

NAC

Notiziario Arte Contemporanea / Edizioni Dedalo / Ottobre 1970 / L. 400

1

I fatti / Processo alla Biennale / Colla / Depero / Amore mio / Rothko / Arte povera
Spazzapan / Lazzari / Pizzinato / Gambone / Pittura '70 / Premio Michetti / Spinoccia
Mattioli / Mannucci / Morandi / Nuove presenze / I piloti delle gallerie / Mazzullo
Naifs a Zagabria / Per una critica acritica / Deflorilegio / Arte e didattica / Godard
Libri / Riviste / Notiziario.

scritti di: Fossati / Montana / Barilli / Caramel / Crispolti / Natali / Giuffrè / Bandini
Fagone / De Micheli / Masini / Emiliani Dalai / Apuleo / Vincitorio / Fezzi / Caroli
Oriente / Valsecchi / Celant / Trini / Quadri / Bossaglia.

120mm

185mm

Questo è il formato in grandezza naturale de **i** nuovi fogli
prodotti dalla Letraset per la Koh.I.Noor. 28 **ca**ratteri diversi,
134 corpi, 80 simboli per 1.000.000 di usi e **anche** più.

K&L

Koh.I.Noor & Letraset
caratteri trasferibili

	La nuova serie	1
P. Fossati	La politica del torrione	3
G. Montana	I falsi « di giorno ». Un istrione alla TV	3
F. Vincitorio	Bolaffi e no. Capo d'Orlando e affini	4
	Processo alla Biennale	5
E. Crispolti	Revisione di Colla	10
L. Caramel	Depero a Bassano	13
A. Natali	Amore mio	14
G. Giuffrè	All'opposto della Biennale	15
M. Bandini	Arte povera	16
V. Fagone	Spazzapan	17
G. Montana	Il segno di Bice Lazzari	18
M. De Micheli	Pizzinato rivisitato	19
L. V. Masini	Omaggio a Gambone	20
M. Emiliani	Pittura '70	21
V. Apuleo	Premio Michetti	21
F. Vincitorio	Il quartiere di Spinoccia	22
E. Fezzi	Antologia di Mattioli	24
F. Vincitorio	Il piceno Mannucci	24
F. Vincitorio	Morandi ultimo pittore	25
F. Caroli	Nuove presenze	25
S. Orienti	I piloti delle gallerie	26
M. Valsecchi	Mazzullo	26
V. Fagone	Naifs a Zagabria	28
G. Celant	Per una critica acritica	29
T. Trini	Deflorilegio	31
	Un convegno	32
F. Quadri	Godard	33
	Rubriche	34

La nuova serie

Nel giugno scorso, quando NAC è andato in vacanza, preannunciammo che avremmo approfittato dei mesi estivi per studiare una trasformazione del nostro notiziario. E, per esaminare le possibilità di realizzarla, invitammo i lettori ad un apposito convegno. Il convegno c'è stato, le ferie sono passate e, facendo tesoro dei consigli, siamo giunti a varare questa nuova serie. Vale a dire che, in base ad un accordo con le Edizioni Dedalo e con la Società Koh.I.Noor Hardtmuth, la rivista riprende il cammino, modificata nel formato e nella periodicità, con più denti e immutata libertà. Una distribuzione capillare servirà a diffondere meglio le nostre idee. Le quali restano, sostanzialmente, quelle dichiarate nell'editoriale del primo numero e martellate nei trentotto numeri della serie precedente.

Non staremo quindi a ripeterle. Anche perché questi due anni di lavoro ci hanno confermato che, più dei propositi, contano i fatti. Dichiarare che intendiamo diffondere un'idea delle arti visive contemporanee come presa di coscienza dei problemi che gli uomini affrontano quotidianamente, sarebbe in fondo facile. Le difficoltà nascono quando bisogna renderne partecipi i lettori attraverso una informazione precisa, libera, non mistificata.

Lo sforzo che ci attende è dunque arduo. E perciò avremo bisogno dell'aiuto di tutti. A parte i collaboratori, avremo cioè bisogno dell'appoggio concreto dei lettori. Del loro attivo prodigarsi perché le idee che dibattiamo si allarghino e non rimangano — come purtroppo sono — ristrette a una esigua minoranza.

Direttore responsabile: Francesco Vincitorio Redazione: Via Orti 3, tel. 5461463 Milano 20122 *Grafica e impaginazione: Bruno Pippa-Creativo LBG, Amministrazione: edizioni Dedalo, Viale O. Flacco 15, tel. 241919/246157 Bari 70124* Abbonamento annuo lire 3000 (estero lire 5000) NAC, pubblica 10 fascicoli l'anno. Sono doppi i numeri giugno-luglio e agosto-settembre Versamenti sul conto corrente postale 13/6366 intestato a edizioni Dedalo, Viale O. Flacco 15, Bari 70124 *Pubblicità: edizioni Dedalo, Viale O. Flacco 15, Bari 70124* Concessionaria per la distribuzione nelle edicole: Agenzia giornali Parrini, Piazza Indipendenza 11/B Roma. tel. 496908/4959397 *Stampa: Dedalo litostampa, Bari Registrazione: n. 387 del 10-9-1970 Tribunale 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.

Paolo Fossati: La politica del torrone / Guido Montana: I falsari di giorno / Un istrione alla T.V.
Francesco Vincitorio: Bolaffi e no / Capo d'Orlando e affini

La politica del torrone

Non avendo la biennale di Venezia riservato alcun colpo di scena, i fatti d'arte dell'estate '70 si sono ridotti per le gazzette italiane ed i loro censori, all'episodio delle porte del duomo d'Orvieto. I fatti, come si suole dire, sono noti, ed anzi arcinoti: nelle attese tra un governo caduto ed uno in fattura il ministro della pubblica istruzione (in carica per «l'ordinaria amministrazione») ha dato il nulla osta a montare le porte del duomo orvietano, da tempo allestite da Emilio Greco, e su cui gravava il no del consiglio superiore delle belle arti. Cosa significhi l'episodio ognuno lo avrà ormai digerito da sé, né conviene tornarci su in questa sede. Né conviene ricordare la fortunosa opera di questo scultore. Ciò che, invece, ci interessa sono i commenti degli addetti alle arti figurative dei vari quotidiani, le loro tirate di mezza estate. Va da sé i partiti erano, in pro, in contro ed equidistanti, tutti con tante belle ragioni opposte ed eguali tra loro. Quali? Già, perché questo è il punto: che idea s'è fatta il lettore dinnanzi a tante ragioni? Lodi a Greco (ahimè!, ed era la ragione più fragile) benserviti del professor X contro lo studioso Y, tuoni contro la politica che ignora i responsi del consiglio, trasformando, secondo l'uso italiano, la consultività di questo ente in beffa, citazione del tale o tale altro manuale di storia dell'arte. Tutto qui. Già perché l'informazione in Italia, quando si tocca un qualche problema si ferma qui, le questioni di fondo non si toccano. Qualcuno ha scritto che si mettano pure le porte a Orvieto, tanto quel duomo è il solito 'torrone all'italiana' fatto di sovrapposizioni e maneggi stilistici. Non avrà trovato il nostro lettore volenteroso, tra i molti quotidiani, neppure un cenno a cosa sia un monumento storico, a cosa si intenda per manutenzione restauro o ripristino, cosa sia un monumento in attività pubblica e cosa un'opera in un museo, e via discorrendo. E ancora: esiste un'arte di servizio pubblico eccle-

siale e non, come è configurabile, dove esiste o si manifesta, bandi di duomi a parte, esiste cioè un qualcosa che ponga alternative attuali al puro e semplice inserimento di pezzi confezionati per l'occasione? Son domande, si badi, che non porterebbero il lettore ad altro che a farsi un'idea di come funzioni il processo di esclusione o di accettazione da parte di un professore X o di uno studioso Y, a quali ragioni culturali si affidi la loro riflessione. Dunque pura informazione. Cerchi pure il lettore volenteroso, non troverà nulla. (Troverà in compenso che molti sì e vari no espressi in quest'occasione corrispondono a prese di posizione opposte per occasioni identiche in epoche precedenti: con quale logica?). Il caso Orvieto, il caso Venezia, e via discorrendo: a che serve in un regime come il nostro attuale l'opinione pubblica, a quale lettore ci si indirizza firmando un articolo su un quotidiano e perché? La libertà di stampa, di critica non nasce altrove e non la si difende altrove che dentro il cerchio di queste domande. Se il gesto di un ministro è quel che è, la sua eco presso gli addetti ai lavori è quella che è: alacramente dimissionaria. La politica del torrone, che qui balza fuori in modo macroscopico, non è diversa ogni giorno, si parli di mostre o si recensiscano libri: a quali parametri, a quali ragioni si affida il discorso di codesti 'critici' che non vogliono esser cronisti per nulla al mondo? Non parlo di 'poetiche' da esibire al momento buono: si parla di ragioni, motivi, riflessioni che stan pure alle spalle delle affermazioni iscritte via via sulle colonne dei nostri quotidiani. Circa il torrone, infine, l'illustre critico che ha redatto la formula ci ha donato il più bel lapsus freudiano di questa estate: perché il torrone, né poteva dimenticarsene, è cosa che si mangia, e coi torrioni all'italiana si son sempre, come ora, imbandite mense.

I falsari « di giorno »

Da più parti s'invoca un intervento le-

gislativo, un'onesta legge che freni l'illecite attività dei falsari dell'arte. Bene. È giusto che qualcuno finalmente s'interessi delle fabbriche di falsi. Si dà il caso, però, che l'arte odierna sia gremita non solo di falsi ma anche di pseudo-valori, che sono altrettanto falsi. Chi colpirà i mistificatori e l'apparato « culturale » che li conduce alla ribalta del successo e del mercato? Che differenza c'è, mi domando, tra chi fa un falso Morandi e chi fabbrica il successo e una firma spendibile con poliedrici espedienti?

Profughi dell'intelligenza (quella creativa intendo), vera e propria genia di « disadattati », approdano famelici nelle grandi città a caccia di denaro e di gloria artistica. Subito cominciano a tessere le trame della mistificazione. Arrivano con un bagaglio di raccomandazioni e d'ambiguità; hanno anche un vago ma insincero sentore di hippy. Dopo qualche mese non li riconosci più: frivoli, saputi, intellettualmente spregiudicati anche se vacui. Un poco effeminati. Del resto, molti di loro già giungono prevenuti: sanno che il successo più rapido è sull'altra sponda. Siatene certi, ancora un po' di tempo e li troverete in circoli ben affiatati, saranno contesi e lisciati da seri operatori di cultura, che inventeranno per ogni caso in questione un nuovo verbo estetico (o magari extra-artistico). I borghesi pagheranno i loro « giochi ». Coi soldi rubati.

Un istrione alla TV

Da un po' di tempo Restany imperversa alla televisione italiana. Recentemente l'abbiamo visto in « Habitat », una rubrica che sotto il pretesto della ricerca ecologica, architettura-ambiente, ecc., tenta di spacciare i più futili pretesti per interessare ed essere graditi ai ricchi industriali, i soli in grado di fruire la lezione di « Habitat ». Alla presenza dell'artista, Restany spiegava le lusive meraviglie di Cesar, quelle meraviglie al poliuterano che nella primavera del 1968 — in piena contestazione globale — mandarono in vi-

sibilio il pubblico snob della capitale alla galleria nazionale d'arte moderna. Allora, gli studenti interruppero il discorso del presentatore Restany, vociando e innalzando cartelli dove era scritto a chiare lettere «NO AL POTERE DELLA CRITICA». Allora, per salvare il salvabile, Restany disse che anche quella « polenta » era contestazione. Oggi, al contrario, dice che è *scultura*, facendo capire che Cesar vale milioni.

Bolaffi e no

La campagna che l'amico Di Genova sta conducendo su « Il Margutta » contro le iniziative Bolaffi, ci trova — manco a dirlo — pienamente consenzienti. Non per niente, già diversi mesi fa, abbiamo scritto che NAC aspirava ad essere una specie di anti-Bolaffi (e per tutta risposta, quella rivista ha cessato di inviarci il « cambio » che, per altro, la stessa aveva sollecitato). Senonché, al punto in cui siamo, queste denunce finiscono, secondo noi, per essere fiato sprecato. Infatti, morto un Bolaffi-Arte, se ne fa un'altro. Così come fallita una enciclopedia da un tanto a pagina (di quelle che infestano la penisola) ne spunta subito fuori un'altra.

Perché, a nostro avviso, la colpa sta nel manico. O, per essere precisi, sta nell'incultura su cui queste iniziative germogliano. E, cioè, le moltitudini di artisti, gonzi o pseudofurbi che abboccano all'amo, i cosiddetti critici-squillo, la gente che colleziona opere d'arte come arrampicata sociale o titoli in borsa, le tante persone che si sono buttate sul mercato d'arte con lo spirito di un safari.

La questione è tutta qui. Cioè, riprendendo una boutade di Nello Ajello, il nostro livello culturale da « paese in via di sottosviluppo ».

Capo d'Orlando e affini

Il caso della mostra di Capo d'Orlando può essere preso come paradigma: una delle innumerevoli manifestazioni

estive che, malgrado la falcidia operata dalla contestazione, continuano a fiorire nelle provincie italiane. E c'è da dir subito che, benché molte di esse siano state — come questa — trasformate da « premi » in « rassegne », restano pur sempre manifestazioni anacronistiche. Soprattutto, senza molta incidenza sul luogo in cui si svolgono. La buona volontà degli organizzatori è fuori discussione. Ma, a nostro avviso, non basta. Ospitare degnamente, come in questo caso, una ventina di artisti, limitare il compito della giuria alla indicazione di una rosa per la costituenda galleria civica, mostrare al pubblico opere spesso molto più valide di tante proposte sciorinate nei grandi centri, saranno magari sforzi lodevoli. Ma non sufficienti a trasformare una situazione culturale che qui — come in ogni altro posto d'Italia — sarebbe eufemistico chiamare depressa. Il fatto che — come nel caso di Capo d'Orlando — la gente non si scandalizzi più davanti alle opere dell'avanguardia oppure che alcuni maggiorenni vengano iniziati al collezionismo o che il sindaco pronunci un nobile, sincero discorso alla popolazione accorsa in piazza, costituiscono senz'altro risultati positivi ma, secondo noi, sono modificazioni troppo epidermiche per soddisfare. Specie se si tien conto del denaro speso e del lavoro da negri dei preposti all'organizzazione.

Anche ad una analisi sommaria, si vede subito che il rapporto tra investimenti e utili è sproporzionato. Per esempio, sempre in questo caso, undici edizioni, col risultato che, ad eccezione di un giovane promettente pittore e di un dotato seminaïf, in fatto di arti visive, a Capo d'Orlando c'è il deserto. Peggio ancora, c'è una frattura tra questa iniziativa e i giovani del luogo. Un altro segno che qualcosa non funziona.

Tanto più che l'obiettivo di questi sforzi non può essere che uno solo: le arti visive come uno dei motori dello sviluppo culturale della città ma con la gestione diretta della popolazione. E, soprattutto, non limitata all'estate.

SAPERE

Una vecchia testata con una formula nuova: il più aggiornato e ricco periodico di informazione e divulgazione scientifica redatto da collaboratori e scienziati fra i più noti in Italia e all'estero.

Di SAPERE il prof. Felice Ippolito ha scritto: « La rivista si collocava nell'anteguerra ad un ottimo livello qualitativo nel campo della divulgazione scientifica, cosa tanto più notevole in quanto il fascismo, nemico della libertà, era necessariamente nemico della scienza. Perduta la sua posizione di primo piano, SAPERE si sforzava, negli anni del dopoguerra, di mettere a punto una formula che solo ora sembra essere finalmente centrata: quella corrispondente ad una rivista aperta ad ogni uomo moderno, soprattutto ai giovani, sede di dibattito sulla politica scientifica ed organo di informazione, rigorosa ma non specialistica, sui fatti e sulle correnti di pensiero della scienza contemporanea. Una rivista insomma che aspira ad una funzione di stimolo in favore della diffusione di una cultura scientifica in vasti strati dell'opinione pubblica ».

Abbonamento annuo lire 4500 (estero lire 6000). Versamento sul c.c.p. 13/6366 intestato a edizioni Dedalo, viale O. Flacco 15, Bari 70124.

Processo alla Biennale

Per un discorso sulla Biennale di Venezia 1970, abbiamo ritenuto opportuno riunire intorno ad un tavolo tre critici: Renato Barilli, Luciano Caramel e Paolo Fossati, invitandoli a discutere su questa manifestazione. Ecco la trascrizione di quella riunione:

NAC: Per chiarezza sarà forse opportuno cominciare da Caramel che è stato uno dei corresponsabili di questa edizione.

CARAMEL: Quella che io intendo fare qui, non è una difesa senza riserve, assoluta, della Biennale. Una simile posizione sarebbe solo negativa, così come lo sono gli attacchi indiscriminati, fatti per partito preso o per superficialità polemica. Ma neppure voglio — né posso — mettermi al di sopra, al di fuori, data la parte che ho avuto nell'organizzazione, come è stato ora ricordato. Del resto, proprio in quanto partecipe della preparazione della mostra (ma, d'altro canto, libero dall'apparato dell'Ente, non incardinato in esso), penso di poter portare qualche contributo a questa discussione. E vorrei innanzi tutto — non per comodità o per ripetere logori luoghi comuni, ma per rimanere nella realtà — sottolineare quale è stata la situazione di partenza. Una situazione quasi incredibile. C'era sì un progetto, elaborato da Apollonio e Mahlow ed approvato dal Comitato internazionale degli esperti consulenti, per l'esposizione da allestire nel padiglione centrale. Ma era solo un progetto. E nulla, fino a febbraio, quando Apollonio fu incaricato della direzione organizzativa, poté entrare in fase esecutiva. In queste condizioni la soluzione più logica sarebbe stata quella di rinviare tutto almeno di un anno, magari apponendo sui cancelli dei Giardini il cartello «Chiuso per vizi nazionali», come aveva proposto NAC. La situazione, nel frattempo, si sarebbe forse sbloccata, con l'approvazione del nuovo statuto (anche se è fuori posto attendersi da esso soluzioni tautologiche) ed il passaggio da una situazione di cronica emergenza ad una situazione di sana normalità. Tale soluzione apparentemente così semplice, si rivelò però subito pressoché impossibile. Seguendo la prassi ordinaria, l'Ente aveva infatti già, da molti mesi, invitato i paesi stranieri, mettendo in moto la relativa anacronistica — ma purtroppo esistente e per ora inamo-

vibile — procedura, che coinvolge ministeri, ambasciate, ecc. Per questo, in sede amministrativa, fu deciso di inaugurare in ogni caso la rassegna. Davanti a tale decisione, i responsabili dell'organizzazione esaminarono la situazione e videro che, nonostante tutto, ridimensionando e mutando opportunamente il primitivo progetto, qualcosa di non inutile si poteva fare. Nacque così la mostra «Proposte per una esposizione sperimentale»: dove quel «Proposte» non era messo a caso, ma proprio per circoscrivere — quantitativamente — la mostra. Si volle cioè — nei limiti consentiti dalla realtà — avanzare delle proposte che, prima di tutto, servissero al futuro della rassegna, indicando possibili direzioni e aperture. E ciò su vari piani. Primo, quello organizzativo, allestendo una mostra internazionale, senza diaframmi burocratici e diplomatici, come dovrebbe essere tutta la Biennale, eliminando le divisioni nazionali con tutti gli annessi e connessi. Le partecipazioni nazionali sono infatti ora del tutto incontrollabili da chi guida la Biennale (anche quella italiana, la cui responsabilità è solo della Sottocommissione per le Arti Figurative), per cui è impossibile un discorso, non dico unitario, ma almeno non sconnesso. E la mostra voleva anche proporre un tipo di Biennale caratterizzato dalla volontà di dare forma ad una esposizione di idee, piuttosto che ad una rassegna di opere e personalità: idee che, comunicate attraverso opere, documenti, ricostruzioni, ecc. costituissero un discorso rivolto, più che alla contemplazione passiva dello spettatore, alla sua comprensione attiva e cosciente. Questo è quanto si è voluto fare. E su questo, mi sembra, si dovrebbe pregiudizialmente discutere, prima ancora che sulle scelte fatte concretamente nel realizzare la mostra. Scelte che potranno essere giudicate in molti modi, anche perché, ovviamente, sono improntate alle idee e alle concezioni degli uomini che si sono dedicati alla realizzazione della Biennale: uomini che possono, e anzi devono, cambiare, an-

che per evitare sensi unici e fossilizzazioni. E ciò soprattutto se si giungerà, come mi auguro, ad articolare meglio — nel tempo e nello spazio, con iniziative continue e non limitate alla sede veneziana — le attività della Biennale, permettendole così di divenire veramente uno strumento d'informazione, promozione e stimolo culturale e quindi di avere un senso e di meritare non solo la sopravvivenza, ma un fertile futuro.

NAC: Per la precisione, quel cartello, NAC proponeva di metterlo solo sul Padiglione italiano: quasi come opera «rappresentativa». Mi pare che spunti ne abbiamo parecchi. Vuol rispondere o obiettare per primo Barilli?

BARILLI: Io, naturalmente, ho delle obiezioni da fare a questa edizione della Biennale. Però terrei subito a precisare — raccogliendo un invito contenuto nell'esposizione di Caramel — che le mie non sono le obiezioni interessate di certi esponenti di vecchie generazioni, che hanno avuto fino all'altro giorno una specie di tessera permanente di presenza alle varie edizioni, e solo quest'anno, per il fatto di non essere incluse, hanno scoperto che il regolamento è vecchio, che la Biennale è un edificio che fa acqua, ecc. Cioè, nel complesso, io penso che la Biennale andava fatta e quindi questo è un fatto positivo. Ritengo positivo anche il carattere sperimentale che si è voluto dare a questa edizione. E anche il tentativo di assicurare al tutto un carattere unitario, pur dovendo contrastare col fatto della partecipazione delle varie nazioni, affidata a commissari, ministeri, strutture burocratiche, ecc. La mia obiezione va piuttosto al senso unico che ha preso questa Biennale. O per lo meno — anche qui mi rifaccio a una osservazione di Caramel — è auspicabile che al senso unico dell'attuale edizione, in una prossima, subentrino altre prospettive. Ma già qui sarebbe stato molto opportuno far capire al pubblico — dato che questa Biennale ha anche degli intenti didattici — che di senso unico si trat-

tava. Cioè, è avvenuto che si è mostrato un solo aspetto dell'arte sperimentale di oggi, grosso modo l'aspetto che ha le sue radici nel costruttivismo, nel geometrismo, nell'arte cinetica intesa in senso strettamente meccanico. Mentre sono rimaste fuori altre correnti oggi altrettanto e, forse, ancor più attuali, come per esempio l'arte povera, la land art, arte del processo, ecc. In questo la Biennale ha gravemente mancato proprio anche a un compito informativo e didattico. Ripeto, sono il primo a riconoscere che una qualsiasi attività culturale non può mai essere obiettiva, neutra. Cioè, inevitabilmente, chi la fa, chi la organizza, non può fare a meno di dare la sua impronta.

Questo è un fatto pacifico e accettabile. Però, quello che rimprovero a coloro che hanno firmato le varie iniziative di questa edizione, è di aver un po' nascosto questo carattere partigiano delle loro scelte. E di aver, invece, presentato il tutto, come un ritratto abbastanza fedele, abbastanza, diciamo così, « canonico » quasi, della sperimentazione che si fa oggi. I due aspetti in cui questo senso unico e parziale (e, come dicevo, non confessato) si rivelano in forma più pesante, sono la partecipazione italiana e, soprattutto, le « Proposte per una esposizione sperimentale ». Per quanto riguarda la partecipazione italiana, è certo apprezzabile il fatto che la scelta si sia fermata solo su pochi artisti. Anche io sono d'accordo che è inutile mostrare una pletora di partecipanti. È molto opportuno invece fissare l'attenzione su poche personalità. Però qui le personalità sono state scelte, ancora una volta, a senso unico. E tante altre giovani presenze che si sono affermate negli ultimi anni, sono state tenute fuori, non sono state prese in considerazione. Ma soprattutto — anche per il rilievo culturale che ha la cosa — vorrei soffermarmi sulle « Proposte per una esposizione sperimentale ». Qui, mi pare, che i due curatori, Apollonio e Mablow, hanno presentato una panoramica estremamente soggettiva e parziale, pur, ripeto, non dichiarandolo apertamente. Perché se avessero dichiarato questo loro intento, strettamente critico, personale e anche polemico, allora avremmo potuto riconoscere questo loro diritto e attendere che a una prossima edizione si proponesse una specie di ricambio, si passasse la palla ad altri, permettendo loro di manifestare prospettive completamente diverse. Invece, quello che dispiace, è il carattere proprio di cosa pacifica, di

cosa che va da sé, che si è voluto dare alla linea esposta nel padiglione sperimentale. Perché niente da dire, per esempio, quando si parte dai Costruttivisti russi. Ma ci sono dei salti enormi e non giustificati quando, appunto, da loro, dalla loro tensione, dalla loro carica, dalla loro importanza storica, si passa, per esempio, a certi giochetti col laser o coi computers. Anche questi potevano, in qualche modo, essere presenti, essere documentati ma c'è un salto che non si giustifica. Quindi, in qualche modo, resta aperto un vuoto. E poi si insiste sul carattere ludico dell'arte, ma appoggiandolo esclusivamente su balocchi meccanici. E non si tiene conto di tutta la problematica del comportamento liberatorio, del contatto con elementi primordiali, dell'happening, dell'azione libera e così via, che oggi è un aspetto di tanta importanza. Per esempio, c'è una sezione intitolata al « gioco », al « relax », ecc. Ma è un gioco inteso sempre in questa accezione quasi dopavoristica, cioè in senso estremamente ozioso, nell'accezione negativa della parola. C'è qualche tentativo di prender dentro aspetti dell'altra faccia del problema. Per esempio qualche aspetto di Land art. Ma è troppo poco. E poi non si giustifica nel contesto generale di questo padiglione. E quindi, ripeto, il tutto è estremamente parziale ma nel modo non accettabile. Perché è una parzialità non dichiarata ma, invece, presentata come qualcosa che va da sé: come qualche cosa che corrisponde al cammino stesso dell'arte contemporanea. Mentre invece si è così mostrato solo una fetta e molto particolare.

FOSSATI: Io avrei soltanto due spunti di discorso. Un primo: mi pare che c'è una parte del ragionamento di Caramel (e in generale di coloro che vogliono recuperare la Biennale, con onesti intenti e grandi rimboccamenti di maniche) che non funziona del tutto. Cioè, non mi pare che si riporti il discorso sulla Biennale a una crisi generale della cultura, della critica e delle istituzioni culturali italiane (e non solo italiane) in cui anche la crisi della Biennale, al di là o entro i fatti politici si colloca. È sintomatico che, in fondo, i tentativi positivi che ci si è provati a fare all'interno dell'attuale situazione, non fossero corroborati da nessun esempio esterno, da nessun avvenimento, se non mostre molto particolari, molto settoriali, e a cui mancava quel respiro che la Biennale impone. Una cosa è organizzare in un da-

to museo, una mostra d'informazione, una cosa è riportare questo discorso d'informazione all'interno di tutta una serie di parzializzazioni linguistiche, culturali, ecc. come la Biennale finge di rispettare, con i vari padiglioni nazionali. Quindi dare un senso unico alla Biennale, in un momento in cui manca completamente — e si son viste, per esempio, le conseguenze di tutti i dibattiti di due anni fa, finiti in polvere, anche quando avevano all'interno delle suggestioni e dei suggerimenti abbastanza positivi — dico voler portare verso un senso unico la Biennale, nel momento in cui manca un impegno, un interesse, una discussione sulle istituzioni, sulle stesse possibilità critiche di inventare o determinare una esposizione, — direi proprio tecnicamente (su questo punto vorrei poi ritornare) — come didattica espositiva, mi sembra abbastanza ingenuo e mi sembra che porti tranquillamente tra le braccia del gioco politico, rassegnati e tranquilli che la dipendenza da questo è l'unica soluzione possibile, perché poi è l'unica cosa contro la quale ci si possa scagliare al momento opportuno. Il che investe un po' tutto il discorso italiano di informazione, di esposizione, di dibattito culturale. Secondo: venendo in senso stretto alla Biennale, ammesso che, sia pur modestamente, c'è stato un tentativo di un drizzone a senso unico, di una parzialità nei riguardi di certe linee, di certe opzioni anziché altre, bisogna dire che questo senso unico è stato di una modestia culturale eccezionale. Facciamo un esempio: nel gioco dei 7 italiani invitati ci si è poi morsa la coda, non portando fino in fondo questa scelta settaria ma componendo un bellissimo ventaglio in cui tutto fosse possibile: dal pasticcere neoclassico Bonalumi, a chi porta avanti un recupero di avanguardie storiche o una rimodernizzazione di fenomeni che appartengono ad altri momenti, ad altre tensioni, ecc., cercando di unire insieme e di creare quasi un corto circuito, tra una divulgazione come quella di un Bonalumi (che è un modesto ambientatore di provincia) e alcuni tentativi più radicali — valgano quel che valgano — più spinti in avanti. Cioè si ha la netta impressione che queste persone, una volta arrivate ad ottenere una certa scelta e una limitazione di nomi, si siano di nuovo lasciati coinvolgere da quello che è un clientelismo italiano, dalle abitudini divulgative note, e abbiano ripreso la critica, concetti di critica, di divulgazione, ecc., così come una esposizione di prodotti nazionali

in cui, bene o male, il torrone di Campobasso e i cioccolatini di Torino devono coesistere e buona notte ai suonatori. La stessa limitazione critica e la stessa mancanza di coraggio critico sta — e qui dà perfettamente ragione a Barilli — nel tentativo di mostra storica o di mostra sperimentale, insomma di proporre lungo un percorso storico una serie di sviluppi. Ora a questo livello, in una mostra come questa di Venezia, in una mostra in generale, si apre il grande problema di cosa vuol dire esporre determinati prodotti — molto settari e molto particolari che nascono da precise esperienze — in un luogo, in un museo, in un luogo del genere. Cioè, se vogliamo trovare un termine banale, registriamoci parlando, la critica come agisce nei riguardi di questi prodotti che intende esporre? Prendiamo il discorso dal punto di vista di Barilli, per cui accostare l'opera costruttivistica al giochetto col laser è banale: c'è anche il problema di come si espone un'opera critica, cioè un'opera storicamente datata e, quindi, come si porta avanti una lettura di processi anche attraverso questo mezzo. Credo che quest'ultima parte del discorso o quella che chiamerei col termine volgarissimo della regia o della spettacolarizzazione, fosse in questa particolare congiuntura, mi sia lecita l'espressione, del gran casino in cui volutamente si è tenuta la Biennale, una delle leve, una delle proposte possibili veramente critica. Ed era l'unico punto, in sostanza, in cui i critici avrebbero potuto dissociare il proprio discorso da una moralità del luogo e tentare qualche cosa. Bene o male, resta sempre il fatto che la decisione, certe decisioni, spettavano a loro. Le han firmate!

NAC: Se Caramel ha qualcosa da rispondere.

CARAMEL: Io, prima di tutto, mi riallaccerei al discorso di fondo di Fossati. I limiti che lui ha messo in evidenza — mi riferisco alla prima parte del suo intervento — ci sono indubbiamente. Certo — è vero — si voleva fare qualcosa di più. Anzi, molto di più. Per esempio si voleva fare un auditorium in cui dovevano esserci dibattiti, incontri, e tante altre cose. Però riconosco che anche se si fosse fatto tutto quanto si voleva fare, non sarebbe stato sufficiente. Infatti — senz'altro — la dimensione in cui si deve ristrutturare l'Ente non è assolutamente la dimensione espositiva tipo tradizionale, ma una dimensione che tenga conto di quelle implica-

zioni più ampie, da cui oggi non si può prescindere. Dico questo pur rimanendo dell'idea che quello che si è fatto, è stato sempre meglio del non far nulla. Quanto alla critica al settore italiano, sono d'accordo anche in questo con Fossati.

Al di là di certe sue definizioni che rispecchiano suoi giudizi critici personali, nel giudizio di fondo, sono d'accordo. Certo la sezione italiana conferma i limiti della vecchia impostazione; proprio quella vecchia impostazione che nelle « proposte » si è cercato di superare. Naturalmente solo con delle proposte. Per venire a quanto ha detto Barilli, a proposito del senso unico — senso unico che Barilli intendeva in un senso ben più limitato di quanto non intendeva Fossati (sono naturalmente molto più d'accordo sul senso unico di cui parla Fossati) — possiamo, forse, anche riconoscere che ci sia un senso unico. Un senso unico, però, indubbiamente assai largo. Forse è più esatto dire che c'è una scelta chiara, una scelta chiara che, è necessaria sempre per qualsiasi cosa si faccia. Anche quindi, e soprattutto, per fare cultura. Premesso questo, però, ben vengano altre scelte. La realtà è complessa e a guardarla da più parti non c'è che da guadagnare. Ad ogni modo mi sembra opportuno sottolineare, di nuovo, che al di là del senso unico, al di là del senso più o meno unico, rimane la proposta di una nuova Biennale, che potrà dirigersi nei sensi più diversi. E per passare ad aspetti più particolari dell'intervento di Barilli, mi permetto fare delle piccole precisazioni a proposito del gioco. Gioco in senso ozioso, diceva Barilli. A dire la verità, il « gioco » nella mostra « Proposte per una esposizione sperimentale » ha due settori. Il primo è tutt'altro che ozioso: è quello del gioco dei bambini, impostato con dei criteri interessanti, indubbiamente all'avanguardia nella ricerca pedagogica. Il secondo settore quasi non c'è. Vi è solo infatti una indicazione nella sala del gioco degli scacchi, di Reith. Niente altro. Indicazione che è quasi invisibile. Non so come, da questo, si possa giungere a parlare di gioco inteso in senso ozioso. Se poi uno vuol dire che tutto è gioco, non la sola sezione specificatamente dedicata ad esso, allora il discorso diventa molto più largo e va precisato.

Quanto alla Land art ed al posto che essa ha nella mostra, va ricordato che essa — esemplificata in un'unica grande opera di Heizer — è stata inserita per proporre nella sezione de-

dicata alla produzione — accanto ad esempi di produzione manuale, meccanica, elettronica, ecc. — anche un esempio di produzione « concettuale ».

NAC: Vorrei fare un'osservazione. Giustamente, in un bilancio di Biennale si deve parlare dei contenuti. A me sembra che non si sia però accennato a un fatto che, invece, ha un suo peso. Cioè l'organizzazione. Ci sono state sacrosante levate di scudi da parte di tutti, circa il cattivo funzionamento organizzativo della Biennale. Questo anche fa parte della Biennale. Insomma, la Biennale vive anche di una sua perfezione organizzativa, che forse mai come quest'anno è saltata.

CARAMEL: In che senso disorganizzazione?

NAC: Pensa all'inaugurazione!

CARAMEL: Ti rispondo subito. Il ritardo dell'inaugurazione è stato dovuto, prima di tutto, a quel ritardo iniziale, di cui parlavo prima, ritardo che però si è ritenuto opportuno accettare in quanto la posta in gioco era importante. Cioè, pur avendo, fin da principio, giustificati timori sulla puntualità, si è ritenuto che, anche qualche settimana di ritardo, non dovesse pregiudicare il tentativo di fare delle nuove proposte. Ma, al di là di questo, hanno giocato poi fattori piuttosto pesanti, fattori legati proprio al tentativo di un rinnovamento. Volendo far tutto come al solito, con gli stessi schemi, si poteva organizzare tutto perfettamente. Invece nell'impegno di rinnovamento ci siamo trovati a dover affrontare problemi del tutto nuovi. D'altra parte, meglio la disorganizzazione, piuttosto che ripetere sempre la stessa parola.

FOSSATI: Arrivato a questo punto, mi trovo in debito di un passaggio con Caramel. Caramel a un certo punto ha detto esplicitamente: va bene facciamo questo discorso ma teniamo presenti le possibilità avvenire della Biennale. Cioè cerchiamo di cogliere anche quegli elementi che possono costituire una struttura in avanti. Io a questa proposta di Caramel vorrei dire con somma cattiveria che mi rifiuto di adire. Mi rifiuto di adire per una precisa scelta ideologica che è venuta fuori, ancora adesso, dalle parole di Caramel. Io non sono assolutamente con Barilli sui rifiuti dei sensi unici e sui sensi molteplici. Quindi credo che, accettando la scelta di un senso unico mi trovo molto più vicino a quello che stava dicendo Caramel. Mi domando però se culturalmente — starei per

dire civilmente, ma continuiamo a usare la parola cultura — siamo ancora fermi al dover prospettare il prodotto univoco, per fare entrare nella testa della gente determinati problemi artistici. Se non abbiamo già superato questo momento e non sia ora di vedere un pò più, nella complessità dei sensi unici, cioè come si formano i tessuti di questi sensi unici. Quello che mi preoccupa, è che la mostra — e qui devo dar ragione a Barilli — tende a vendere con tutto l'estremismo solo un prodotto: non tende a far capire un prodotto o una serie di prodotti o una linea critica. Non tende a far vedere come le scelte uniche sono sempre il risultato di scarti di ipotesi e non nascono come delle pere da alberi di pere. Queste proposte univoche avvengono all'interno di scelte, all'interno di accavallamenti di tensioni diverse. E questo la mostra di Venezia non lo ha mostrato per nulla. Non lo ha mostrato né in fase storica (e non capisco proprio perché si voglia buttare a mare, a priori, la possibilità di una rilettura del passato, che è pur sempre un qualche cosa, una delle due mani, di cui ci serviamo quando manipoliamo il presente), né mostrando il presente, cioè le cose che oggi sono innescate, secondo questi critici, sulla linea che criticamente o storicamente, si è cercato di portare avanti. Io non vorrei che a questo punto — e questa mi pare la lezione di Venezia — sperimentalismo voglia semplicemente dire: buona capacità di imporre un prodotto, sperimentare tutto ciò che ci aiuta a evitare criticamente delle alternative, all'interno dei problemi critici. Se questo è il concetto di sperimentale — e io questo concetto di sperimentale ho avuto la disgrazia di leggere a Venezia — dico no. E mi fermo volutamente a un'analisi dell'oggi, rifiutandomi qualunque possibilità di domani. Perché domani si potrà dar ragione a NAC facendogli trovare una perfetta organizzazione, dar ragione a Caramel facendogli trovare una perfetta messa in opera delle idee critiche che ha, ma l'ideologia non sarà cambiata. E ho l'impressione che questa volta e proprio su questo punto — e qui dò ragione a Barilli — la Biennale è scavalcata dai suoi stessi prodotti. Perché, quando non sono secondari, questi prodotti vanno molto più avanti di questo concetto limitato di sperimentalismo.

BARILLI: Io prima ho cercato di dire esattamente quello che Fossati — forse con parole più chiare — ha detto

or ora. E, cioè, non sono affatto per una Biennale agnostica. Anzi per me va benissimo il senso unico. E qui (aprendo una parentesi) vorrei dire che a fenomenologia a cui mi richiamo lo solito, ammette proprio anche questo piano di interventi molto polemici. E, anzi, penso che al momento del fare, sia inevitabile dover scendere a delle scelte univoche, ovvero ancora una volta a senso unico. Però — ecco la cosa importante — bisogna che la scelta univoca mantenga una trasparenza e permetta agli altri di capire attraverso quali strumenti si è giunti ad essa. Quello che critico aspramente, soprattutto nel padiglione sperimentale, è che si è mancato a questo dovere verso il pubblico. E, quindi, anche a quella funzione didattica di mostrare come nascono certe ipotesi. Si è data una certa linea come se fosse un qualcosa di naturale, immanicabile e inevitabile in tutta l'arte contemporanea. Cioè come una linea in qualche modo obbligatoria. È venuta meno la funzione didattica, che non è quella di mirare ad una olimpica neutralità (perché, ripeto, un quoziente di scelta è sempre inevitabile) ma di fornire quel tanto di retroterra per permettere agli altri di capire qualcosa. Esempio tipico, proprio la presenza dei Costruttivisti russi. In Italia non credo ci sia mai stata una mostra abbastanza organica e ampia, di Tatlin, Malevic, ecc.

Ora la Biennale, invece di proporre pochissimi pezzi per ciascuno di essi, in un contesto che subito dopo passa ai giochi col laser di artisti contemporanei, doveva cercare di insistere di più, anche per convalidare una certa linea formalista — costruttivista. Questa era una sana azione didattica, che invece è mancata. E anche una sana azione storica, come giustamente invoca Fossati. Bisognava dare al pubblico degli elementi concreti, filologici, per capire questi formalisti e costruttivisti russi, invece di limitarsi a dare pochissimi testi per ciascun di loro, subito agganciati a cose molto diverse e che vengono venti o trenta e, a volte anche quarant'anni dopo. Rispondo brevemente a Caramel sulla questione del gioco.

Il gioco è importantissimo. Anzi c'è chi vede nell'arte una specie di azione ludica. Ma, ancora una volta, in questo padiglione sperimentale si è voluto dare un volto estremamente intellettualistico del gioco. Il gioco, appunto, fatto con gli scacchi « tridimensionali ». E poi è gravissimo, anche da un punto di vista ideologico, quel-

lo di aver voluto accreditare la nozione di relax. Il relax è il nemico dell'arte. L'arte, certamente non è il lavoro con il suo cumulo di preoccupazioni e di ansie. Ma non è neanche ozio, svago, come invece è inerente alla nozione di relax. Quindi è abbastanza grave averlo invocato in una sezione intera — all'atto pratico sarà solo una sala, però nel catalogo la nozione di relax risponde a una intera sezione. Ora questo aspetto è appunto fra quelli che più danno, a tutta la sezione sperimentale, il tono evasivo, rispetto a tanti problemi di oggi, che purtroppo la caratterizza. Un ultimo problema connesso a quello della scelta. Certo, se potessimo credere che un domani si attui questo ricambio, che cioè quelli che oggi hanno presentato una linea così parziale, così univoca, domani si ritirino in disparte e lascino il posto ad altri, allora la parzialità della loro operazione potrebbe, in qualche modo, avere delle attenuanti. Ma (e anche qui mi ricollego a certe considerazioni fatte da Fossati) la mia impressione è che siamo di fronte a una specie di establishment italiano, che dal dopoguerra — cioè da quando l'Italia, per sua fortuna, si è aperta alle grandi correnti internazionali — ha fatto sempre delle scelte univoche a favore di un certo geometrismo, di un certo formalismo, costruttivismo, ecc. Per cui tutti i movimenti estranei a questa linea — che pure sono stati, di volta in volta, tra i più vitali del momento — hanno dovuto sempre presentarsi come scandalo e sono stati tenuti a lungo fuori della porta. Basti ricordare l'Informale, fischiatissimo alle sue prime manifestazioni. Ed è questa una specie di quarantena che si continua a infliggere alle manifestazioni che, pure con carattere completamente diverso, continuano quell'aspetto che già fu dell'Informale. E che, comunque, costituiscono una alternativa rispetto a una linea di rigido formalismo.

CARAMEL: Sono d'accordo su quello che hanno detto Fossati e Barilli e sulla necessità di non isolare il prodotto, di non snaturarlo, sradicandolo da quello che c'è sotto, da quello che lo motiva. Forse la Biennale, in parte, è stata quella che non voleva essere. Forse, in certi settori, l'impressione di Barilli e Fossati è da condividere ed in certi casi particolari anch'io la condivido. E forse qualcosa di più si poteva fare. Io vorrei solamente aggiungere — non come giustificazione, ma per dare un dato che per colpa dei ritardi non è a conoscenza di nessuno di voi

— che la mostra manca di tutta una parte, grande quanto tutta la mostra. Cioè il libro. Il libro che doveva uscire il giorno dell'apertura della mostra — e che invece uscirà solo fra giorni — e che non è illustrazione della mostra, ma che è, invece, integrativo della mostra. In esso, per esempio, su arte e società, c'è un saggio di Riese, molto lungo, in cui vengono affrontati il Costruttivismo e i rapporti tra rivoluzione e politica e arte, e in cui l'esame arriva addirittura fino alla involuzione di certi tentativi della Bauhaus. Non sarà sufficiente neanche quello, però la volontà di non presentare degli oggetti, ma di fare un discorso ricco di aspetti c'era. Quanto poi al relax, non è assolutamente una sezione. Anche se forse può apparire tale. Lo era nel progetto originario — lunghissimo e molto complesso. Esso, per ovvie ragioni è stato ridotto. Ed in questo progetto ridimensionato lo spazio dedicato al « relax » è solamente uno spazio, diciamo così, di servizio. Tant'è vero che sono solo due piccole sale. Una, dove vi sono dei distributori di bevande. Ed un'altra, dove è preparato un luogo, forse un po' bizzarro, per riposarsi. La parte del relax, quindi, non voleva essere assolutamente un settore della mostra. Sono d'accordo anch'io su quanto diceva Barilli, a proposito del relax.

BARILLI: A parer mio, lo ripeto il fatto grave è che, tutto sommato, il tono generale di questa Biennale rappresenta la mentalità di un establishment critico italiano. Che è una caratteristica solo dell'Italia. Cioè questo fondo persistente di formalismo, questa mescolanza di formalismo, costruttivismo, geometrismo, è il tono dominante della nostra critica ufficiale.

FOSSATI: Io ho qualche dubbio — non sull'establishment, (in Italia!). C'è anche questo problema. Quando Ca-

ramel dice: non è uscito il tal libro, volevamo fare la tale mostra, ecc., in fondo che cosa ci dice? Al di là di quel giusto allargamento delle funzioni espositive, per cui non basta più collocare il quadro nella giusta luce, ecc., ma occorre investirlo di tutti gli altri problemi, ci dice che, in sostanza, con le mostre non riusciamo più a fare un discorso e che le dobbiamo sempre puntellare.

CARAMEL: Ed io sono stato a Venezia, proprio perché credo non nelle mostre ma in una attività che, in Italia, forse solo la Biennale può fare, nel senso dell'articolazione di cui parlavo. Attraverso incontri, mostre itineranti, attraverso libri, attraverso, soprattutto, un archivio storico veramente funzionante.

FOSSATI: Io vedo con una certa irritazione, abbastanza profonda, le discussioni su Venezia. Perché mi pare che il giochetto di Venezia e il resto, stiano completamente mascherando il problema delle istituzioni culturali in Italia. Perché, insomma, quando Venezia funzionerà — questo non avverrà mai; insomma il giorno in cui questo avverrà — avremo l'anima tranquilla e si può sospendere il problema. E qui ritorno al punto di partenza. La vicenda di Venezia avviene in un vuoto assoluto. Tutti indicano positivamente — non tutti, per la verità — le mostre che avvengono a Torino; io non ho ancora avuto il piacere di leggere su una rivista italiana — lasciamo perdere quelle straniere — un discorso su Torino come istituzione. E neppure su quelle romane, un discorso funzionale su L'Aquila, su Arezzo, Bologna, un discorso che vada al di là dell'accettazione o del rifiuto del quadro X o del quadro Y, o del fatto che sia stato inserito questo o quello. È in questo vuoto che il discorso avviene. Quindi ridimensioniamo anche

la rabbia di partecipazione o l'indifferenza su Venezia. Riportiamola a un discorso della cultura italiana, dei mezzi di informazione, delle strutture italiane.

BARILLI: Be', c'è però anche un altro aspetto. Cioè Venezia esiste, bene o male esiste, ha una tradizione e quindi conviene salvare questa tradizione e questa istituzione anche attraverso le opportune modifiche. Convinciamoci che questa specie di masochismo-nichilismo che da qualche anno si è diffuso in Italia è ancora una volta un prodotto quasi esclusivamente nostro.

FOSSATI: Non parlavo di chiudere Venezia. Chiedo soltanto che tutti i bubboni siano portati in infermeria, con tranquillità.

BARILLI: Sì, ma il problema è di cominciare intanto a salvare la mostra di Venezia. Il problema è di rilanciare la Biennale, non di affossarla, ed è un problema concreto.

FOSSATI: Ma è un problema a lunga scadenza, che investe tutto. Non investe solo Venezia.

BARILLI: Sì, ma siccome le riforme o le rivoluzioni totali sono estremamente difficili, io da questo lato sono abbastanza empirista. Cioè, intanto, si cominci a far funzionare bene quello che c'è già.

FOSSATI: Dissento. Quello che tu poni è un grave problema. In fondo, automaticamente, poni delle priorità. E poni un altro problema. Quello di continuare a sentire queste cose come dei puri esercizi di potere, da parte di un astratto potere e non di una partecipazione di tutti. Perché, in fondo, un ragionamento di questo genere è un gioco che, al limite, implica ognuno di noi e quindi anche Nac.

NAC: Mi sembra che ci sia materia di ripensamento per tutti.

Revisione di Colla

di Enrico Crispolti

Fra giugno e agosto '70 la Galleria Nazionale d'Arte Moderna a Roma ha riproposto in una cospicua retrospettiva l'opera di scultore di Ettore Colla (morto verso la fine del '68). Questa retrospettiva segue da vicino come è noto una mostra di opere di Klee. Una ripresa, si direbbe dunque, d'attività espositiva continua da parte dell'istituzione romana, se si annunciano retrospettive di Manzoni e di Fontana (e perché no di Mirko e di Leoncillo?). Sarebbe veramente auspicabile giacché la funzione di un museo è ormai chiaramente quella non tanto di una sede conservativa di opere, quanto d'un pubblico servizio informativo, la cui attività (come avviene ovunque nell'Europa Centrale anche in centri minori, ma in Italia avviene soltanto a Torino e a Ferrara) deve essere continua, sia appunto come esposizioni ospitate, sia come illustrazione delle proprie collezioni, sia come sede di consultazione bibliografica e documentaria. Naturalmente ciò comporta una mentalità sciolta e disinvolta: l'inserimento « paritetico » nei circuiti europei (o anche italiani, come avviene per Torino e soprattutto per Ferrara), con il conseguente abbandono di anacronistiche idee di preminenza e priorità, risibili quando poi provocano una paralisi d'attività, ma idee care alla direzione della Galleria romana, la cui biblioteca — fra l'altro — è chiusa da quasi due anni. Auspicabile dunque una effettiva impostazione di attività continua e purché ciò avvenga non importa neppure che sulla scia di certe retrospettive si aprano eventuali aperture di mercato internazionale.

Un primo problema non arduo, però imprescindibile, per chi intenda riproporre l'opera di Colla è la revisione delle sue datazioni. E dico l'opera di Colla intendendo quella sua che ci interessa, lungo gli anni Cinquanta e Sessanta. Perché altrimenti ci si sperde in un figurativo piatto nella seconda metà degli anni Venti e negli anni Trenta (Colla era nato a Parma il 13 aprile 1899, e non nel '96, come si legge nel catalogo romano), fino alla

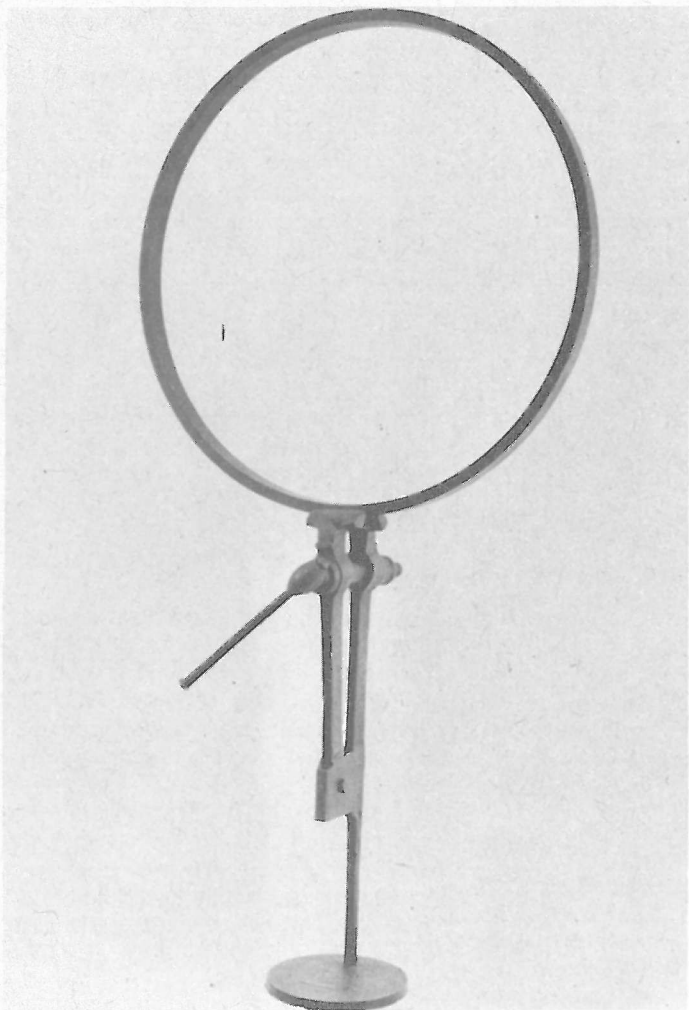
seconda metà del decennio successivo, quando sopravviene un'ondata di deformazione espressionista, non però molto personalizzata. D'altra parte questi decenni sono deliberatamente dimenticati dalla retrospettiva romana, anche in bibliografia, salvo qualche generico e impreciso accenno biografico. All'inizio degli anni Cinquanta Colla è scultore astratto, di tradizione « concretista » e fa parte, com'è noto, del « Gruppo Origine », nel quale rappresenta appunto il rigore geometrizzante, mentre Mario Ballocco tensioni biomorfiche e, naturalmente, Burri ipotesi materilogiche e Capogrossi ipotesi segniche. Se Luigi Pestalozza nel primissimo corsivo per « Origine » in « AZ »¹ — il giornale di Ballocco — annotava che la pittura dei quattro (Colla era ancora preso nelle prime ricerche astratte pittoriche) si distingueva « per essere libera da ogni posizione preconcetta », in realtà proprio Colla era il più legato ad una posizione storicamente decifrabile: appunto quella tradizione « concretista » che neppure il M.A.C. milanese accettava sempre in modo letterale². Del resto « AZ » stesso si era fatto portavoce del M.A.C. e aveva celebrato più volte Max Bill³. Per buona parte della prima metà degli anni Cinquanta, esattamente fino alla fine del '54, gli interessi culturali di Colla sono saldamente diretti verso quest'area problematica. Non per nulla in « Arti Visive », la rivista che Colla fonda nel luglio-agosto '52, accredita ampiamente i nuovissimi sviluppi inglesi del Concretismo, Kenneth Martin e Victor Pasmore, (che interessavano allora Lawrence Alloway), e poi ancora alla fine del '54 proporrà il tedesco Uhlmann.

Quando abbia cominciato le sue sculture « assemblagistiche » lo ha raccontato Colla stesso in un suo testo in « Civiltà delle Macchine » nel luglio-agosto '57⁴, dimenticato nella sbrigativa bibliografia del catalogo romano, ma naturalmente fondamentale per ristabilire la realtà cronologica della ricerca dello scultore: la prima appunto *Continuità*, realizzata in « una notte

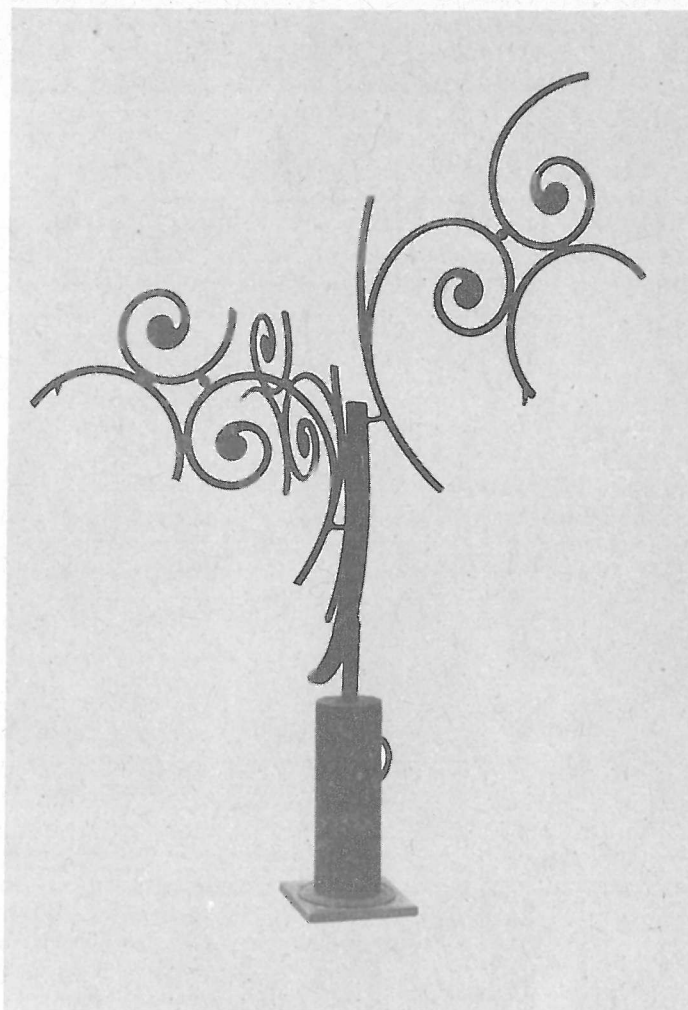
del dicembre 1954 », e poi esposta l'anno dopo nella VII Quadriennale romana, che confermò questa nuova direzione di lavoro di Colla, come rivelò il nuovo corso informale di Franchina. Seguono subito *Agreste*, *Il re*, ecc. Nella primavera '55 Emilio Villa — che di Colla, come del resto di Burri, è stato il primissimo solido appoggio critico — ne scriveva in « Arti Visive »⁵, come nel gennaio '54 aveva scritto del Colla « concretista »⁶.

Alla tentazione di retrodatare questo suo nuovo corso « assemblagistico », come oggi si dice, e materilogico, Colla non ha resistito direi quasi subito. Già la sua nota del '57 è infatti accompagnata da riproduzioni con datazioni anticipate di qualche anno, non solo in ingenua contraddizione con il suo stesso testo, ma chiaramente smentite, inoltre, dall'articolo di Villa ora ricordato. Negli anni seguenti le retrodatazioni sono dilagate: nel catalogo della personale all'I.C.A. a Londra nel '59, in quello della personale allo Stedelijk ad Amsterdam nel '60, toccando il fondo nel '60 stesso nella monografia di Alloway⁷, ottimo interprete del nuovo Colla, ma ignaro d'ogni suo precedente, del resto dimenticato in quella monografia. Di lì un continuo riferimento cronologico errato. Persino nel volume di Palma Bucarelli *Scultori italiani contemporanei*⁸ ritroviamo retrodatazioni: *Continuità*, come già nella monografia di Alloway, è diventata del '51, anche se in questo caso '51-'53, con un pò più di pudore.

Naturalmente queste retrodatazioni erano ribadite per inerzia, e per suggerimento di Colla stesso, che tuttavia bonariamente ammetteva qualche oscillazione. Ma non erano credute da chi ricordava le sue esperienze, per esservi vissuto accanto, o averle subito annotate. Io stesso ho sottolineato la necessità d'una revisione⁹, del resto, s'è visto, tutt'altro che difficile, documenti alla mano, e non soltanto quindi per sentito dire. Ora questa revisione non è stata elusa, — in accenno almeno, giacché non filologico — dal breve



Ettore Colla: *Grande cerchio* 1962



Ettore Colla: *Fiori nella notte* 1955-56

catalogo della retrospettiva romana, curato da Giorgio De Marchis. E non c'è che da rallegrarsene: in questo senso la retrospettiva romana è corretta. Lascia invece a desiderare l'impostazione critica. Non dico per la vicenda figurativa degli anni Trenta e Quaranta, che è semplicemente abbonata (e la Bucarelli, nel testo introduttivo al catalogo ripreso da quello della mostra *Lo spazio dell'immagine*, a Foligno nel '67, dove Colla era celebrato, parla di « antico dadaista »?!), ma neppure per il « concretismo » dell'inizio degli anni Cinquanta e, a proposito del quale appunto Villa nel gennaio '54 sottolineava come novità le « odierne conclusioni più libere, più perfette, più accese, fino ai rilievi dove è scartata per sempre la concezione del rilievo come 'spazio schiacciato', come trucco prospettico, fino alle monumentali creazioni in ferro, temi dello slancio e della continuità, coniugazione di angoli, di vertici, o chiusura patetica di itinerari e tramiti, a ricordo di grandi meditazioni ».

E c'è da dire che quelle strutture ele-

mentari, geometriche, piani a incontri ortogonali, se a volte si rifacevano ancora all'intervento del colore, altre volte (nel '52 stesso e nel '53) accettavano la presenza d'una pelle rugginosa della liscia superficie metallica. Ed erano parenti comunque, strutturalmente, delle prove di Franchina o di Barisani, che del resto « *Arti Visive* » ospitava. Mentre il loro orizzonte « europeo » era quello che ho detto; e s'aggiunga la riscoperta del filone più autenticamente « astratto » dell'opera di Balla, da Colla riproposto nell'ambito di quella sua molto importante attività di promotore culturale, attraverso « *Arti Visive* » e la Fondazione « Origine », in Via Aurora, sempre a Roma.

D'altra parte nel '54 stesso Colla sembrava farsi sensibile a sollecitazioni nuove, ad « un modo di dipingere o di scolpire il cui comportamento dovesse consistere nel percepire la funzione e l'apertura dell'eventuale », facendo appello alla « percezione », che « potrà in qualche modo carpire un germe di realtà, sorprendendolo nel

punto di felice crisi, e condurlo espressivamente a una definizione differente da quella prevista o destinata dall'ordine naturale »¹⁰.

Del nuovo corso della scultura di Colla, Argan nel '60, presentandolo ad Amsterdam, indicava come fonti « la tematica dadaista e surrealista dell'oggetto trovato » e, insieme, « un rigore costruttivista che muove da Tatlin e da Rodschenko, ma va via via caricandosi, tenendo conto di talune esperienze di Picasso e di Gonzalez, di contenuti più drammatici e di una espressività più intenzionalmente allusiva ». E queste indicazioni ripete pressapoco la Bucarelli, aggiungendovi Brancusi. Uscendo tuttavia dal generico, non ci si può non richiamare anzitutto, per la percettività materiologica empirica, a quel nodo romano dell'esordio degli anni Cinquanta, Burri-Cagli che, ostinatamente ignorato (per esempio da Brandi nella nota monografia su Burri del '63) è invece — ottimamente documentato proprio in « *Arti Visive* » — un'area complessa ed estesa di percezione materica, in

Burri decisamente esistenziale, in Cagli sperimentale, come in un passaggio di Prampolini (disperso anche nella frettolosa ricostruzione di Menna nella monografia del '67), come ancora nel giovane Cristiano (e che poi ritroveremo in Nuvoletto e nella varietà materologica di Cervelli), e specificamente empirico ancora nella scultura di Manucci, con i suoi interventi diretti di saldatura e inflessioni materiche del metallo¹¹. E se questa era la sollecitazione d'ideologia formativa immediata, gli esempi morfologici suggestionanti il nuovo Colla non andavano ricercati in lontananze storiche (Gonzalez o Picasso), bensì in un altro ulteriore nodo: quello dell'inflessione della scultura informale, costruita appunto « assemblagisticamente »: da Tajiri¹² a Stankiewicz¹³, da David Smith¹⁴ a Chillida¹⁵, a Müller¹⁶, fino a un Luginbühl¹⁷. E si comprende come da quell'« assemblagismo » informale maturasse un'ipotesi « New Dada », esplicita appunto nell'opera di Stankiewicz, che resta il corrispondente più puntuale di situazione culturale rispetto a Colla, assieme — ma più alla lontana — ad alcuni aspetti del grande David Smith, il cui nome del resto già nel '60 poneva in questo senso sul tappeto Alloway e che Carandente ripropose due anni dopo a Spoleto nel suo aspetto proprio più « assemblagistico ».

Non « Dada », bensì piuttosto « New-Dada », con tutte le precise differenziazioni che ciò comporta, la situazione di Colla da metà degli anni Cinquanta. Lo suggeriva implicitamente lo stesso Alloway; lo suggerivo chiaramente io stesso nell'introduzione al volumetto di Hofmann sulla scultura contemporanea¹⁸, nel '62, e tre anni dopo nel volume *Arte d'oggi*, dedicato alla Biennale '64¹⁹ — voci ambedue dimenticate nella bibliografia del catalogo romano —. Perciò mi parve naturale indicare l'opera di Colla a Seitz quando capitò a Roma con in mente il progetto ancora nebuloso di quella che è stata nel '61 la mostra *The Art of Assemblage*, nel Museum of Modern Art di New York.

Però sarà poi da scavare la posizione di Colla in questo dato orizzonte « New-Dada ». C'è per lui subito infatti una certa stilizzazione dell'oggetto trovato. Lo notava già Villa nel '55: « Un giorno o l'altro l'*objet trouvé* doveva trovare la sua redenzione, un suo riscatto che non fosse più di polemica, o di urlo, o di goffa anarchia; ma che potesse: diventare terrestre di stile / manifestare qualche spe-

cie / evocare cratofanie quotidiane / intensificare la libertà / rendere solido il tema ». Era quel « rigore formale » che Villa stesso avvertiva come legame sotterraneo all'esperienza precedente « concretista », e che Alloway stesso, cinque anni dopo, indicava come matrice classicista mediterranea di Colla (lo ripete la Bucarelli), e come possibilità di offrire gli oggetti trovati e impiegati, senza piegarli in metamorfosi (come accade infatti a Stankiewicz): « Essi continuano a essere caratterizzati da ciò che sono stati prima. Il suo senso della forma, col suo inerente classicismo, incoraggia questo dualismo. La chiara, antitetica struttura delle sue figure gli permette di usare i pezzi delle sue ricerche senza perderne l'uso originale ». E qui nasce l'ironia, in una dimensione quasi familiare, di manipolazione oggettuale quotidiana ed antica, di usure senza tempo, un'ironia così autentica, una vitalità così colta e insieme popolare », annotava ancora Villa, il segno insomma d'una « mano arguta » capace di comporre immagini di certa sorpresa ironica.

Questa poi si esercita conclusivamente in quella che Fagiolo nel '66 ha chiamato attribuzione di « fisionomia mitologica alle sculture » (e che in quanto tale è incontestabilmente un prestito diretto dal mitologismo del nodo culturale Cagli-Mirko-Villa). Una « mitologia » esteriore, come esteriore è in fondo l'ironia stessa, che non nasce quale motivazione dell'immagine nel senso d'un arco fenomenologico che può andare da Picabia a Tinguely, ma è ritrovata poi, come attribuzione della calligrafia formale alla quale è ridotto l'oggetto trovato, al contrario appunto che in Stankiewicz, ma anche al contrario che in David Smith, ove la calligrafia plastico-oggettuale (che Calvesi nel '64 pretendeva di origine « metafisica ») è il traguardo e il limite della scultura di Colla, dignitissima e onesta e autentica, ma non rivoluzionaria, non veramente innovatrice. Una calligrafia pressante e scoperta nelle prime sculture fra '55 e '57 circa, poi quasi sopraffatta da una prevalenza materica, d'indubbia suggestione informale, fra '57 e '59 circa (già avvertibile nelle sculture più recenti della sua prima personale, alla Tartaruga nel '57, come *Ostaggi*, come *Concavo e convesso*), poi nuovamente insorgente, irresistibile, dal '60 e ben dichiarata anche in prove più o meno monumentali, dalla *Grande Spirale* di Spoleto del '62, alla *Colonna solare* del '67, a quei « rilievi componibili »

la cui elaborazione nel '68 la morte improvvisa dello scultore ha interrotto (ma che risultano più formali dei « componibili » di Carrino nella Biennale veneziana '70). Non oggetti dunque quelli messi in opera dalle sue sculture, malgrado le loro movenze « assemblagistiche », piuttosto « segni » — suggerisce ragionevolmente la Bucarelli: e, meglio, appunto calligrafie segniche (il che mai fu per Brancusi però, non certo « il fattore determinante della formazione di Colla »), che se tendono a proporsi in « figure », non esulano però appunto dal calligrafismo, come — proprio al contrario di quanto la Bucarelli suppone — non rinnegano la città industriale e la sua « obsolescenza », richiamata già da Alloway, per il paesaggio (col quale, in realtà la scultura di Colla ha avuto a che fare soltanto a Spoleto nel '62, mentre esposta *en plein air* a Foligno nel '67 naufragava). Del resto quella calligrafia, infine, è astratta, anaturalistica, mentre quella « castigata malinconia, quasi funeraria », quel « sentimento della morte » che la stessa Bucarelli avverte sono piuttosto la prova dell'isterilimento calligrafico che non quel tema di meditazione della morte inflazionato dalle speculazioni di Argan sull'ultimo Klee, giacché nasce da una « povertà » dell'immagine, anziché da quel sentimento di ineluttabile deiezione che Sweezy avvertiva quindici anni fa nei sacchi-carne viva di Burri. Una calligrafia infine che si pone, ma restandone schiacciata in statura, fra la materia relittuale significante di uno Stankiewicz e l'immagine spaziale significante di uno Smith. Anche se Colla è stato, nei suoi poco più di dieci anni di vera attività creativa, scultore autentico, e non dimenticabile.

¹ N. 9, novembre 1950.

² E cfr. ancora il n. 10 di « AZ », dicembre '50-gennaio '51.

³ N. 8 e n. 11.

⁴ A. v., n. 4.

⁵ II s., n. 3-4.

⁶ « Arti visive », n. 6-7.

⁷ Ed. Grafica, Roma.

⁸ Ed. Martello, Milano, 1967.

⁹ « Il Cannocchiale », n. 2-4, febbraio 1969.

¹⁰ « Arti Visive » n. 8-9, pure dimenticato nella bibliografia del catalogo romano.

¹¹ Cfr. « Arti Visive », n. I, luglio-agosto 1952; e n. 4-5, maggio 1953.

¹² « Arti Visive », n. 10 e 11 s. n. 2, 1954.

¹³ Biennale veneziana del '56.

¹⁴ In « Numero », n. 3, maggio-giugno 1954.

¹⁵ Triennale milanese del '54.

¹⁶ « Arti Visive », 11 s., n. 2, 1954.

¹⁷ Ivi n. 5, 1956, con nuovamente Müller.

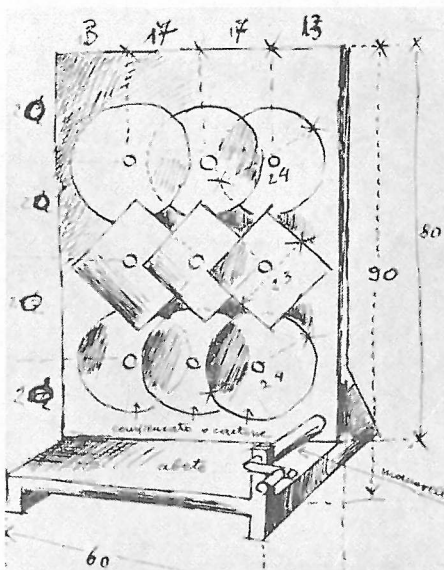
¹⁸ Ed. Universale Cappelli.

¹⁹ Ed. Curcio, Roma.

Depero a Bassano

di Luciano Caramel

Dopo l'utile mostra organizzata da Giuliano Martano a Torino (in occasione della quale sono stati pubblicati due volumetti ricchi di informazioni inedite e spesso fondamentali), questa nuova e più ampia retrospettiva di Fortunato Depero, ordinata nelle sale del Museo Civico di Bassano del Grappa da Bruno Passamani, porta un ulteriore, illuminante contributo alla conoscenza dell'artista trentino. Un contributo certo non superfluo, giacché Depero è stato per tanto tempo (e spesso lo è ancora) trascurato e sottovalutato, e quasi sempre giudicato attraverso una documentazione inadeguata e di seconda mano. La « fortuna » dell'artista è stata infatti per decenni frenata — oltre che dall'inevitabile confronto con personalità del valore di Boccioni, Balla e Prampolini, con i quali (e particolarmente con Balla) Depero ebbe ad agire in stretto rapporto — dai limiti della cultura italiana, più portata (ancor oggi, del resto, nella maggioranza dei casi) ad apprezzare risultati convenzionalmente riferibili a categorie preconcepite (o almeno di tutta tranquillità) ed aliena dal dar importanza ad un « impegno » non serio. Mentre Depero — nei momenti migliori soprattutto (e cioè tra il 1914 ed il 1919), ma, in definitiva, in tutto l'arco della sua attività — è stato spinto da una radicale volontà di opposizione alle specificità logore, sulla linea di uno sperimentalismo e di un anti-conformismo che lo portarono a tentare sempre nuove soluzioni, e, prima ancora, nuove dimensioni operative, con, oltre tutto, una caratterizzante attenzione per il gioco, inteso non come attività evasiva, ma come strumento di fantasia e libertà e quindi di trasformazione. Ed è appunto in primo luogo questa complessità, questa articolazione problematica e di lavoro, la cui considerazione è pregiudiziale in una valutazione critica di Depero, che opportunamente risalta in primo piano nella mostra di Bassano, nella quale, accanto ai dipinti, trovano grande spazio costruzioni polimateriche, progetti per complessi cinetici, per meccanismi



Fortunato Depero: *Studio-progetto per complesso di dischi e quadrati rotanti* 1918-19

teatrali, per scenografie, per architetture, per mobili, nonché libri, giocattoli, marionette, disegni e realizzazioni di abiti, esempi di grafica pubblicitaria, di collages, di tavole visive (sul tipo delle « Parole in libertà », ma non riducibili ad esse) e, in gran numero, bozzetti di costumi per balletti (quali quelli per *Il canto dell'usignolo* di Stravinsky, commissionatigli nel 1916 da Diaghilev), tanto da indurre — come deve avvenire — a guardare con disincanto le stesse pitture, cercando in esse qualcosa che è ben di più del quadro, o che, almeno, non è mai solo il quadro. Non ci sono, ovviamente, i *Complessi plastici motorumoristi*, perduti o non realizzati; ci sono però foto e progetti — spesso assai dettagliati — di vari di essi, che permettono un esame soddisfacente, come mai era avvenuto. Il che è assai importante, in quanto in queste ricerche è da vedere il contributo più originale e « profetico » di Depero (e su di un piano non solo nazionale). Se, infatti, il punto di partenza fu indubbiamente Boccioni, come è stato ben sottolineato, per esempio, dal Calvesi, dal Fagiolo ed ora dal Passamani, gli sviluppi ed i raggiungimenti di Depero

sono quanto mai indipendenti e nuovi. Il movimento, innanzi tutto, non è solo suggerito o virtuale (tanto meno solo « rappresentato »), ma reale; e le soluzioni sono assai varie e complesse, con l'utilizzazione della luce, del colore, del suono, dei materiali più diversi, ed anche di effetti basati sulla sorpresa; e con in più l'apertura verso una scala urbana, di intervento ambientale. Con una rilevante indipendenza anche da Balla, quindi, al quale certo Depero molto dovette, ma del quale non fu assolutamente solo un comprimario, come, tra l'altro, ha dimostrato il ritrovamento (da parte del Passamani, che lo ha pubblicato ed analizzato prima in uno dei citati volumetti editi da Martano ed ora nel documentatissimo e rigoroso catalogo di questa retrospettiva bassanese) del testo completo del manifesto *Complessità plastica - Gioco libero futurista - L'essere vivente artificiale*, redatto da Depero nel 1914, che induce di necessità a rivedere (a favore di Depero) il ruolo dei due firmatari del manifesto *Ricostruzione futurista dell'universo* (del marzo 1915), prima comunemente attribuito nella sostanza a Balla. E la rilevanza di queste ricerche di Depero è tale da non essere infirmata dalla limitazione in cui furono costrette dopo il 1919, con la rinuncia a sviluppi che non fossero quelli legati allo spettacolo. Limitazione ad ogni modo indubbia (al di là dei grandi meriti di Depero nel campo scenico), che è sì conseguenza delle difficoltà opposte dalla cultura ed in genere dalla arretrata società italiana, ma che è anche dovuta alla struttura di fondo della personalità di Depero, principalmente impregnata dell'attivismo, della inventività e del caratteristico pragmatismo futuristi, e quindi idonea alla provocazione, all'audace innovazione linguistica, alla multidimensionalità operativa, alla creatività fantastica, alla libera rivolta, ma non adatta ad un rapporto più rigorosamente razionale e decantato con i problemi, le esigenze e le realtà dell'uomo e del mondo moderno.

A Montepulciano

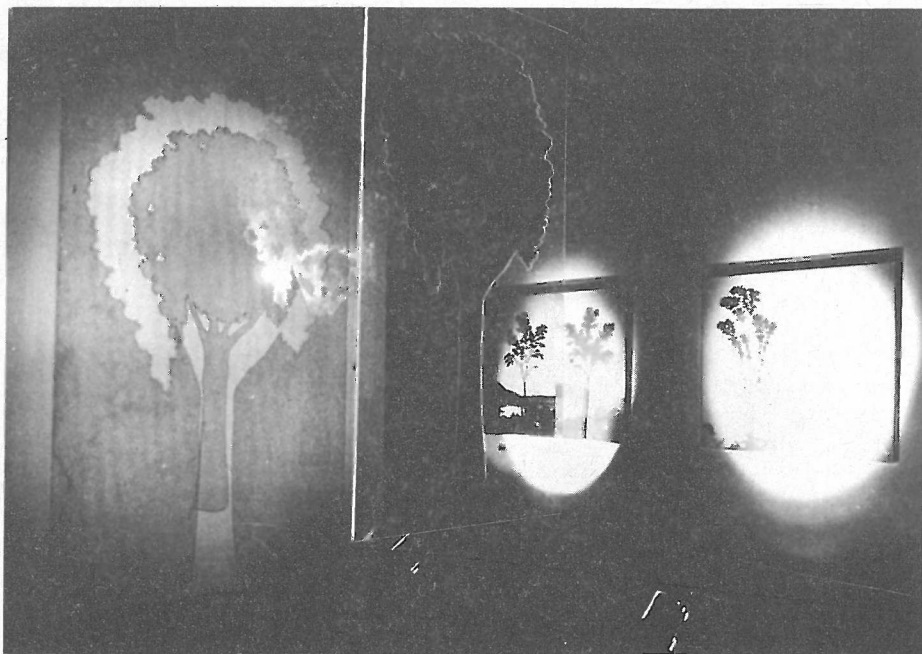
Amore mio

di Aurelio Natali

Sull'alto di Montepulciano, a due passi appena da una delle più belle piazze d'Italia, il peruzziano palazzo Ricci si apre su un paesaggio dai colori terrosi, striati dal verde denso della vegetazione. Nelle sue sale, spoglie e così mal distribuite, com'era nella logica costruttiva del '500, si è tenuta una fra le manifestazioni più incidenti dell'estate artistica nazionale. Alcuni operatori estetici vi si sono autoconvocati e, sotto l'ombrello di un titolo tenebrissimo (« Amore mio »), hanno proposto ambienti e opere. I nomi sono noti, né il meccanismo poteva lasciare spiragli a sconosciuti. Da tanto amore ci è giunta solo angoscia, ampliata forse da quei percorsi di visita obbligati che vieppiù accentuano, tramite un meccanismo fisiologico, il senso di precarietà e di incertezza, e il nulla, che ci sono sembrati la comunicazione preminente della manifestazione. Cancellazione di valori acquisiti, rifiuto di una controproposta salvatrice e, soprattutto, distruzione di ogni sistema estetico. Questi i termini di un discorso che si rivela, pur con alcuni cedimenti, dominante per il gruppo più numeroso degli artisti. L'analisi andrebbe

qui ricondotta ai processi di sublimazione dei problemi concreti che l'arte, nel suo sviluppo storico, ha sovente realizzato servendo felicemente interessi di classi in ascesa o comunque al potere. Ora, se un elemento preciso risulta dalle proposte di alcuni operatori di Montepulciano, è che questi sono ben coscienti dell'involutione del nostro sistema socio-politico e che ne rifiutano qualsiasi avallo senza purtroppo (ma sarebbe possibile?) saper uscire dal suo stesso livello di significati e di metodi di comunicazione. Ne consegue una violenza esplicita, costruita con fredda determinazione, realizzata quasi sempre con materiali poveri e al limite, a volte, del « non senso ». È una risposta che, seppure non rivoluzionaria (non c'è altra possibilità di scelta che il rifiuto alla creazione), riesce però a sottolineare una situazione di crisi senza più sbocchi razionali; unica salvezza per l'artista è la fuga in una sempre maggiore interiorizzazione, con, traguardo ultimo, il soliloquio. Ma sarà bene fare il nome dei personaggi che definiscono il nucleo più problematico di « Amore mio ». Innanzitutto, lucido, intollerante, cosciente di tutto, Fabro, con quella sua stanza vuota e la frase, ripetuta senza scampo, « cittadini, ritenetemi responsabile di ciò che succede », che ci inchioda alla viltà di ogni nostra non compromissione. E poi Scheggi, che usa una lucida purezza formale per distruggere il mito della razionalità; nel suo nero, asettico sepolcro, con ironia feroce, egli seppellisce tutti i valori che consentono all'uomo qualsiasi tipo di massacro, grazie appunto

alla sua superiorità intellettuale. Una identica ferocia aleggia nell'ambiente che Pistoletto ha preparato con Vector Pisani, sia pure ottenuta con una più facile simbologia; un triangolo di cavi metallici e tre caviglie, ognuna delle quali agganciata a una piccola carrucola può percorrerne uno dei lati. Ceroli si è arrestato alla proposta di un materiale lasciato informe, senza intervento alcuno, mentre Kounellis si è consegnato, avvolto in stracci, a un lettuccio, vivo soltanto per il fuoco che lampeggia da un saldatore. Su un altro piano, nuovo e a parer mio assai avanzato, le sequenze di Colombo e De Vecchi che qui propongono le esperienze precedenti ai fini della comunicazione. Favolistico, assurdo, felicemente demistificatore, Mambor con i suoi grandi giocattoli. Qui forse converrà tracciare una linea al di là della quale lo spazio muta perché l'intellettualismo di Merz non scalfisce nulla, né la mappa di Nanni esce da una esplorazione personale. Alfano ci sembra fermo a una esperienza antica, mentre la costruzione di Alviani, seppur attenta e calibrata, non riesce a collocarsi in quella rarefatta area speculativa a cui l'artista sembra tendere. Di Tacchi, al di là delle buone intenzioni, ci soffoca il granguignolismo, mentre Nannucci non ci interessa. Restano Mauri e Marotta, rivolti entrambi al recupero di frammenti del passato, il primo nel termine di un gioco assurdo, l'altro attento alla forma che è, come in ogni sua cosa, splendida a tal punto da riuscire a condizionare ormai, e purtroppo, un'epoca del gusto italiano.



G. Marotta: Opera presentata a Montepulciano

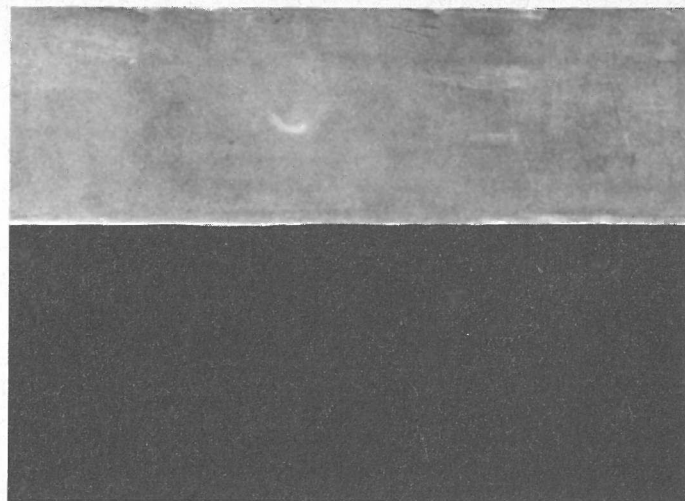
All'opposto della Biennale

di Guido Giuffrè

Ci guarderemo quanto è possibile da ogni tentazione comparativa, come se ne è guardato Guido Perocco — salvo accenni velati per uditi ultrasensibili — nel breve saggio aggiunto al catalogo. Del resto, approdati come di consueto a S. Marco, per Ca' Pesaro si muove in direzione opposta che per i Giardini: opposta, vorremmo ripeterlo a Calvesi, che in un suo intervento alludeva a Rothko affermando che il meglio da vedere, a Venezia, è fuori della Biennale. Quanto si vede a Ca' Pesaro non è meglio ma profondamente diverso, anzi appunto opposto a ciò che offre quest'annaspante 35ª edizione della Rassegna: e prima o poi, a voler essere radicali, bisognerà decidersi, artisti, pubblico e organizzatori. Ma torniamo a Rothko, la cui mostra ha avuto un successo che la chiave « storica » non basta a spiegare e che vorremmo chiamare sintomatico.

Creare una prospettiva storica, pure brevissima, è peraltro espediente di comodo per archiviare, senza scalfirla, valori che non rientrano nei bilanci stagionali o nei punti di vista dominanti, cioè al potere. È discorso vecchio ma non è il solo per cambiare le carte in tavola; Rothko viene anche letto in una chiave forzatamente « linguistica » che ne altera radicalmente la fisionomia (quanti equivoci in nome del « linguaggio »), ovvero, pure con il dovuto rispetto, annegato in tanti correnti panorami della pittura americana in un modo che ricorda fortemente certa vecchia storiografia descrittiva e indiscriminata. Che ci fossero spinte diverse, all'interno di quel grosso fenomeno che fu la pittura americana degli anni Quaranta e Cinquanta — sulla cui fisionomia di definitiva presa di coscienza di una problematica autonoma e originale non è il caso di insistere —, è risaputo. Da un lato era il dinamismo vitalistico di De Kooning, di Pollock, di Kline, cui meglio si addice la definizione di Rosenberg di « action painting », dall'altro la più placata misura di Still e soprattutto di Barnett Newman o di Ad Reinhardt, dalle ampie superfici talvolta quasi monocrome. L'inclusione di Rothko in quest'ultima area è inevitabile, ed insieme rischia di diventare l'inizio di un equivoco; in realtà tra Newman e Reinhardt da un lato e Rothko dall'altro la distanza è tale, nonostante certe esterne affinità, che converrà piuttosto avvicinare l'artista russo-americano al cuore dell'espressionismo astratto, cioè proprio a quel gesto di Pollock che sembra in posizione antipodica. I monocromi di Newman includono una misura polemica che non è certo quella di Yves Klein, ma la loro misura mentale non è minore, e si comprende come da lui (il suo noto « *Vir heroicus sublimis* » è del '50-'51) siano derivati senza soluzione di continuità tanti gelidi astrattismi d'oltre oceano. Non si pretende di liquidare un artista come Newman ma al suo cospetto Rothko sta su tutt'altro versante: su quello appunto su cui si esercita, in ben diverse forme, la concitazione emotiva, la smania avvolgente, l'esasperata tensione di Pollock.

L'ordine di Rothko non è razionale (né egli, per contro, è un contemplativo); le sue superfici non celano ammic-



Mark Rothko: *Blak on Grey* 1970

camenti o sillogismi, né alcun codice che, decifrato, sveli i secondi fini della sua pittura. Se egli non fosse così immediato, si direbbe che operava tenendo presente il più grosso rischio dell'action painting, che era quello di un ingorgo che occludesse l'unico canale rimasto all'artista per comunicare: la propria disperata soggettività. Il pittore d'azione riduceva, si direbbe per successive concentrazioni, la sua stessa vita al gesto, divenuto tramite ed, insieme, piena realizzazione dell'atto creativo come della sua esistenza; nel gesto, nella sua impronta orgiastica in un magma denso di ogni umore, l'artista scaricava la propria vitalistica presenza affondando in un hic et nunc che esauriva un orizzonte drammaticamente chiuso. Rothko alza lo sguardo dalle viscere del mondo e riapre quell'orizzonte.

Egli sembra mescolare le carte di Matisse con quelle di Mondrian, il lirismo del primo e l'assolutismo dogmatico del secondo; in realtà rientra appieno nella temperie che produsse il più autentico e deciso, e insieme il più tragico momento della pittura americana di questo secolo. Rothko non esce dal soggettivismo ma non precipita in sé stesso; al contrario, ha bisogno di uno spazio in cui lo spirito possa espandersi, lievitare in una dimensione che sia specchio di quella terrena, ove però le ansie di questa, le solitudini, gli scoramenti siano presenti ma decantati, mutati nella luce che li trasfigura. Ecco allora le grandi superfici di colore che dilaga, acceso e tenerissimo, ora caldo come un tramonto (ma Rothko non è mai naturalista e il suo spazio è luogo dell'anima), ora notturno e ombroso come profondità marine.

Più anziano di Pollock egli definì la propria visione più tardi, non tuttavia in opposizione; diverse erano le radici delle due sensibilità (si potrebbe dire ch'egli abbia guardato a Klee quanto Pollock a Picasso) ma comune era la temperie culturale. Non sembra dunque ch'egli assuma una posizione dialettica nei confronti dell'espressionismo astratto, almeno non nel senso in cui a questo si oppose l'oggettivismo pop o l'altro, a suo modo sperimentale e scienzifista, dell'optical, e neppure nel senso in cui da quello si distinse il « purismo » di Newman, di Reinhardt, quindi di Louis, di Noland, di Ellsworth Kelly. Rothko è ben lontano dalle varie sintassi visive o dalle esercitazioni intorno al fatto percettivo, non è un campione di quello strapotere dei « linguaggi » che oggi, in spregio non tanto di vecchie estetiche quanto dello stesso più elementare significato dei termini, tengono il campo. E l'arte con lui torna a valori cui qui a Venezia stiamo perdendo l'abitudine.

Conceptual art Arte povera Land art

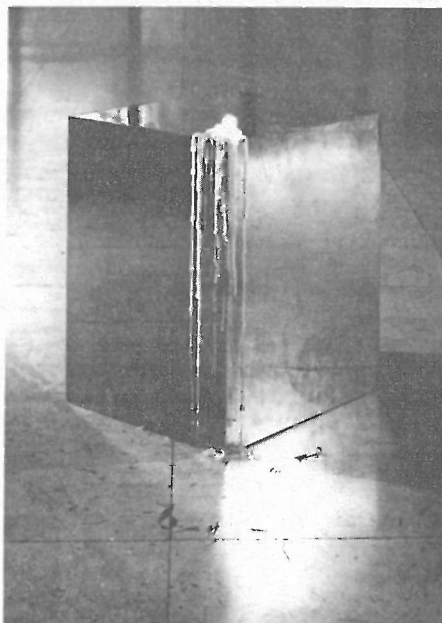
di Mirella Bandini

Un grande striscione stradale — lavoro di Joseph Kosuth — appeso tra gli alberi di Corso Galileo Ferraris, di fronte all'ingresso della civica galleria il 12 giugno giorno dell'inaugurazione della mostra, recava queste parole: «Arte Come Idea Come Idea 1970: 1) Assumere volontariamente un quadro mentale. 2) Spostarsi volontariamente da un aspetto della situazione a un altro. 3) Tenere a mente simultaneamente vari aspetti. 4) Capire l'essenziale di un dato completo nelle sue parti e isolarle volontariamente. 5) Generalizzare; astrarre proprietà comuni; programmare in modo ideativo; assumere un'attitudine nei riguardi del mero possibile; e pensare o agire simbolicamente. 6) Distaccare la propria identità dal mondo esterno.» Esse possono condensare programmaticamente la dimensione essenzialmente mentale della corrente «d'arte concettuale», espressa attraverso i lavori esposti di una trentina di giovani artisti americani, tedeschi, olandesi, inglesi, giapponesi e italiani operanti dal 1965 a oggi. Già da anni le gallerie statali straniere dedicano periodiche rassegne all'arte concettuale (ultime in ordine di tempo quelle di Tokio e Lucerna): era quindi opportuna, poiché degli undici artisti italiani presenti sette vivono e operano a Torino, che la civica galleria torinese dedicatesse una mostra, anche estiva, a questo filone delle avanguardie odierne internazionali. Il gruppo torinese, qui formato da Anselmo, Boetti, Merz, Paolini, Penone, Pistoletto, Zorio, in parte raccolto intorno alla galleria Gian Enzo Sperone e attivo fin dal '65-'66 in concomitanza con analoghe manifestazioni di «arte povera» americana, si è dimostrato infatti uno dei più significativi in area concettuale internazionale.

L'importanza dell'arte concettuale nell'avanguardia contemporanea — impegnata nell'interesse del fare più che del fatto artistico, del processo più che del prodotto finito — consiste nel recuperare il valore della percezione nella sua interezza di fenomeno

vitale, dissociandola dal riferimento nozionale, rivalutando quindi le capacità di concentrazione e d'immaginazione dell'uomo (a livello anche di «idea»), alienato e oppresso dall'universo artificiale ed eminentemente sensorio da lui stesso creato; e ciò attraverso e anche «l'espressività» di materiali tecnologici. È significativo in proposito ricordare la problematica socio-economica di una città industrialmente compressa come Torino e le motivazioni etiche riflettentesi nelle operazioni del gruppo torinese.

Le ricerche dei programmati e dei neocostruttivisti — nell'ambito dell'altro filone dell'avanguardia —, partite da problemi logico matematici e da valori metodologici, tendono a creare modelli di valore e strutture visive



W. De Maria: *Candela box* 1967

atte a ristrutturare in senso estetico l'ambiente urbano e industriale in cui viviamo; oltre lo stesso interesse comunitario e la medesima creazione di opere aperte i concettuali tendono però verso la disponibilità totale e l'intensità poetica e originaria d'un contatto libero e immediato con la vita, sentita nella sua discontinuità e indeterminatazza.

La poetica concettuale si riallaccia a quella dell'Informale nell'urgenza di fissare la sensazione in un evento e nell'esaltare l'azione individuale, e di conseguenza ad alcuni punti basilari delle filosofie orientali, in particolare della dottrina zenista (mediata in America dagli scrittori della *beat generation* di San Francisco): superamento del dualismo logico; accettazione della vita nel suo fluire libero e nella sua mutevolezza; l'operare in presa diretta per cogliere l'essenziale.

Le opere presentate in questa mostra — curata da Germano Celant e presentata da Luigi Mallè, Aldo Passoni, Lucy Lippard — pur ormai documentate e storicizzate perché già esposte in analoghe rassegne e non eseguite appositamente in essa, attestano queste premesse. Notevole la funzione e l'interesse informativi e di rottura: tra esse segnaliamo la libertà totale di comportamento creativo espressa, al di là e al di sopra dei materiali, nella registrazione della voce del tedesco Beuys, nelle spennellate di cementite su cartone dell'americano Ryman, nella luce al neon fuoriuscente dal cemento di Anselmo, nelle lenzuola stese di Fabro, nei microfoni di Zorio, nelle scritte di Neuman e di Calzolari. E inoltre i lavori «sul tempo» del giapponese On Kawara, di Prini, dell'americano Huebler, espliciti attraverso fotografie; i «lavori di terra» documentati da diapositive degli interventi sulla natura di Heizer, Dibbets, De Maria: le analisi comportamentali e percettive nell'esibizione «the singing sculpture» di George and Gilbert e nella proiezione di films di Serra, Oppenheim, Ferraro, De Maria e Sonnier.

L'avventura fantastica di Spazzapan

di Vittorio Fagone

Gradisca d'Isonzo ha voluto ricordare Luigi Spazzapan, che qui nacque nel 1889, con una vasta mostra in cui sono raccolte circa 150 opere dal 1924 al 1958. Il catalogo dell'esposizione, esemplare per la minuziosa messa a punto di dati biografici e per la somma di testi rappresentati, è stato curato da Bruno Patuna e introdotto da un saggio di Giuseppe Marchiori. Anch'esso contribuisce a una migliore definizione dei termini entro i quali si svolse l'«avventura fantastica» di Spazzapan: un problema critico che — a dodici anni dalla scomparsa dell'artista e dopo le retrospettive dedicategli dalla Biennale di Venezia (1960) e dalla Galleria d'Arte moderna di Torino (1963) — resta ancora aperto.

Spazzapan operò a Torino, si può dire, ininterrottamente dal 1928 alla morte. Il suo lavoro è stato spesso ravvicinato a quello del gruppo dei «sei di Torino» (la Boswell, Chessa, Galante, Levi, Menzio, Paulucci) per il comune contrapporsi, da una angolazione provinciale, alla situazione d'«ordine», alla magniloquenza dell'arte ufficiale italiana alla fine degli anni venti e agli inizi degli anni trenta, e per avere avuto all'origine lo stesso acuto tramite critico: Edoardo Persico, (che segnalò tempestivamente, e in qualche misura determinò, la nuova situazione italiana prima da Torino nel 1928-29 e poi da Milano agli inizi degli anni trenta). Persico nel breve periodo in cui ordinò personalmente le mostre del Milione ospitò una mostra di disegni di Spazzapan.

Ma una collocazione in questo quadro, se è corretta per quanto si riferisce agli sviluppi generali di una «nuova situazione» nel senso in cui una ricerca provinciale in effetti si configura europea — e si dichiara tale — recupera non solo la vitalità europea delle esperienze dell'avanguardia italiana agli inizi del secolo ma anche una «tradizione moderna» europea, non discrimina la particolare formazione, la qualità, il singolare carattere e le progressioni dell'operare di Spazzapan. Va subito precisato ad esempio come il programmatico richiamarsi a Manet, tipico dei «Sei» e che ha una valida ragione di formulazione in quanto cerca di «innestare al tronco scabro degli ottocentisti italiani i floridi rami dell'impressionismo francese e in quella linea a Cézanne, a Matisse, non tocca se non indirettamente Spazzapan che ha una diversa formazione. Egli, istriano, ha sentito l'influenza di una cultura mitteleuropea espressionista, la ragione espansiva di una emozionalità intensa, carica. Persico indicò i nomi di Pascin da una parte (per certi esiti sottili del suo lavoro più raffinato e però intrisi di una densità effusiva non autobiografica), di Grosz per la crudezza e l'asprezza della linea. Si tratta di riferimenti significativi ai quali bisogna aggiungere, soprattutto se si guardano certe tempere accese e «cantate» degli anni successivi tra il 30 e il 40 (Spazzapan aveva teorizzato nel '35 il «puro canto del colore»), le concitazioni di una visione che corre sempre dal reale al *fantastacimante* vissuto quello di Kokoschka o, per una

drammatica tensione trascorrente in ogni opera, di Rouault (ma un Rouault laico). Però Spazzapan è oltre lo schermo di queste indicazioni in una sua capacità progressivamente libera, riflessiva, di superare la felicità di una resa orizzontale del visibile, per un gioco più profondo di scoperte e eccitate relazioni; la magistrale sicurezza del segno — alcuni tra i suoi disegni restano tra le prove significative dell'arte italiana di questo secolo — è sottoposta a una interna legge di coerenza e di espressione. C'è chi ha letto nell'opera di Spazzapan questa unita felicità del segno, la corposa vitalità della sua pittura e chi ne ha registrato la sensuale, raramente compiaciuta frequenza, come un momento di conoscenza fluida e espansa.

La stagione più limpida di Spazzapan resta l'ultima, quella che abbraccia il lavoro degli ultimi dieci anni. Una stagione che ha certo un peso nella storia dell'informale in Italia, un peso di influenza ma ancora una determinazione singolare. Spazzapan non abbandonò mai quel giocare fitto tra piani e vibrazioni di colore, quelle geometrie luminose costruite dal rovescio, partendo da un nero assoluto che non ritaglia il quadro ma lo compone secondo un ritmo concitato non bloccandovi un'immagine ma bilanciandovi violenza e libertà come per un allarme o una improvvisa catarsi. La vita di Spazzapan, un «artista solitario» come lo definì ancora Persico, non fu certo facile: egli toccò solo tardivamente un successo che aveva pazientemente atteso ma forse non desiderato. Nella massa delle opere che ci ha lasciato ci sorprende talvolta l'oscura, improvvisa esteriotà di un'analisi inutilmente descrittiva e compiaciuta. Il filo dell'avventura fantastica corre, e sembra sperdersi, anche in queste pagine oscure; ma chi guarda le ultime opere, il senso che le lega alle prime, la vitale progressione secondo la quale appaiono realizzate, può certo riconoscere senza esitazione di quale forza e durata visse al profondo questa che del nostro secolo resta una delle «coscienze drammatiche» più autentiche; isolata e contraddetta.

L. Spazzapan: *Mangiatori di lische* 1931



A Bassano e Venezia

Il segno di Bice Lazzari

di Guido Montana

Tempo fa, un caro amico, finissimo cultore di lettere ma un po' disinformato sull'attuale processo autodistruttivo dell'arte, mi chiese candidamente se credevo ancora nella pittura moderna. Tra il faceto e lo scandalizzato, risposi che da lui non mi sarei aspettato un tale attacco a tradimento. Dico questo per significare una situazione, che è deteriore sotto ogni punto di vista, persino sotto l'aspetto della sorpresa. Sono convinto infatti che l'arte di sorprenderci è stata già largamente imbrigliata dai facitori di cose ovvie, i quali, scontata la nostra « sorpresa », vanno avanti impertentiti ripetendo un « gioco » che frutta successo e quattrini. Il mio amico umanista aveva ragione: sotto tale aspetto l'arte è realmente morta.

Però non esageriamo: a lato di questa pseudo-arte, « avanzatissima » ma borghese in modo deteriore e fino alle midolla, noi riscopriamo (avendo la sensibilità di farlo) un'arte ancora umana, che rispecchia cioè l'uomo integralmente e nella misura che gli è più congeniale: l'atto con cui l'artista opera oltre i condizionamenti, il gesto cui attribuisce un valore, il segno in definitiva che lo rende diverso, altro dalla « routine ».

È vero anche che incontrare oggi un artista di questo tipo, è divenuto impresa sempre più difficile e rara. La società dei consumi e dei mass media ci ha infatti abituati a giudicare in base agli *accumuli* di informazioni manipolate dall'alto, per cui il giudizio di valore è sempre precario e a volte inutile. In tali condizioni, gli artisti, che non sono né uomini necessariamente integri né santi, rinunciano senza eccessivo dolore (diciamo con operazione indolore) alla loro migliore qualità, addirittura al *segno* che gli è peculiare, per divenire partì in causa di una strategia culturale decisa in altra sede. Ora, se accada d'incontrare l'artista che opera nella sua autentica dimensione, per nulla disposto a cedere alle grandi manovre del potere, noi gridiamo « evviva », ci spelliamo le mani.

In questo scorcio di estate, poche mostre mi hanno ridato fiducia in quei valori autentici in cui credo di più, come le due notevoli « personali » di Bice Lazzari, una a Palazzo Sturm, allestita a cura del Museo Civico di Bassano, e l'altra a Venezia, alla Fondazione Quirini Stampalia. Presentata da G.C. Argan, la pittrice veneziana (ma residente a Roma) ci ha offerto un excursus della sua esemplare vicenda di artista, dalle opere giovanili degli anni 20 (straordinariamente puro *Astrazione di una linea*, del 1925), ai suoi modelli di arte applicata degli anni 30 (in cui precorre, con almeno dieci anni di anticipo talune esperienze dell'arte non figurale del dopoguerra), fino all'informale materico degli anni 50 e alle ricerche strutturali sul segno, degli ultimi anni.

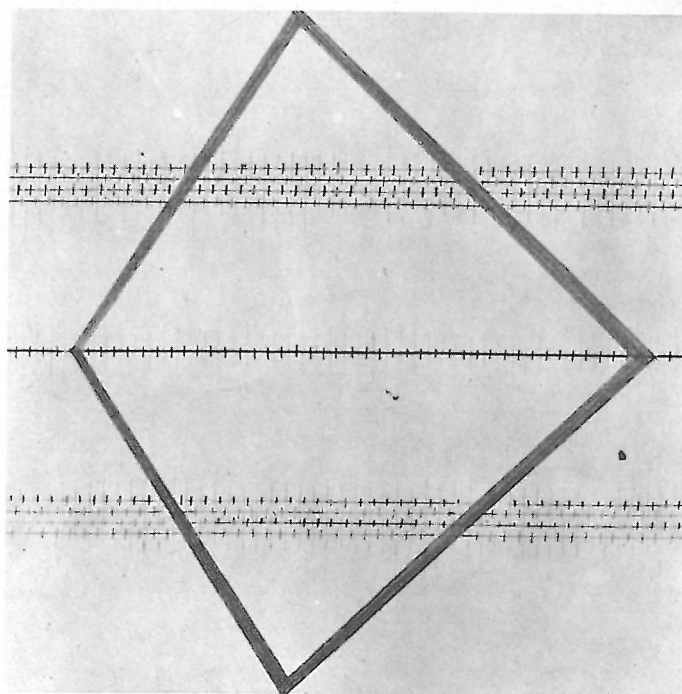
Queste opere ci colpiscono soprattutto per il grado di autenticità, che si rivela nella stessa *continuità* della ricerca. Non vi sono infatti fratture, né capovolgimenti radicali, poiché tutto viene ricondotto alla matrice eidetica: il segno. Il quale, soprattutto nelle ultime opere, diviene o meglio par-

tecipa di una struttura e di una sequenza ritmica, disponendosi alla stregua di una *misura* scandita dalla mano; non concede nulla ai dati precari o immoti del mondo esterno.

Vi è, nell'iter operativo della Lazzari, un'identificazione quasi perfetta tra il « fare » e l'*ideologia* che lo sostiene. Dove per ideologia non deve intendersi alcunché di concettuale, né di filosofico o politico. Dirò meglio: *status* e dimensione di umanità. Si tratta in definitiva del *modo* con cui l'artista si dispone a costruire un valore. Diceva Rouault: « Essere fantastici in arte è bello; voler essere fantastici è invece stupido ». Questo può essere tranquillamente riferito a tutti coloro che, in specie oggi, credono che basti « volere » l'attualità, il nuovo dell'arte, per fare opere nuove e attuali, e magari imprevedibili. Un'operazione inautentica, in realtà è sempre *stupida*. L'*ideologia* di Bice Lazzari è invece intrinseca disposizione a scoprire dei dati autentici e a fare *segni*, cioè a realizzarli come totalità operativa. Il risultato, a questo punto, può essere eccezionale, perché corrisponde non già a una qualche « volontà » inquinata dall'inautenticità esistenziale, ma piuttosto all'*intenzione* dell'essere, che si ricostituisce in unità nel momento stesso in cui l'artista comincia ad operare. La mano diviene così veicolo dell'idea, che viene portata avanti fino a sublimazione nella ricerca umile ma molto tesa — e quasi zen — di una « verità » del segno.

Oggi, l'arte della Lazzari può essere un buon antidoto culturale per evitare i trabocchetti peggiori e le mistificazioni correnti. Ci offre soprattutto un campo di oneste riflessioni per salvarci dagli istrioni vuoti e clamanti. Domani, in un ritrovato silenzio, ci accorgeremo probabilmente che l'arte, nonostante tutto, non è ancora morta. Basta guardarsi intorno, da uomini liberi e senza pregiudizi. Ma occorre coraggio.

B. Lazzari: *Misure e segni n. 1* - 1969



A Pordenone

Pizzinato rivisitato

di Mario De Micheli

In questi ultimi tempi, in occasione della mostra aretina «Arte Contro» e della mostra antologica che il Centro Iniziative Culturali «Sagittaria» gli ha ordinato a Pordenone, sua città natale, il maggio-giugno scorsi, più di un critico, insieme con Paolo Rizzi che ha curato il catalogo, ha rivisto i suoi giudizi su Armando Pizzinato. Cioè, s'è accorto che gli anni, anziché coprire di polvere le sue tele, ne hanno decantato le qualità, restituendocelo più vive e sorprendenti. È il caso di Marchiori, che gli fu amico sin dai primi anni veneziani e particolarmente all'epoca del «Fronte nuovo delle arti»; è il caso di Vincitorio proprio su queste colonne; e di altri ancora. Per conto mio ho sempre pensato che ciò fosse inevitabile e devo aggiungere che quando ho ritirato fuori per la mostra di Arezzo la grande composizione del 1948, *Un fantasma percorre l'Europa*, dedicata al centenario del Manifesto dei comunisti, ci facevo conto.

Quest'opera ha mantenuto inalterato il suo scatto, la sua lucidità costruttiva, il suo squillo cromatico. A guardarla non ci si può non accorgere ch'essa è nata fuori da ogni retorica astratta, sia di ordine formale che ideale. Se per molti infatti il cubismo post-bellico fu unicamente un esercizio d'aggiornamento sulla scia generica del gusto, per Pizzinato fu senz'altro qualcosa di diverso: fu un ritrovare la radice autenticamente rivoluzionaria delle avanguardie, quella radice che risaliva allo spirito e all'esperienza di Eisenstein e Maiakovski, al più energico cubofuturismo russo sgorgato dal cuore dell'Ottobre.

Senza dubbio, chi aveva ripreso per primo, in termini nuovi la lezione cubista, era stato Guttuso. Negli anni dell'immediato dopoguerra tuttavia, mentre Guttuso, da par suo, con una lettura aggressiva di *Guernica*, accen-

tuava il suo cubismo nel senso veemente di un'epica popolare, come si può constatare dal ciclo di quadri e disegni sul tema dell'*Occupazione delle terre*, che precedono l'opera finale esposta alla Biennale di Venezia insieme col *Fantasma*, Pizzinato, diversamente, ne accentuava la tensione strutturale-dinamica.

Ma sotto questo segno non si pone solo il *Fantasma*, bensì tutta la sua produzione fra il '40 e il '50; e in ciò si distingue anche da Vedova, i cui modi d'angolosa violenza espressionista, almeno sino alla fine del conflitto e in particolare sino a tutto il '43, apparivano immersi in una sorta di smaniata densità psicologica d'ascendenza tedesca piuttosto che picassiana. Per quanto riguarda Pizzinato, la mostra di Pordenone riconferma, a mio avviso, questa analisi, e riconferma soprattutto la sua vitale importanza nel contesto delle esperienze figurative di quel momento. In tale luce è necessario rivedere anche la sua successiva esperienza realista. Ma il discorso sul realismo italiano fra il '50 e il '55 è un discorso lungo, che resta da fare anche sul piano storico-estetico generale. E queste righe non vogliono essere più di un promemoria. Comunque, che un tale carattere essenziale della sua ispirazione e del suo stile

sia rimasto per Pizzinato come un dato irriducibile, lo si è potuto constatare anche più tardi allorché egli ha messo mano alla splendida serie dei suoi *Giardini veneziani*, caduti nel bel mezzo dell'informale come una prova di limpido slancio poetico, innervato, netto e flessibile, dove l'incontro con la natura, evitando la riduzione d'ogni facoltà a puro grumo materico psicofisiologico, si rivelava senza misticismi, senza oscuri orgasmi, ma con l'esaltante senso intellettuale della bellezza.

È così che Pizzinato ha lavorato, passando anche per duri anni di solitudine, alle prese con le sue difficoltà; ora risolvendole e ora no, ma sempre rimuginando e proponendo un'immagine propria. Che oggi dunque, dopo tanta distrazione, gli arrivi, per più di un lato inaspettato, un consenso nuovo, è un sintomo d'indubbio interesse, che forse non riguarda soltanto lui. Ora, dopo la mostra di Pordenone, aspettiamo che egli esca un'altra volta allo scoperto con una serie recente di opere, dove l'impegno abbia l'energia delle sue tele che più amiamo. Sarà l'occasione buona per andare oltre l'eccessiva brevità di questa nota.

A. Pizzinato: *Un fantasma percorre l'Europa* 1948



Omaggio a Gambone

di Lara Vinca Masini

Faenza, a un anno dalla morte, ha voluto rendere omaggio, con un'ampia, bella retrospettiva, alla figura di Guido Gambone, questo straordinario, inquieto, orgoglioso personaggio, che può collocarsi, indubbiamente, tra i pochissimi altri (da contare sulle dita; è inutile, penso, fare dei nomi) che hanno condizionato e orientato l'arte ceramica italiana degli ultimi venti anni, inserendola nel dibattito artistico internazionale, senza toglierle, — e questo è forse il pregio più grande di Guido Gambone — l'autenticità e l'originalità caratteristiche.

Guido Gambone, nato a Vietri sul mare, si era nutrito, fin dall'infanzia, di quella tradizione ceramica popolare che ha dato, nei secoli, prove mirabili, riuscendo a mantenere un carattere di autonomia e di invenzione straordinario. C'è, nella ceramica « d'arte », un filone « colto » che si aggancia alle arti che si sogliono definire « maggiori » e che ha visto impegnati notissimi nomi di artisti.

Lo svolgimento dell'arte ceramica moderna si differenzia da quello proprio perché ha attinto direttamente alle radici antropologiche, ecologico-ambientali della tradizione ceramica. Si pensi alle ceramiche di Gauguin (che pure non sono estranee dalle componenti auliche, orientali, a cui si ispireranno le ceramiche preziose, lucide, virtuosistiche, del momento dell'Art Nouveau (da Gallé a Lalique al nostro Galileo Chini).

E si pensi soprattutto a Picasso (e a Matisse), che ha saputo ritrovare e vitalizzare, con la sua scatenata forza accaparratrice (« io non cerco, trovo! ») la mediterraneità panica delle sue forme.

Così Gambone ha saputo fondere i caratteri formali e tecnologici della tradizione mediterranea ai moduli assoluti della scultura europea (di Moore, soprattutto) e alla lezione « deduttiva » di Picasso.

Filtrando tutto questo, beninteso, a mezzo di un continuo aggiornamento e approfondimento culturale (dalla scultura « europea », come ho detto,

all'« informale » americano, quello che passa attraverso l'Oriente, la cultura Zen e Pollock), con cui ha costantemente messo in gara la vivace, ricca vena della propria creatività.

Con un senso del tragico (la vita umana), dell'ironia (ancora la vita umana), del rituale magico (ancora e sempre la vita umana), che si ritrovano, immutati e prepotenti, in tutti i suoi momenti.

A cominciare da quello della ceramica invetriata, quando ancora lavorava a Vietri sul Mare (è il periodo delle sue dolcissime, rotonde donnine, madri e bambole insieme), al suo primo arrivo a Firenze (nel '50), al momento dei grandi vasi-scultura, dai colori spenti, dalle forme straordinariamente esatte e semplici, al tempo della progettazione, sul filo di una nuova impostazione del tema del design, dei suoi grès bianchi, grigi, bruni.

Era, l'ho già detto, un uomo orgoglioso, solitario, superbo, un uomo che soffriva di una situazione come quella italiana (e fiorentina, in particolare) che non gli permetteva di dare tutto

di sé, che non gli concedeva la dilatazione completa delle sue possibilità. Mi ricordo la sua gioia quando poté realizzare, per la chiesa dell'autostrada di Michelucci, un meraviglioso pavimento in grès, del suo straordinario verde (un verde da periodo Tang) col quale rendeva quasi evanescente, in un'ambigua, sottile intensità emotiva, la forza grezza, materica, del grès.

In questo spirito si spiegano il suo amore per la grafica e per la pittura, che egli ha coltivato, con equilibrio e intelligenza, per tutta la vita — sempre, beninteso, come uno strumento di elaborazione e di approfondimento del suo mezzo artistico più congeniale che resta, comunque, la ceramica — (un caso, in certo senso, come quello di Leoncillo, variati, naturalmente, i modi di espressione).

Guido Gambone ha sempre rifuggito dai riconoscimenti interessati e politici che Firenze, la sua città di adozione, avrebbe potuto offrirgli.

Perciò, pur se vorrei che anche a Firenze fosse riconosciuto il significato altamente morale e artistico del lavoro di Guido Gambone, mi sembrerebbe quasi profanatorio che quell'ufficialità che non l'ha voluto riconoscere in vita, perché, in fin dei conti, lo temeva (il rigore del suo impegno morale di artista non gli ha mai permesso di accettare compromessi) venisse a scomporre le sue vestigia, ancora troppo fresche ed esplosive, per poter essere fraintese e corrotte.

Questa retrospettiva di Faenza, che è posta in apertura del Convegno Internazionale della Ceramica d'Arte (fornendo, così, anche la possibilità di facili confronti ed evidenziando quanto un creatore di forme come Guido Gambone ha lasciato di eredità — una eredità, spesso, purtroppo, fraintesa e deformata — si presenta estremamente opportuna, e confiderei che fornisse l'occasione per un pieno, doveroso riconoscimento, non solo sul piano di quelle che si definiscono ancora « arti minori » o « arti applicate », ma per l'acquisizione, a livello critico, di un parametro necessario e insostituibile.

G. Gambone: *Scultura in grès bianco* 1959



Pittura '70 L'immagine attiva

di Marisa Emiliani Dalai

Può sembrare un paradosso, tipico peraltro del sistema in cui operiamo, ma era necessario il tentativo di questa mostra fuori dalle consuete e sclerotizzate strutture milanesi perché Bonora, Capsoni, Forgoli, Madella, Olivieri, Ossola, Picenni, Raciti, Sermidi, Vago, tutti giovani attivi a Milano tra '60 e '70, prendessero coscienza fino in fondo di certe motivazioni comuni alla radice del proprio lavoro — ma insieme di certi nodi e contraddizioni più o meno latenti — ed esplicitassero la propria esperienza in modo che se ne prendesse finalmente atto. Ha potuto così accadere che molto presto venissero avanzate richieste di trasferimento di questa prima, problematica rassegna collettiva in altre sedi ufficialmente qualificate, e tra queste in particolare proprio a Milano.

Se la scelta di Mantova quale centro dell'iniziativa non è stata casuale, anche meno lo è stata la collocazione delle opere in quel sorprendente edificio aperto sullo spazio circolare del cortile interno che è la Casa del Mantegna, restituita con intelligenza in quest'occasione alla sua funzione originaria di *luogo per esporre* oltre che per abitare, in quanto progettata come casa-studio-museo, il primo museo umanistico d'arte antica creato dalla passione archeologica di Mantegna. Il recupero alla vita culturale di questo dimenticato monumento è già un fatto positivo e mi sembra entri coerentemente nel disegno di chi, tra gli organizzatori, ha creduto all'esposizione come a un impegno in primo luogo di cultura, non essendo pensabile se non in ultima istanza un calcolo mercantile in chi ha lasciato le sicure plaghe del commercio artistico milanese per avventurarsi oltre i confini inviolati della provincia.

Esiste d'altro canto, ed è un dato incontrovertibile oltre che in certa misura qualificante, la difficoltà del discorso ben poco omogeneo proposto da questi artisti, difficoltà che si giustifica in termini di rottura nei confronti di una precedente situazione urbana, caratterizzata da un vuoto di tradizione 'moderna' di cui si vorrebbero porre ora i validi presupposti, senza concessioni sul piano del gusto. Ed è un peccato che i giovani critici impegnati a precisare le ragioni storiche e teoriche di questa prima manifestazione non abbiano forse tenuto conto abbastanza delle esigenze di un pubblico da guidare nella lettura con un linguaggio il più possibile piano, non cifrato, in uno sforzo indubbiamente non facile di massima chiarezza. Pure, dire con Fagone che la linea di ricerca dentro la quale trova collocazione l'operare di questi artisti è quella di « chi sente ancora vitale il regno-linguaggio della pittura come di un tipico strumento di espressione umana », è certo il modo più corretto di introdurre alla fruizione della mostra. Rifiutando consapevolmente e fin dall'esordio le tecniche più aggiornate dell'avanguardia, sottraendosi ai successivi modelli di comportamento alla moda, alle molte tappe obbligate della vicenda artistica negli ultimi anni, per vie di fatto autonome e anche profondamente dissimili questi giovani hanno affermato l'attualità autentica di una ricerca esercitata entro i limiti tradizionali della tela-supporto, con non altri mezzi se non quelli largamente desueti del pennello e del colore. Per loro, la pittura non è un mero caso dell'esperienza estetica, dilatata ormai capziosamente a coprire le più disparate zone operative: è l'esperienza stessa, il campo vitale in cui sperimentare senza tregua, sul filo del rischio, i termini di una dialettica storica non aliena dal realizzarsi anche nelle dinamiche strutture dell'immagine.

Premio Michetti

di Vito Apuleo

Le considerazioni che questa ventiquattresima edizione del Premio Michetti rispecchi obiettivamente una situazione in atto e che il rinnovamento che caratterizza l'annuale manifestazione abruzzese sia indice di volontà di sopravvivenza, in termini di incidenza culturale, ci sembrano scontate, e l'abbiamo già sostenuto in altra occasione. La domanda che una più meditata osservazione pone d'obbligo è: la soluzione adottata quest'anno non si è risolta nell'acritico inventario di formule? Chiamare dieci critici d'arte (d'estrazione diversa e, talvolta, opposta) e chiedere loro — senza reciproco collegamento — l'indicazione di cinque nominativi ciascuno, da scegliere tra giovani di età non superiore ai trentacinque anni, non è altro, a nostro avviso, che un inventario di forze, nell'ambito speculativo, e qualche volta non sempre, del singolo proponente, senza disegno critico. Il che è un modo di fuggire le responsabilità che competono ad una mostra che voglia ritenersi — ed il « Michetti » vuole ritenersi — validamente operante sul piano della cultura.

È il dibattito che viene così a mancare, sia pure a vantaggio di un panorama, più o meno completo in rapporto alle evoluzioni del gusto, e comunque abbastanza possibilista verso le numerose e contraddittorie soluzioni che la nostra repubblica delle arti offre. Ovviamente il quadro poteva mutare in dipendenza del carattere che il critico avesse voluto dare alle proprie indicazioni. Ma i nostri protagonisti (era facile intuirlo) hanno preferito operare sul sicuro optando per la via di mezzo, per la segnalazione di nomi, cioè, già sperimentati da una notevole attività. Il risultato è stato la massiccia presenza di artisti ultra trentenni (su quarantacinque espositori solo dodici hanno un'età inferiore a trent'anni, ed uno soltanto è ventenne), tutti nati, cioè, dalla crisi dell'informale, e la « scoperta » di Gino Marotta premiata insieme ad Alberto Biasi, Angelo Cagnone e Massimo Radicioni con un acquisto. Questi i limiti del Premio Michetti. Quanto poi al panorama, diremo che il giusto equilibrio delle tendenze vede affiancate le istanze che ad un costruttivismo geometrico di ispirazione europea si rifanno, a quelle ricerche che alla rinnovata civiltà dell'immagine (intesa essa come segno-segnale) pongono attenzione (il discorso sulla « pop-art » non è affatto concluso, a nostro avviso) con sviluppi che alla dilatazione di quell'immagine approdano sino alla trasformazione di origine surreale. Al centro l'alfabeto elementare che nella povertà del mezzo trova la congeniale sollecitazione, quasi un rinnovarsi attraverso il rifiuto della cultura: ma il substrato culturale, capziosamente presente all'interno di siffatte posizioni, è così palese da svuotare di significati le ricerche stesse: quale che sia il parere di Gillo Dorfles a proposito dei giochetti infantili di Luigi Ontani.

A Salice Terme

Il quartiere di Spinoccia

di Francesco Vincitorio

Pippo Spinoccia ha esposto quest'estate alla Galleria del Parco a Salice Terme. A prima vista, una delle solite mostre « estive ». Invece, con la serietà e lo stesso quieto pudore che lo caratterizza, vi ha raccolto otto anni di lavoro. Ripescati pazientemente in collezioni anche lontane e tutti, in pratica, sul tema de « il quartiere ».

Gianluigi Falabrino spiega molto bene, nel catalogo, il significato e le implicazioni di questo titolo, per il siracusano Spinoccia, già all'Accademia di Palermo e, ora, da qualche anno a Milano. Cioè non bozzettismo, bensì condizione umana, indagata senza le mitizzazioni della Sicilia popolare e solare, o le consuete nostalgie o raffronti con le città industrializzate del nord.

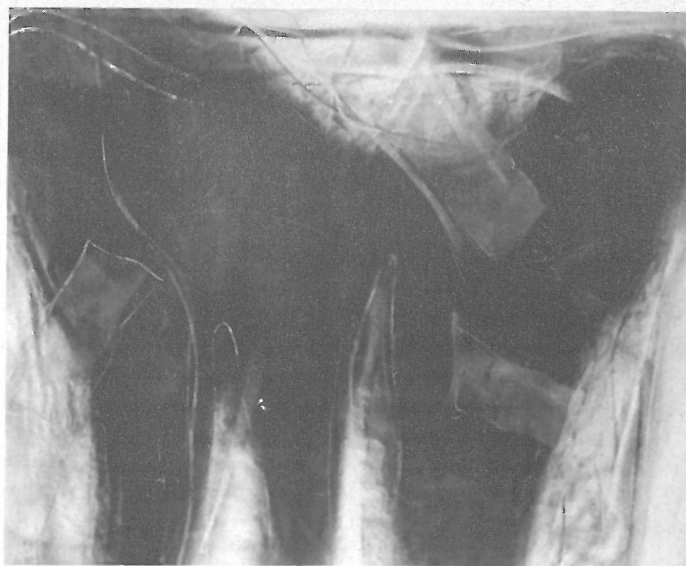
Semmai, una lucida, severa protesta che le investe entrambe. Non limitata però alla evidenza delle « storie » raccontate: sia che si tratti della mafia o della stagnazione civile dell'isola, oppure della violenza e della corruzione che allignano pure al nord.

Questa denuncia viene infatti portata avanti anche, e direi soprattutto, con mezzi linguistici. Una faticosa filtrazione che, per il predominio della struttura grafica, ricorda immediatamente la sua comunanza giovanile con Caruso. Distaccandosene però subito per quel passo più meditativo, lento, quella interiorizzazione che, appunto verso il '62 — data di inizio della serie del « quartiere » — lo conduce ad un discorso meno rigido, maggiormente permeato di una testimonianza dolente, spesso ironica, sempre con una forte inclinazione fantastica.

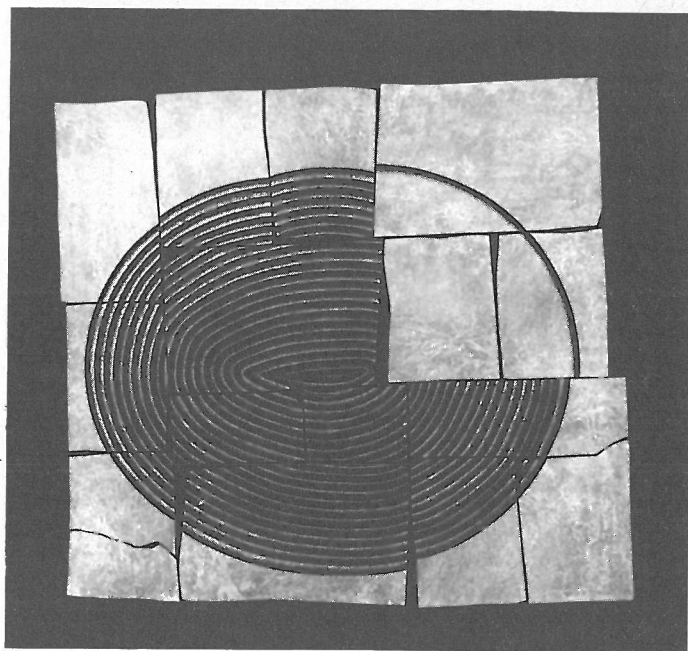
Posti di fronte ai 40 quadri qui esposti — ai loro legami, ai trapassi, al loro trasformarsi in una coscienza vieppiù attenta e allarmata — risulta chiaro come questo pittore (uno dei tanti che operano fuori dei « riflettori, ma non per questo meno autentici) abbia saputo pervenire, sia pure con cadute e gradini scalati passo passo, ad una maturazione di linguaggio che rende le sue « storie » altrettanti urti alla coscienza di qualsiasi osservatore.

Perché la caratteristica delle immagini di Spinoccia, a mio parere, è propria questa. Questa possibilità di captare l'attenzione a vari livelli di comprensione. Per poi trattenerla, con sottigliezze a cui non è estranea una tecnica elaboratissima e calibrata. E, infine, aprirsi alla percezione estetica anche la più scaltrita. Ossia quando la sua persistente visione notturna si insinua come elemento di malinconia e su questo fondo quasi atavico, la pulizia, l'accensione dei colori piatti, contenuti entro un intrico di linee nette e controllate, diventa allusione, aspirazione ad un ordine chiaro, amicale e poetico. Che è il risvolto delle ingiustizie e delle violenze di cui egli è testimone.

Questa autentica dialettica, espressa, ripeto, con un rigore linguistico di cui solo vecchi e nuovi pregiudizi possono rendere difficoltosa la lettura, costituisce, secondo me, un segno di validità. E giustifica che questa mostra, sperduta in un parco di una cittadina termale, non sia ignorata.



C. Olivieri: *Magnum-2*, 1970

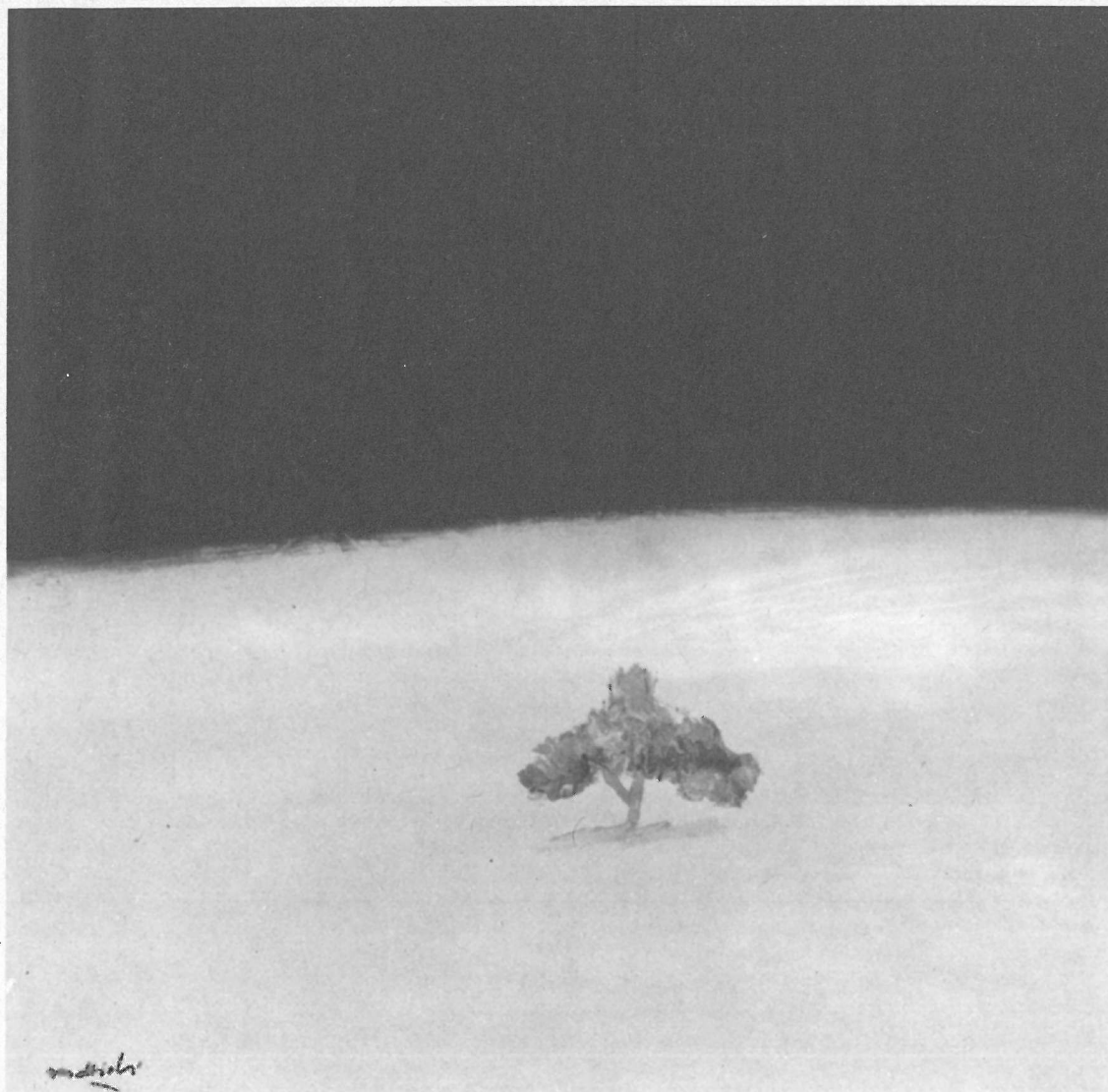


Angelo Cagnone: *Oggetto sconosciuto n. 1* 1970

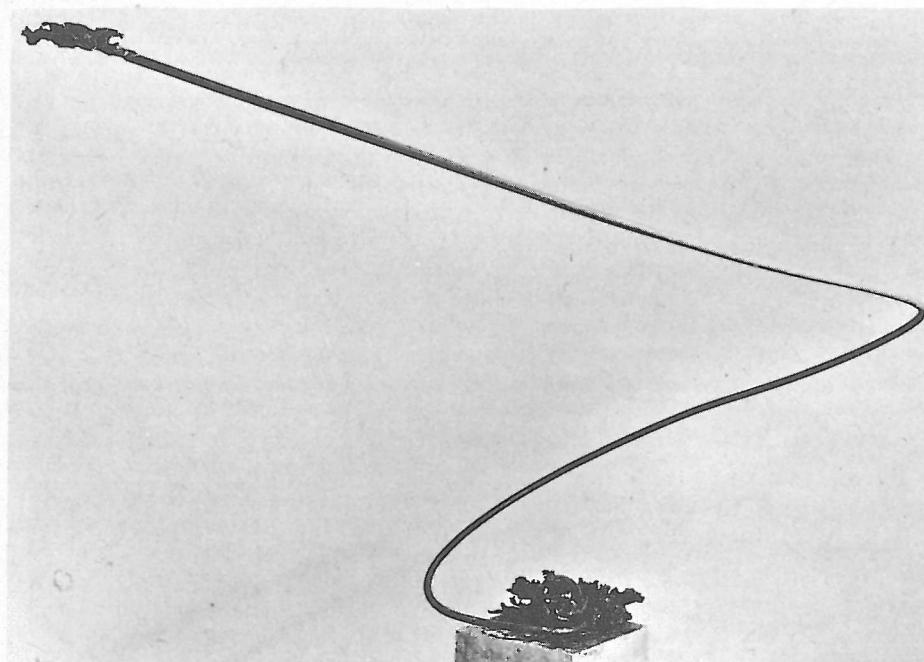
P. Spinoccia: *La bacheca* 1960



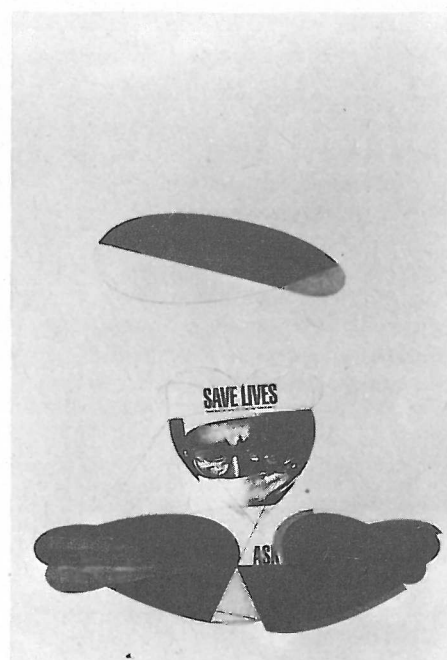
C. Mattioli:
Paesaggio n. 3 - 1969



E. Mannucci: *Scultura*



B. Devalle: *Save lives* 1969-70



Antologia di Mattioli

di Elda Fezzi

Il piceno Mannucci

di Francesco Vincitorio

Una compiuta antologia della pittura di Carlo Mattioli, con opere dal 1939 al 1970, è quella approntata a Parma dalla Direzione Generale Antichità e Belle Arti e dalla Soprintendenza alle Gallerie di Parma e Piacenza, nel giugno scorso. Nella estrema coerenza morale di Mattioli, nativo di Modena, 1911, e operoso dal '25 a Parma, spicca la tensione verso una decisa regressione della 'forma', salvata nei tratti scarniti di una pittura non pittorica, strappata al 'naturalismo' con una dura, faticata forza di rinuncia e di ironia. Anche quando l'immagine sembra ripristinarsi nella più aperta sollecitazione del disegno, e convive con suggestioni culturali manieristiche o espressionistiche, come legge Roberto Tassi nella fonda presentazione, il prestigio della 'forma' culta è giocato sul filo di un'aspra diatriba tra rapide parvenze di antichi brani, e i sintomi sofferti di una irreversibile corrosione e distruzione. Dipinti e disegni, pur creando, alternative fra gradi diversi di figuratività e di larvale sparizione, si tramano sul background di una inquieta volontà di «anti-forma». Allo spoglio di orpelli inutili Mattioli si avvia presto, già nelle 'figure' di oscuro realismo, entro anditi poveri, dei primi del '40. Per giungere poi a consegnare una larva arsa, carica di una coscienza quasi cupa dell'immagine involta nel grumo di materia. Un'aria di fossili lievitanti appena, nello scarso spessore di sabbie e ocre, preme sulla sequenza dei 'nudi'; è ancora come l'oscurarsi di un luogo vissuto, o di una 'pittura' amata, nell'ombra di un desolato sogno a occhi aperti. Per tutto il suo percorso Mattioli introduce questa segreta disperazione, quel crescere dall'interno di un «odi et amo» portato sia alla natura che alla pittura, sia all'affresco che all'oggetto, alla immagine della città e della collina, come alla 'natura' caravaggesca e al sentimento morandiano di polvere e cenere del tempo. Il pegno di una resistenza al nulla; come, da un altro lato, alla decantazione di bella e ispirata illustrazione è pagato da Mattioli in quello spegnimento amaro del colore, sostituito nei ritratti (da quello di Borlenghi, '42; a Spagnoletti, '43; Marcella, 45, al Bertolucci, Carrà, '52; al Roberto Longhi del '61) da nervi d'ombra e luci opache; un luminismo spettrale che scalfisce più a fondo la sagoma propria dei corpi, e rende una dolente più che grottesca palpitazione di volti. O, nei 'nudi', impronte essicate di argilla, un'ombra di colore è rappresentata nelle incrostazioni di sabbia e fango. E' un gesto senza esibizioni, elaborato sulla rinuncia ad artifici vistosi o 'belli' d'ogni tempo, con un piglio che sfiora la crudezza di una ditata umana sulla grotta e nella melma, toccando così un acuto memento 'informale' (nei dipinti del '60-'61); o anche la ricerca di un atemporale idioma di libertà 'manieristiche', esplorate con humor anticlassico, antiozionistico. In questo sfondo i fantasmi grafici stilati da Mattioli per libri — La ragazza dagli occhi d'oro di Balzac; I Ragionamenti di Pietro Aretino, ecc. — si conformano anch'essi a quella profonda coscienza del gesto di dipingere come gesto di essere, con implicazioni sottili, però, nella memoria di un'antica storia d'immagini. La prova di questa presenza non ancora consumata delle esperienze storiche è anche nelle recenti radiografie della 'canestra' caravaggesca, che Mattioli rivisita in una rarefazione spettroscopica facendone una sinopia sfuggente; così negli ultimi paesaggi del '69-'70 egli cala in uno stranito lume 'lunare' la luce terrena della collina emiliana, sbiancandola come spoglia araldica che s'accosta al negativo fotografico; ma da cui si sprema ancora un raro indugio contemplativo, come da un angolo di eterna Tebaide.

Fra le innumerevoli manifestazioni estive — alcune utili, molte altre semplice acqua fresca — curiosamente, ce ne sono state due, dedicate al medesimo artista. Ossia Edgardo Mannucci, le cui sculture sono state oggetto di esposizione sia a Termoli che a Fano. Nel Palazzo Comunale di Termoli costituivano il centro di una rassegna nazionale giunta ormai alla quindicesima edizione, ad onor del vero, con sempre maggiore dignità specie per la coraggiosa apertura verso i giovani. A Fano invece, insieme ad una mostra di incisioni di Goya, nella Rocca Malatestiana.

C'è da sperare che questi due «omaggi» adriatici riescano a sbloccare la situazione di isolamento che caratterizza lo schivo Mannucci. In fondo, anche se ne hanno parlato in parecchi, la cultura italiana (come ha più volte avuto occasione di sottolineare Crispolti) ha ancora da saldare nei suoi confronti un grosso debito.

Poche, in effetti, le sue apparizioni: alcune Quadriennali, la Biennale del '54 e quella del '56 nel settore medaglie, una sala ancora in Biennale nel '62, la retrospettiva di un paio di anni fa a Gubbio, qualche partecipazione a rassegne di gruppo e rare personali. E per quanto riguarda la critica, ad eccezione dei ripetuti interventi appunto di Crispolti e le precoci, poetiche intuizioni di Villa e l'attenzione di pochi altri, si può tranquillamente affermare che Mannucci sia stato ignorato o frainteso.

A cominciare dalle parentele con Burri (comunanza, in realtà, soltanto biografica: un'amicizia fraterna e la comune partecipazione al gruppo «Origine»), per finire a quell'etichetta di «informale» che tenacemente resiste, malgrado le precisazioni sempre di Crispolti, che proprio su questa rivista ebbe a dimostrare la legittima appartenenza di Mannucci alla tradizione dell'avanguardia italiana: da Balla a Prampolini.

E che fossero indicazioni pertinenti lo si è potuto constatare sia davanti alle grandi sculture poste sul prato della Rocca fanese, sia nella più organica retrospettiva molisana. In entrambe — con la possibilità di avere sott'occhio lo sviluppo del suo lavoro — sono risultati evidenti questi legami, la sua carica estroversa, la positività di segno di tutta la sua opera. E come essa si incentri nel nodo di una dinamicità organica, «animistica», ostinatamente saggiata nelle sue varie possibilità espressive.

Il frammento di pietra incastonata o il grumo di metallo costituiscono il nucleo generatore di un moto che egli riesce a caricare di un significato che tocca le origini stesse della vita. E i fili che avvolge intorno a quei nuclei — ora zigzaganti e nervosi, ora ampi come il respiro — sono al tempo stesso energia e forma. Forma controllata con sicurezza e, direi, con atavica cultura. Come frutto naturale di antica cultura mi sembra quel suo bisogno di colorazione. Non colori sovrapposti, astratti, bensì insiti nella stessa materia. Con la medesima casualità di accostamenti e di effetti che si trova in natura.

Aggiungerei che per lui è terra picena, aspra e, insieme, dolcissima. Una terra e una cultura alla quale, malgrado il lungo esilio romano, questo scultore è rimasto legato per infinite vene. Come d'altronde dimostrano anche quelle grandi medaglie bronzee, passate quasi inosservate quattordici anni fa a Venezia e di cui sono presenti a Termoli un paio di esemplari. Bellissime nella loro soda, tattile compattezza, nella quale sono campite scritte misteriose, indecifrabili.

Morandi ultimo pittore

di Francesco Vincitorio

Stricto sensu questa mostra, dedicata alla «Natura ed espressione nell'arte bolognese-emiliana», esulerebbe dai nostri temi. Su cento e più opere esposte all'Archiginnasio di Bologna, soltanto sette dipinti e quattro incisioni appartengono al nostro secolo. Lo stesso Francesco Arcangeli, nel saggio introduttivo al catalogo, ha ammesso di aver fatto un lungo esame di coscienza se inserirvi o no Morandi.

E c'è da dire che la perplessità era generale. Legare Morandi a Wiligelmo, a Vitale, Jacopino di Francesco, Aspertini, Ludovico Carracci e Crespi, per dimostrare certe costanti padane — anzi quel particolare filone della «padania» che è l'Emilia — era proposta senza dubbio arrischiata. E non è detto che tutti si siano convinti della opportunità di una simile operazione.

Lasciando agli altri di verificare in altre sedi i legami tra i vari artisti antichi presentati, per parte mia mi sono persuaso che ha ragione Arcangeli quando dice che la presenza di Morandi era non solo possibile ma necessaria. E, a mio avviso, non tanto per la sua dichiarata simpatia verso i trecentisti bolognesi o il Crespi, quanto perché una certa fisicità, una quotidianità, una particolare drammaticità che, secondo Arcangeli (sulla base delle intuizioni longhiane), ha radici nella natura emiliana, costituiscono una chiave di lettura morandiana nient'affatto arbitraria.

Tesi già sostenuta da Arcangeli nel suo libro su Morandi di qualche anno fa, ma che egli è venuto allargando come per un richiamo del sangue, una autobiografica esigenza di chiarirsi e capirsi. Un discorso personale, umanissimo — anche se rischioso — che gli si è ampliato quasi di prepotenza anche per una specie di imperativo etico. Quasi un disperato tentativo di salvare un'idea di tradizione, in questo nostro franare in una indiscriminata civiltà tecnologica.

Andando così a ricongiungersi, addirittura, con le posizioni di Brandi (Morandi ultimo pittore) ma con la medesima densa passionalità, appunto, della propugnata linea emiliana di Wiligelmo, dell'Aspertini, di Ludovico. Dove però, come è noto, non manca una tenerezza struggente: i grigi di Jacopino, le nature morte di Crespi. Quella stessa rattenuta, solitaria tenerezza del Morandi post-metafisico. Quando gli oggetti si fanno via via più polverosi e vengono in mente le parole di Pasternak a Stalin, che gli chiedeva di che cosa intendeva parlargli. «Della vita e della morte», fu la risposta.

Una grave, angosciata meditazione che è propria del nostro tempo — e bene ha fatto Arcangeli a sottolineare, con stacchi netti, le diversissime condizioni storiche in cui gli artisti di questa mostra hanno operato — ma che, per misteriose, oscure vene, si riallaccia al passato anche lontano. Un tramando ineliminabile di vita che nella testimonianza di grandi artisti diventa tramando di poesia.

Nuove presenze nell'arte italiana

di Flavio Caroli

Un Centro Manifestazioni Culturali di Imola, costituitosi di recente «per spontanea decisione di cittadini appartenenti ad ogni categoria sociale, e comunque interessati al libero confronto dei fatti e delle problematiche più roventi dell'arte d'oggi», com'è precisato in apertura di catalogo, auspicando che «questa rassegna nascesse sotto il segno della responsabilità diretta dei critici d'arte e degli artisti da loro indicati», ha collazionato le adesioni dei seguenti studiosi: V. Apuleo, E. Fezzi, T. Toniato, M. Venturoli, S. Orienti, C. Maltese, A. Dragone, F. Solmi, R. Biasion, L. Vinca Masini, F. Solmi, R. Federici, A. Galvano, D. Micacchi, C. Munari, E. Crispolti, A. Trombadori, R. Barilli, A. Del Guercio, L. Carluccio, A. Emiliani, M. De Micheli, F. Menna, G. Marchiori, G. Marussi, F. Russoli, L. Lambertini. I quali critici hanno proposto, rispettivamente, gli artisti: R. Anthoi, M. Benedetti, G. Bompadre, P. Carabellese, B. Caraceni, T. Casula, B. Devalle, R. Tommasi Ferroni, G. Fieschi, P. Fogliati, V. Frasnèdi, G. Giulietti, G. Gorza, P. Guiotto, G. Longinotti, R. Margonari, F. Mulas, A. Raccagni, F. Sarnari, S. Sarri, G. Sartelli, M. Seveso, E. Tatafiore, V. Trubbiani, V. Vago, G. Vangi, C. Verna. Tutt'insieme esposti, in giugno, nella bella cornice dei Chiostrì di San Domenico.

Che iniziative e istituzioni del genere proliferino anche in «provincia» — ma sarebbe poi sciocco, con le possibilità di comunicazione odierne, dar troppa corda ad ancestrali sensi di colpa connessi al suono stesso della parola: ed è d'altronde indubbio che, per ragioni, fosse solo logistiche, le manifestazioni d'arte contemporanea, per così dire, «extra-galleria», dovranno sempre più in futuro, espandersi fuori del tessuto dispersivo e caotico delle grandi città, per occupare, letteralmente, il piccolo centro raccolto, che per mille motivi facilita i rapporti — più che auspicabile è senz'altro necessario: e una prova di assestamento spetta di diritto a chiunque intraprenda un'iniziativa coraggiosa. Ma non si vorranno tacere, per amore di verità, e anche proprio per scrupolo critico in vista di operazioni future, le ingenuità, diciamo così, di questa summa imolese. Intanto è difficile credere che si sia voluto evitare «nel comporre la rosa dei critici incaricati di diramare gli inviti, di qualificare il loro intervento sulla base di scelte aprioristiche di scuola»: bene o male è noto che ogni studioso finisce per operare delle opzioni genericamente critiche operative, e qui si svara, nientemente, da un polo a quello opposto. E, in breve, ripetendo ragioni quasi ovvie: un panorama globale di ciò che si fa in Italia è, per mille motivi, impossibile nella sostanza; indicativamente, dunque, né di per sé un critico qualsiasi rappresenta esaustivamente una tendenza, né uno qualsiasi degli artisti esposti può coprire l'arco intero degli interessi del suo critico, e tanto meno definire in tutto una «corrente». Perché, insomma, o una mostra ha fini scientifici, proprio di studio, e allora la precisione capillare è obbligo; o al più si dovrà proporre — a maggior ragione se con mezzi modesti a disposizione — ben definito, preciso, un fuoco compatto d'interessi, da diramare, caso mai, e da collegare motivatamente se le possibilità materiali aumentano. Si è scelta, in questo caso, la via più generica: e la speranza è, ovviamente, che di tutto si faccia tesoro per l'occasione prossima.

A Basilea e Losanna

I piloti delle gallerie

di Sandra Orienti

Due importanti mostre, l'Internazionale Kunstmesse di Basilea e il terzo Salon international de Galeries pilotes di Losanna, hanno caratterizzato, all'inizio dell'estate, se pur con intendimenti apparentemente diversi, gli aspetti di un rapporto dell'arte contemporanea con il pubblico, aspetti che poi sono risultati prevalentemente mercantili, anche se trattati su un livello di qualità notevole, per lo più già scontato e «aggiudicato» dalla critica: dunque, senza avventure.

L'Internationale Kunstmesse si è presentato soprattutto come centro di attrazione per il commercio artistico internazionale. Tutto in vendita: 90 mercanti e 20 editori d'arte di 10 Paesi hanno esibito per cinque giorni la dovizia delle loro «scuderie», delle loro riserve, della loro produzione. Fiera delle vanità artistiche del nostro secolo, essa ha avuto la sua precisa giustificazione nel proporsi come mercato, quasi punto di riferimento internazionale e in questo ambito circoscritto, particolarmente qualificato o meglio, certo, interessato, ha assolto la sua funzione.

Diverse, invece, le intenzioni e le premesse del Salone di Losanna. La Mostra internazionale delle Gallerie pilota si fregia di un'indicazione che sembra aprire la strada al futuribile. Ma «pilota» in che senso? Di cultura o di mercato? I termini, è naturale, non coincidono e la felicità della formula lascia molti angoli in ombra. Le gallerie che, si presume, devono indicare le direzioni di cultura e di gusto internazionali, potrebbero assumersi l'impegno di garantire i valori più certi e, per alcuni aspetti, ormai indiscutibili, degli ultimi decenni; oppure avanzare, coraggiosamente, proposte di punta e situazioni realmente nuove, nelle quali si potessero rilevare le vettrici di marcia per il futuro dalla qualità stessa del lavoro e del comportamento degli artisti: una situazione ad oggi, ma già suscettibile delle modificazioni, dei traslati, dei significati insiti nella struttura e nelle sue motivazioni. Ma se la manifestazione

dovesse riguardare quasi esclusivamente il mercato, il pilotaggio, in un mare tanto burrascoso, avrebbe leggi diverse e per forza di cose contingenti, legate alla infinita varietà di umori e di sollecitazioni, e perciò sensibili come i titoli in borsa. L'«affare», allora, non ci riguarderebbe più, o soltanto marginalmente per spirito di verifica.

Vogliamo leggere la mostra di Losanna in cifre? 16 le gallerie presenti, di 13 Paesi diversi, di 3 continenti, con 143 artisti. Il panorama è abbastanza esteso, ma carente per metodo e qualità, soprattutto perché non è ben chiaro quale operazione critica sia stata condotta all'interno e perciò quale natura debba avere il dibattito da sostenere in quell'ambito. Verifica di una situazione di avanguardia? Rendimento di una operazione culturale sul piano internazionale? All'analisi obiettiva, nessuna delle ipotesi resiste, e si salvano, al solito, singoli esempi, casi sporadici. Ancora una volta, una rondine non fa primavera. Tre ci sembrano i nuclei sui quali avrebbe potuto polarizzarsi l'intenzione degli espositori: quello monografico, quello sperimentale, quello documentario. Tre diverse gallerie hanno tentato di impostare il discorso in questo senso con risultati che, a parte il valore intrinseco delle opere, sono apparsi non soltanto più leggibili ed evidenti, ma anche più produttori ed attivi, e quindi, positivi.

Monografico è stato il metodo condotto dalla Galleria Swart di Amsterdam, che ha presentato un solo artista, Herman de Vries, in cui gli elementi compositivi sono tesi ad una visualizzazione così equilibrata, in un cauto e modulato approccio con l'osservatore, da rischiare persino un eccesso di purismo.

Sperimentale: la Howard Wise Gallery di New York ha collocato opere cinetiche; e se talune di esse sfiorano la gradevolezza di accettazione, tutte le opere dei sei artisti mostrano il processo di appropriazione e di controllo di fattori scientifici e tecnologici, in una indagine attenta, plausibile nella qualità dei risultati offerti. Documentario: la Dwan Gallery, pure di New York, non ha portato a Losanna le opere dei suoi artisti ciò che, dato lo spirito della loro ricerca, sarebbe stato per la maggior parte dei casi impossibile; ma ha offerto ai visitatori la possibilità di informarsi, schede e diapositive in proiezione, sulle azioni, sui lavori, sugli ambiziosi progetti, di solito elaborati e realizzati all'aperto o anche all'interno della

galleria, considerata campo di accadimenti, prolungata scena di un comportamento, spazio tutto agibile e variamente interpretabile, specialmente nell'attrito dell'aggressione luminosa. Questi tre criteri di impostazione selettiva sono apparsi più rigorosi e latenti di idee-base che avrebbero potuto risultare valide in molti altri casi, senza indulgere alle dispersioni antologiche della Palette di Zurigo, ad esempio, o alle contraddizioni di fondo espresse dalla Sonnabend di Parigi e in parte dalla Mathias Fels, pure di Parigi.

La Juno Mordo di Madrid e la Moderna Galerija di Lubiana hanno condotto un discorso, per alcuni aspetti, analogo, con prevalenze neo-figurali e qualche suscettibilità visuale che, nel contesto, appare illazione non conseguente.

Lo Studio Marconi di Milano è l'unica galleria italiana presente e rivela nella disparità delle proposte, e talvolta nella qualità intrinseca delle opere, una dispersiva ambiguità di scelte. Ha deluso anche l'unica presenza giapponese, la Coco di Kyoto, con opere, in genere, impeccabilmente eseguite e finite, ma in fondo abbastanza sterili. Qualche pezzo interessante di Graubner, di Heerich e di Uecker, nella galleria Schmela di Düsseldorf, ed un po' di delusione, ancora, per la incerta antologia inglese della Axiom di Londra. La galleria Lamanna, di Toronto, ha puntato soprattutto sulla monumentalità dei pezzi, sull'avvampare del colore e delle strutture, come per allestire una bella vetrina, con una schiera di ben dodici artisti, tra cui Molinari e la Ristvedt; ma in genere con risultati inferiori alle speranze.

Il salone di Losanna, ormai alla sua terza edizione, con il sottotitolo ambizioso «artisti e scopritori del nostro tempo», è una manifestazione di confronto, di circolazione, di diffusione: potrà meritare reale successo se avrà il coraggio e la fermezza di definire i termini della sua funzione e il metodo di impostazione, insomma la ragione della sua presenza al di là degli allettamenti espressi dalla formula. Altrimenti potrebbe accadere ancora, così come si è verificato quest'anno, che la breve mostra collaterale, dal titolo «Reflet des Galeries pilotes», al Museo delle Arti Decorative, con le 264 opere tra grafica, miste e multipli, possa raggiungere, almeno per certi settori, obbiettivi di informazione più coerenti, validi e sereni della rassegna madre.

I miti arcaici di Mazzullo

di Marco Valsecchi

Alla fine di rue de Varenne, dalla parte des Invalides, c'è il Museo Rodin. È cinto da un alto muro, appena oltre il portale, a destra, c'è un'antica cappella sconsacrata, poi si vede la grossa villa a due piani dove sono sistemate le opere, e tutt'attorno c'è l'ampio parco, con alberi e fiori. Qui ebbe casa lo scultore francese; essa è descritta dal poeta Rilke, che di Rodin fu per qualche anno segretario, finché lo scultore, piuttosto spiccio, lo licenziò; e adesso vi hanno sistemato le opere, i gessi, i marmi, i bronzi per farne il museo.

Se nella villa le opere di Rodin non si muovono, esposte all'ammirazione del pubblico, che è sempre numeroso, forse anche per via del parco che è bellissimo, nella cappella, da poco riordinata, si allestiscono periodicamente delle mostre di scultura. Giusto dieci anni fa accolse una vasta antologia della scultura contemporanea italiana, da Arturo Martini a oggi, scelta da Rodolfo Pallucchini, che curò il catalogo e la chiara introduzione. Fu la prima volta che, accanto ai maestri celebrati, i critici parigini videro un'assortita schiera di giovani scultori italiani, le cui opere vennero collocate all'aperto, tra le aiuole e lungo i viali.

Ora la mostra antologica è riservata a un solo scultore, un siciliano di Messina che insegna all'Accademia di Roma: Giuseppe Mazzullo. La scelta venne fatta da Cécile Goldscheider, che dirige il Museo Rodin, e il catalogo curato da Fortunato Bellonzi. In ambedue i casi la scultura italiana raccolse molti consensi.

Trentatré sono le sculture esposte da Mazzullo, e tutte pietre, aggredite direttamente con lo scalpello. È giusto sottolineare questo aspetto, perché Mazzullo non ne fa soltanto un problema di perizia artigianale, una perizia che, purtroppo, è sempre meno cercata, ma di viva espressione, di ricerca dell'immagine, e quindi affermazione di stile. Madame Goldscheider insiste su questa maestria dello scultore e riconosce che essa è in sintonia con l'ideale plastico dell'artista: una scultura severa e spoglia di vani particolari realistici, e ricerca schietta dell'immagine nella grana grossa della pietra, la quale rinforza il carattere arcaico delle sculture.

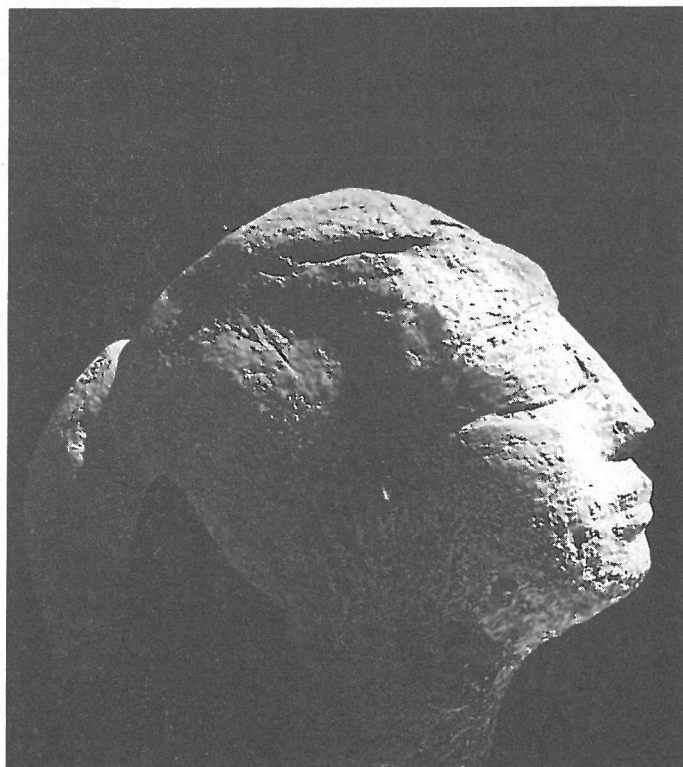
Su questo punto dell'arcaismo si possono prendere degli abbagli. L'ostilità per il tutto finito, per i volumi lisciati (che però piacevano a Brancusi e a Laurens, due grandi scultori del nostro secolo) ha spinto molti scultori a voltare all'indietro le pagine dell'atlante della scultura, verso la rude scultura romanica, oppure verso il sintetismo dei primitivi o della scultura negra. L'operazione, se incontra lo spirito autentico dell'artista, dà buoni risultati: e basti pensare a Modigliani e ad Arturo Martini; altrimenti rischia l'accademico, come tutti i richiami a freddo verso la tradizione. In questo caso bisogna sottolineare che Mazzullo è siciliano, e quindi il mito arcaico l'ha nel sangue. E poiché ne ascolta la voce sincera cresciuta insieme con la sua infanzia e ancora oggi gli inquieta la fantasia, questi suoi torsi d'uomo colpito o fucilato, queste teste femminili dai

profili orgogliosi di dea guerriera, la pienezza dei nudi materni, sfuggono il rischio del riporto erudito perché provengono da una matrice autentica. La stessa frammentarietà di queste sculture non è un artificio di gusto, ma il drammatico adeguarsi di un'intelligenza moderna alle emozioni primitive di chi è cresciuto accanto ai grandi simulacri dell'arcaicità greca e nello stesso vento, nella stessa luce, nell'identica drammaticità dell'ambiente.

D'altra parte già Mazzullo disse una volta di voler scolpire come fanno il vento, la pioggia, il sole: cioè trovare la forma delle figure come fosse un'abrasione, come se si trattasse di far emergere dal sasso una figura conservata da antichi tempi dentro la materia, e trattarla come il vento e la pioggia hanno trattato le cariatidi dei templi, i telamoni ritti sulle rovine, scavando cioè lungo le tracce della mano degli artisti antichi fino a ritrovare la drammatica essenza di quelle figure.

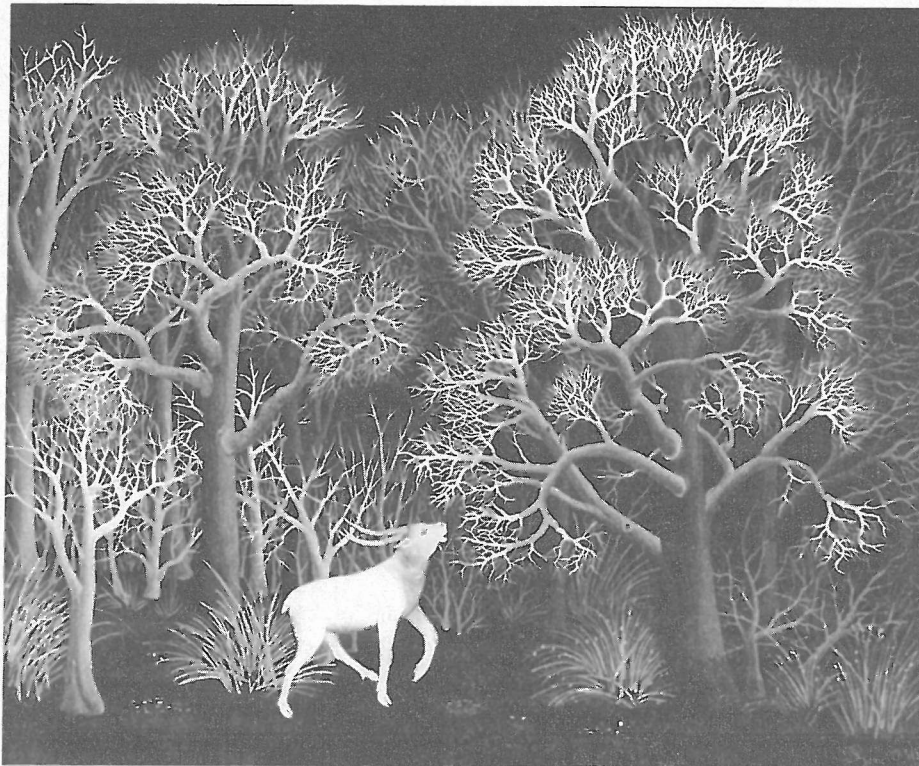
I tempi odierni amano le macchine, i congegni lucidi, le perfezioni tecniche; e si capisce, viste le stupende avventure che per merito loro l'uomo corre negli spazi celesti. Ma è bene che ci sia anche chi non dimentica da che storia veniamo, da quali avventure corse, per ghermire una bellezza legata ancora alle fattezze umane.

G. Mazzullo: *Gea* 1970



Naifs a Zagabria

di Vittorio Fagone



I. Generalić: *Il cervo bianco*

La sempre maggiore frequenza, e imponenza, delle rassegne internazionali d'arte naive ha aspetti singolari e contraddittori. Questa mostra di Zagabria (*Naivni 70*) che pure comprende quattro esposizioni di notevoli dimensioni (una rassegna internazionale, una rassegna nazionale dei naifs jugoslavi, una retrospettiva dedicata a Emerik Feješ e un'altra a Mirko Virius — queste due ultime nelle gallerie di Hlebina e Koprivnica) — non aggiunge, si può dire, nulla di significativo alle recenti rassegne di Lugano (estate '69) e Bratislavia (autunno '69) se non nel senso di una spiccata attenzione e evidenza rivolte agli artisti jugoslavi, ormai tradizionalmente affermati anche in campo internazionale (Ivan Generalić, Rabuzin, Ivan Vecenaj, Janko Brasic). Il carattere ripetitivo di queste rassegne è d'altra parte dimostrazione d'una circolazione ormai rapidissima (e economicamente efficace). Se si ripercorre il filo delle mostre che da Knokke-Le Zoute (*La peinture naive du Douanier Rousseau a nos jours* 1958), va alle grandi mostre di Rotterdam, Salisburgo, Parigi del 64 (*Le monde des naïfs*), a quelle organizzate al Festival dei due Mondi a Spoleto e poi da qui disperse in numerose città

americane, è facile identificare come ormai esiste una definita fisionomia del mondo dei naifs. Una fisionomia che subisce solo fortuite modificazioni, spesso in funzione di particolari accenti nazionali (la rappresentanza italiana a questa mostra — che pure vede tra i promotori Vigorelli e Palma Bucarelli — comprende solo Orneore Metelli; naturalmente l'esclusione di Ligabue in un quadro internazionale che vuole essere indicativo appare difficile da giustificare). Si può azzardare che queste mostre internazionali non valgono che per l'omologazione di un determinato tipo di *naïveté*. Si opera cioè uno spostamento dall'opera naive dalla *magica* indeterminatezza di una singolare visione del mondo, al canone sincrético ma rigido e ormai desueto, del mondo popolare. Se ne immobilizza così vitalità fantastica, prensilità espressiva, determinazione linguistica — anche metastorica — per una dilatazione geografica che accentua il distacco tra esperienza e fattualità, e moltiplica invece gli stereotipi di una minuziosa ricognizione d'ambiente.

Si può discutere, come è stato fatto anche in occasione di questa manifestazione a He-

blino in un convegno internazionale di studiosi e critici, di un'adesione dell'uomo contemporaneo a una emozionalità *naïve*, a una simbolizzazione capace di trapassare la realtà stessa mentre ne va raccogliendo « *loci* » emblematici, di una eredità culturale che la pittura naive sa tramandare o ancora di una tradizione naive nel mondo moderno (le figure di Rousseau e di Bombois segnerebbero i primi due tratti di questo percorso). Ma è certo che l'adesione al mondo attraverso un linguaggio che non ha storia, che rifiuta la storia (è di tutti i naifs la preoccupazione, fatta esplicita in molte note autobiografiche, di tenersi a sé stessi, di non volere guardare gli altri, come gli altri guardano il mondo) significa in genere destinare l'opera naive a un consumo illusoriamente romantico.

C'è senza dubbio un vizio di lettura alla base del successo dell'opera dei naifs. Non solo un certo spregio, spesso inconsapevole, verso la complessità linguistica della espressione artistica contemporanea ma anche l'equivoco del piacevole, del bizzarro, del patetico. S'è ipotizzato in questo spazio una comunicazione « empatica », magica tra artista naive e lettore; ma l'unico tramite autentico, accettabile è la forza spontanea rara, di una determinazione che sia originale conquista di un « occhio » nel mondo, di un angolo acuto e inatteso d'osservazione e poi momento d'identificazione dell'artista, della cultura alla quale partecipa. La realtà contadina dell' Jugoslavia ha nell'opera di Virius — un'opera che precede di decenni il *boom* dei naifs jugoslavi — una trasposizione fedele, viva, drammaticamente costruttiva prima che ingenua. Le geometrie di Feješ scoprono nelle grandi panoramiche urbane, una possibilità di scomposizione analitica attraverso grafismi e articolazioni che appartengono a una cultura influenzata dal mondo orientale, prima che all'insistenza ingenua tipica del disegno primitivo. Il panorama dei naifs jugoslavi di oggi ha trasportato alcuni casi singolari in *scuole* che ne ricalcano i modelli, più che con ingenuità, con malizia. La Jugoslavia, la Cecoslovacchia hanno così trovato nella pittura naive, nel *naïvismo*, un nuovo artigianato.

Le dimensioni di questa attività interessa oggi soprattutto il sociologo. Con critica e corrosiva crudeltà i giovani artisti d'avanguardia di Zagabria, in questi giorni di apparente trionfo del mondo naive, vendono sottoprezzo falsi naifs, dove gli ingenui asinelli che giocano affrontati sui prati verdissimi dei « primitivi moderni » sono saldamente, oscenamente accoppiati, senza felicità.

Per una critica acritica

di Germano Celant

« La nostra è una delle epoche in cui l'idea dell'interpretazione è generalmente reazionaria e soffocante. Come le esalazioni dell'automobile e dell'industria pesante inquinano l'atmosfera, così le emanazioni delle interpretazioni artistiche avvelenano oggi le nostre sensibilità. In una cultura dove il problema ormai endemico è l'ipertrofia dell'intelletto a scapito dell'energia e della capacità sessuale, l'interpretazione è la vendetta dell'intelletto sull'arte. È anche qualcosa di più. È la vendetta dell'intelletto sul mondo. Interpretare è impoverire, svuotare il mondo, per instaurare un mondo spettrale di « significati ». È trasformare il mondo in questo mondo (« Questo mondo ». Come se ce ne fossero altri). Questo mondo, il nostro mondo è già fin troppo svuotato ed impoverito. Basta con i duplicati, fin quando non torneremo a fare un'esperienza più immediata di ciò che abbiamo ».

Susan Sontag, 1961

Se l'arte ritorna ad essere una fonte di magia e di incanto elementare e naturale, se si mescola ai deserti, alle rocce, alla neve, alle reazioni fisiche e biologiche, se tende ad esaltare la scoperta di un vivere primordiale in cui mente e corpo, concetto e natura, abbiano importanza massima, se si mimetizza con gli elementi naturali e mentali, sino ad annullarsi allo stato puro nella natura e nel concetto, come sembrano dimostrare le ultime ricerche definite o land art o art povera o conceptual art, la teoria e la critica d'arte non hanno più bisogno di giudicare o interpretare, di leggere o sostenere un fenomeno, l'arte, che non ha più necessità di esplicazione e giustificazione, ma solo di una partecipazione sensoriale e mentale.

L'arte contemporanea in questo momento chiede di essere lasciata in pace, non vuole essere ridotta a parole o a letture critiche, non vuole intervenire od offrire una lettura del mondo, non si pone in chiave moralistica, non accetta di essere addomesticata secondo una visione univoca e unisensa, rifiuta le incrostazioni interpretative, solo preoccupata di verificare nuovamente la sua intenzionalità bio-logica, e si offre solo nella sua naturalità magico-mentale. Commentarla significa modificarla, offrirla in chiave deformata e deformante, compiere un servizio repressivo e reazionario, che ne muta l'uso e la funzione. Che tipo di teoria o critica d'arte si può allora tentare oggi? Quali possono risultare gli strumenti di cui la critica d'arte contemporanea può servirsi senza compiere una violenza linguistica, per intervenire come complice, nel divenire del lavoro artistico contemporaneo? Esiste una possibilità di una critica acritica?

Su queste domande si stanno formulando diverse soluzioni critiche che però partono dal comune presupposto di un tentativo non più a giudicare o a criticare l'opera d'arte, ma a viverla od esperirla, a conservarla o raccoglierla. *La ricerca critica sembra attualmente interessata a precisare, non tanto il suo potere giudicante, che la rende una « critica pettegola », quanto le sue possibilità in rapporto dialettico con il lavoro artistico, attraverso tutti gli strumenti in suo possesso.*

La critica non vuole più offrire ricette rassicuranti, con cui levigare gradatamente le punte estreme dei movimenti contemporanei, non è tesa a compilare ricette « digestive » per il grande pubblico impreparato ed ignorante i fatti artistici, vuole piuttosto esporsi come azione storica o come evento, in divenire con il lavoro artistico.

Il critico, come l'artista, non sembra credere più nel moralismo del suo oggetto, sia esso fonico o scritto, ma credere nell'estrema moralità del proprio fare ed agire, giunge spesso ad annullarsi nel fattuale, per agilizzare e sensibilizzare la ricettività dell'individuo (sia esso uno o cento non importa), concede sempre meno alla spiegazione e all'attenuazione critica, si dimostra sprezzante per la marea di « cataloghisti » e « cronacisti » d'arte, prezzolati da gallerie o giornali o strumenti di informazione, e tende a far parlare il suo lavoro così come si offre, come azione conservativo-storica dei documenti e come evento¹. Il lavoro critico acquista così una diversa dimensione operativa, più che giudicare o stabilire, stendere pettegolezzi o giudizi, diventa complice, si istituisce come vita parallela ed autonoma, non artistica, rispetto alla produzione in arte. La critica non diventa arte, ma si istituisce come documentazione e raccolta di dati e avvenimenti riguardo un determinato artista o movimento, mantiene integra la sua autonomia, attraverso l'uso degli strumenti documentativi usati. Stimola l'arte e la fa parlare, la offre in tutti i suoi aspetti fonetici, visivi, motori, sensoriali, informativi, collabora con essa, senza intervento e violenza, controlla gli strumenti informativi e li fa agire in corrispondenza dialettica con il lavoro in arte, senza sovrapporsi o mediare, in maniera deformante, il discorso artistico contemporaneo. Elimina dunque il suo discorso, inutile ed ingombrante ed esalta quello artistico, si arroga ancora l'uso degli strumenti informativi, affinché gli stessi non deformino il lavoro, ma lo lascino esprimersi. In fin dei conti la critica cerca, per la prima volta, di procedere affiancata all'arte, per non sentirsi frustrata e dittatoriale, vuole collaborare e non mantenere il suo stato privilegiato, offre la sua esperienza conservativo-informativa per una apprensione elementare e diretta dell'operare artistico.

Continuare infatti a commentare e pettegolare, giudicare e non conservare l'arte presente, vuol dire compiere un'azione reazionaria e repressiva servire la nonarte; per questo motivo la critica d'arte contemporanea deve scegliere o abdicare ad un nuovo modo di essere critica, sfuggendo la dimensione sclerotizzata di pettegola ed assassina (la critica è anche assassina e sceglie l'arte che deve sopravvivere e distrugge per affermare la sua dittatura, i mezzi di informazione sono i luoghi dei suoi delitti), per essere acritica e collaborare fattivamente alla sopravvivenza e conservazione dell'arte, come prodotto e come

residuo, oppure essere spazzata via dall'arte.

Abdicare vuol dire gettare la maschera, riconoscendosi come pettegola ed assassina, predatrice ed oligarchica, rinunciare al proprio potere per mettersi al servizio dell'arte, annullarsi nel fattuale e restituire all'arte i territori occupati (tracce, documenti, residui, giudizi, funzioni...) è essere acritica.

Un atteggiamento nuovo, questo, che sottintende una possibilità di reperire nuovi strumenti per una diversa azione critica nei confronti dell'arte e dei suoi residui. Un impegno operativo, in merito all'arte, che può tradursi innanzitutto in una collaborazione alla diffusione e alla conservazione, allo stato puro, dei fatti e residui artistici. Un contatto arte-critica che significa perdita dei privilegi e del potere della critica, annullamento della stessa in conservazione dell'arte per una vitalizzazione dell'arte (se mai ne abbia bisogno, cosa che non sembra, fortunatamente); un avvicinamento diretto e compromettente con l'arte che permette una maggiore conservazione e raccolta dei residui, (lavori, fotografie, dichiarazioni, interviste, documenti) che sono i documenti che la critica deve conservare come attestati di un'arte che ha scelto e non di cui ha solo fatto dei pettegolezzi; critica quindi come archivista, come bibliotecaria, come documentarista, come traduttrice dei mezzi di informazione in mezzi di documentazione. I documenti dell'arte (dall'oggetto al residuo documentativo del prodotto) sono infatti la sfida all'arte che si fa e si farà, risultano gli stimoli vitalizzanti dell'azione in corso, sono il miglior attestato di una scelta dell'arte, senza i residui non si ricorda il passato.

La critica può dunque avere un ruolo nell'arte (non più come pettegola e assassina), come conservatrice delle sue tracce. Stranamente, ma non troppo, non è esistita a tutt'oggi una vera opera conservativa del presente che è stato (basti pensare alla distruzione sistematica, alla mancata conservazione, alla mistificazione critica, all'occultamento dei residui delle avanguardie storiche, presupposto dell'arte che è stata), non esistono fototeche, cineteche, raccolte di appunti o dichiarazioni, non solo del passato, che è già di difficile reperimento, ma neppure del nostro presente artistico, si conserva solo il pettegolezzo critico (così oltre che inutile, la critica pettegola si dimostra impotente, sradicata da un'azione sul tessuto culturale dell'arte).

La critica può voler allora dire lotta (e non discorso) per la creazione di archivi e fototeche, biblioteche, può significare azione politica (non logorroica) per avere potere non sull'arte, ma sugli strumenti di documentazione, considerata la cattiva conservazione del passato compiuta dalla critica pettegola. Il passato è stato infatti già deformato, distrutto ed alterato, il lavoro per recuperarlo oggi è duplice, la nuova critica non può permettere che il fenomeno si ripeta. La nuova critica, per questi motivi, può iniziare a diventare storia in atto del presente artistico, deve diventare *storia immediata dell'arte contemporanea*, raccogliere le sue tracce, documentarle, collazionarle, restaurarle, dichiararle immediatamente nel suo costituirsi, adottare cioè lo stesso sistema operativo della storia dell'arte antica per la storia dell'arte presente. I suoi nuovi strumenti siano allora non più soltanto la parola (ambigua e polisensa), ma il

cinema, la fotografia, il libro, il registratore, la rivista, ecc. come strumenti di documentazione atti ad offrire una univocità informativa. La loro utilizzazione conservativa si identifichi così con l'azione critica, che vuol dire scelta dei residui, esaltazione degli stessi, identificazione con essi e con l'arte che documentano. Documentare non vuol dire infatti essere *qualunquisti ed occuparsi di tutta l'arte che succede, ma scegliere l'arte che si vuole salvare, con tutti i rischi e pericoli di simile scelta*.

Conservare i residui significa scelta ed analisi delle fotografie, cura dei documentari cinematografici, raccolta delle registrazioni, archiviazione dei documenti, è ancora battersi (non a parole, ma a fatti) per ottenere raccoglitori efficienti e funzionali, vuol dire infine tramutare immediatamente gli strumenti che si hanno ora in possesso, quali libri, riviste, collane d'arte, fototeche, biblioteche, in *archivi d'arte presente*. Il pettegolezzo critico può, allora, essere anche conservato, poiché fa parte dei residui. Può vivere come residuo, bisogna però ricordare che esso non fa parte della storia dell'arte, ma della storia delle reazioni nel lettore (specializzato o meno, non importa), è un residuo del residuo. È quindi l'attestato di una risposta del pubblico al prodotto artistico, fa parte del costume artistico, non della sua cultura. Il pettegolezzo può essere anche importante, ma non solo quello della critica, ma dello spettatore, esso va esaltato affinché il pubblico diventi pettegolo, lasci le sue tracce, prenda coscienza di un suo essere in arte, manifesti la sua presenza ed intervenga. Il pettegolezzo dello spettatore è tanto importante quanto quello del critico (spettatore colto), ambedue fanno parte della storia del costume culturale, ambedue vanno conservati, ma non esaltati rispetto ai residui dell'arte, possono essere sfide possibili, ma non dirette. Gli strumenti di informazione (insieme ai musei, agli archivi, alle fototeche) possono diventare raccoglitori anche dei pettegolezzi, ma lo spazio maggiore bisognerà lasciarlo all'arte. La sfida all'arte viene sempre dai suoi prodotti, poi dai suoi residui (fotografie, dichiarazioni, documenti, ecc.), poi eventualmente dai pettegolezzi sui prodotti e sui residui.

Certamente c'è ancora molto da spazzar via. Il mio pettegolezzo è finito.

¹ Critica come evento, vedi Harold Rosenberg e l'espressionismo astratto, Lawrence Alloway e la pop art, Lucy Lippard e la minimal art, Germane Celant e l'arte povera o conceptual art o land art.

Critica come conservazione e catalogazione dei residui o tracce degli artisti o dei prodotti artistici, vedi Carla Lonzi, Lucy Lippard, Seth Siegelaub, Gregory Battcock e Germano Celant.

Deflorilegio: Critica, ultime battute

a cura di Tommaso Trini

« Quando si è accorto che era per-
fetto, guardandosi negli specchi della
toiletta ha deciso di non parlare più
ed è rimasto fermo immobile in una
posizione seria e naturale e tutti hanno
cominciato ad agitarglisi attorno, di-
scutendo con lui, facendogli discorsi,
proposte, osservazioni, complimenti,
satire, battute, e lui immobile. Uno se
ne andava tutto contento perché si
erano capiti perfettamente. » (Miche-
langelo Pistoletto, *L'uomo nero, il lato
insopportabile*, 1970)

« Le critique est celui qui vole le poète » (Georges Poulet)

« ...si afferma che si ha attività critica
ogni volta che s'interroga non l'opera,
ma, attraverso l'opera, un punto x
che è ancora la x della totalità. In
quanto procede ad un'interrogazione il
cui oggetto finale non è l'opera, la
critica attraversa, sorpassa sempre l'o-
pera al fine di avvicinarsi alla totalità.
In questo moto d'attraversamento, pro-
cedere nel lucido esercizio analitico si-
gnifica ridurre l'opacità dell'opera ad
una trasparenza, che è appunto lo sta-
to che consente di scorgere come an-
dare al di là. Ciò che conferisce valore
alla critica è unicamente la tensione
con cui riesce a porsi in relazione con
questa x . La vera critica dissolve sem-
pre l'opera mentre l'apologia, la segna-
lazione, come anche l'esegesi erudita
la conservano, consegnandola intatta
alla parzialità del mercato ». (Alberto
Boatto, *Intervento alla Dieta di Mon-
tepulciano*, giugno '70)

« ...l'atto critico completo e verificabile
è quello che fa parte della creazione
artistica. Chi è estraneo alla creazione
artistica può avere un ruolo critico so-
cialmente determinante solo in quanto
fa parte di una maggioranza anch'essa
estranea all'arte, e che si avvale di
questo trait-d'union per trovare in
qualche modo un punto di contatto.
Si determina così un falso modello nel
considerare l'opera d'arte: un modello
culturale. Il critico è colui il quale ha
accettato di misurare la creazione con
la cultura dando a quest'ultima la pre-

rogativa dell'accettazione, del rifiuto,
del significato dell'opera d'arte. La
nostra società ha partorito un'assur-
dità quando ha reso istituzionale il
momento critico distinguendolo da
quello creativo e attribuendogli il po-
tere culturale e pratico sull'arte e su-
gli artisti. Senza rendersi conto che
l'artista è naturalmente critico, impli-
citamente critico, proprio per la sua
struttura creativa ». (Carla Lonzi, *Auto-
ritratto*, 1969).

« Ci sono veramente due tipi di per-
sone: gli artisti e tutti gli altri (...) La
necessità di un intermediario co-
mincia a diventare esigua. L'opera
nuova è più accessibile come arte alla
comunità: ha sempre meno bisogno di
spiegazioni interpretative (...) Non so
nulla circa la storia, ma l'arte di cui

stiamo parlando sembra in grado di
spiegarsi da sola più di qualunque al-
tra. Va proprio da mente a mente il
più direttamente possibile. La neces-
sità di una comunità di critici che spie-
ghino sembra essere evidentemente su-
perflua fin d'ora ». (Seth Siegelau, *Studio International*, dic. '69)

« Les critiques ne vivent que de l'im-
perfection de leur objet. Toute oeuvre
a ses lézardes qui invitent toute une
flore à s'y inscrire ». (Maurice-Jean
Lefebvre).

« Chi svolge, difatti, questa funzione?
Persone la cui preparazione, accade-
mica o no, si rifà di volta in volta a
diversissime e contrastanti discipline
di tipo umanistico. (...) Di tutte que-
ste discipline prendiamo in considera-
zione solo quelle che hanno almeno at-
tinenza con i problemi della nostra
ricerca: la storia dell'arte e l'estetica.
Queste presentano dei limiti categori-
ali. Per quanto riguarda la storia del-
l'arte c'è l'incapacità di capire e me-
diare fenomeni in atto come le ricer-
che cui ci riferiamo che, per il fatto
di essere in atto, stanno contestando
proprio la storia; per quanto riguarda
l'estetica, se questa non è solo una
storia delle idee, essa vive in una di-
mensione « filosofica », astratta, non
basata o basata solo casualmente sulla
ricerca fenomenica sperimentale, unico
mezzo per valutare la realtà fisica anche
nella concretezza della fenomenologia
estetica (e, in particolar modo, per
rendersi conto di quella ricerca feno-
menologica che è la ricerca « artisti-
ca » in atto, cioè non mediata). Inol-
tre, entrambe le discipline limitano il
loro discorso attraverso l'uso letterario
di metafore, traslati lirici, conven-
zioni di tipo storico culturale, inter-
pretazioni psicologistiche sull'autore
delle ricerche (e, quel che è più gra-
ve, confondono spesso l'oggetto giu-
dicato con quello a cui somiglia). »
(Enzo Mari, *Funzione della ricerca
estetica*, 1970).

« Vi sono scritture-vendetta ». (Veli-
mir Chlebnikov, *A tutti*, 1922).

Un convegno

Fra le attività di quest'anno della Biennale di Venezia, c'è stato un convegno intitolato « Arte e didattica ». Le relazioni sono state tenute da Max Bill, René Berger, Paolo Bonaiuto, Attilio Marcolli, Ugo La Pietra. E, chi per un verso, chi per un altro, sono state tutte assai interessanti. Senonché, ciò che è mancata, è stata la partecipazione di studiosi e di pubblico.

Con la Sala degli Specchi di Ca' Giustinian mezza vuota, si è trattato più che di un dialogo, di vari monologhi. Bill ha parlato dell'utilità dell'istruzione artistica e dei musei, Berger ha esaminato il ruolo dell'arte nell'educazione, Bonaiuto i problemi della creatività, Marcolli la crisi degli istituti d'arte e La Pietra ha illustrato varie esperienze. Ma questi discorsi — tutti, come si è detto, assai stimolanti — sono finiti quasi nel nulla. Per quanto riguarda la situazione italiana, non hanno modificato di una virgola il problema « arte e didattica ».

Il quale — giova ripeterlo — specie in un'epoca di mass media quale noi viviamo, resta un problema basilare. Infatti, approfondire i rapporti tra arte e didattica significa far sì che l'arte possa diventare davvero una grossa esperienza per tutti. Sia che si tratti di aiutare a capire il senso storico del nostro presente, sia che si tratti di aprire la mente alla creatività.

Innumerevoli episodi dimostrano che le radicali trasformazioni che stiamo vivendo, per la loro stessa natura, richiedono che la problematica artistica non rimanga — come è oggi — un fatto estremamente marginale. Diffonderne la conoscenza, sperimentare modi e tecniche pedagogiche nuove, allargarne i confini, contribuisce concretamente allo sviluppo della nostra società. E che non si tratti di problemi utopistici, lo confermano diversi esempi. Magari abbozzati e ancora largamente imperfetti, comunque idee realizzate e, secondo noi, vitali. Per riferirci a qualcuno dei casi più recenti: quello del Gruppo KEKS di Norimberga Monaco, con gli esperimenti compiuti con i bambini, nello stesso ambito della Biennale veneziana; in Francia, le manifestazioni del Group Ludic alle Halles e l'esposizione al Musée de l'Homme, dedicata a « L'arte africana vista dai giovani ». Senza contare quegli artisti americani che, a seguito dell'ultimo congresso dell'associazione dei conservatori dei musei, hanno abbandonato musei e gallerie e si sono messi a fare gli « animatori culturali » nei ghetti degli Stati Uniti.

Purtroppo, come dicevamo (e come il convegno veneziano ha ribadito) da noi — e la colpa è, principalmente, della stampa — è ben lungi dal formare oggetto di un vasto dibattito.

CONTROSPAZIO

*Mensile di architettura e urbanistica
diretto da Paolo Portoghesi*

CONTROSPAZIO è un tramite selettivo d'informazione sull'architettura e sull'urbanistica. All'interno della realtà culturale italiana e internazionale la rivista vuole adempiere al compito fondamentale della estensione degli ambiti di interesse, dell'attenzione ad ogni contributo stimolante, della documentazione sulla produzione e la ricerca. La rivista è aperta a tutti gli apporti considerati utili all'avanzamento del dibattito: progetti, architetture, ricerche teoriche. La rivista ospita, e ospiterà, quanto in questo campo è offerto dalle circostanze e dettato dalle emergenze. CONTROSPAZIO indaga inoltre nella realtà della cultura architettonica e urbanistica italiana e straniera, alla ricerca di ciò che oggi sfugge all'ambito tradizionale dei veicoli di comunicazione. La funzione programmatica è proprio quella della identificazione dei nuovi luoghi di produzione culturale, che sempre meno coincidono con i rattrappiti ambiti della libera professione. Con analoghe finalità la rivista offre, con diverse frequenze, servizi di documentazione sistematici relativi: allo sviluppo edilizio di alcuni campioni urbani (con particolare attenzione all'evoluzione delle aree metropolitane italiane, e all'analisi della cultura architettonica e urbanistica dei piccoli centri); ai problemi storico-critici, comprendendo la restituzione di documenti significativi inediti o di difficile reperimento; ai materiali prodotti dalla ricerca, specialmente universitaria, italiana e straniera, la cui circolazione raramente esce dagli ambiti di origine; alla informazione bibliografica che interessa i libri, le riviste e i nuovi canali informativi, italiani e stranieri, per ciò che attiene alla architettura e alla urbanistica.

Un fascicolo lire 500. Abbonamento annuo lire 5000.
Vers. sul c.c.p. 13/6366 intestato a edizioni Dedalo.

Godard formalista inconscio

di Franco Quadri

Dopo aver intuito tra i primi l'irrompere in Europa della «rivoluzione culturale» per trasferirla nelle immagini ironiche e partecipative della *Chinoise*, Jean-Luc Godard, sommerso dall'irruzione degli studenti durante il maggio, si è radicato nei temi della contestazione, con il fanatismo del borghese convertito. Promotore degli Stati Generali del Cinema nel 1968, trascrittore della Comune di Cohn-Bendit in anonime pellicole di gruppo, da allora lo troviamo esclusivamente alle prese con il cinema politico. Da *Un film comme les autres* a *Le gai savoir*, i suoi film sono registrazioni dirette di fatti o discorsi rivoluzionari, senza preoccupazioni di ordine artistico, indipendenti sia dalla produzione ufficiale che da ricerche di distribuzione; girati con pochi adepti e votati alla clandestinità dei circuiti paralleli politicizzati e non commerciali, esclusi persino dalle visioni parigine. Da due anni, da regista militante, Godard emigra al seguito delle lotte popolari: ora per parecchi mesi ha vissuto la guerriglia palestinese e sta girando diversi film tra i ribelli di Ad Fatah, come prima aveva affrontato di volta in volta i temi della contestazione nei diversi paesi europei, o della protesta negra negli Stati Uniti.

Proprio negli anni in cui il suo maestro Roberto Rossellini si è lasciato integrare dalla televisione per dedicarsi a un cinema didattico sui grandi fatti della storia, Godard si vota a una parallela opera di proselitismo, ma nell'irregolarità e radicandosi nel presente. Si direbbe il modo di realizzarsi dell'intellettuale che voglia usare il cinema come strumento di lotta, al di là dei canoni deperiti del realismo zdanoviano o dell'inchiesta documentaria di tipo sociologico. Oscura resta la destinazione del suo lavoro, difficilmente recepitibile e quindi non si sa fino a che punto propagandistico per i non iniziati o per chi non sia disposto al discorso di tendenza. Ma l'autore sembra disinteressarsi al pubblico assai più di quando, fino alla *Chinoise*, il suo discorso espressivo si rifaceva espressamente a Brecht, con l'attore di frequente *straniato* e impegnato a dialogare direttamente col pubblico; l'attenzione all'ascoltatore la si nota (per esempio in *Lotte in Italia*) soprattutto per l'esasperata impostazione didattica della dimostrazione e per l'iterazione dei motivi del commento (o degli stessi slogan), talmente insistita da rischiare di risolversi in pura sonorità.

È un destino che si rinnova osservando i più interessanti fra i nuovi Godard. I rilievi suggeriti da queste opere *antiartistiche* sono inevitabilmente di ordine estetico-stilistico. Si direbbe che il fallimento (e l'ambiguità) degli intenti politici dell'autore si traduca in un grosso contributo di linguaggio, ma sul piano formale, al mezzo cinematografico.

Il più recente Godard (*Lotte in Italia*, presentato al Concorso del Film d'Autore di Bergamo) è anzi arrivato, a dispetto della sua voluta sciattezza, a un tale grado di

raffinatezza stilistica, da far digerire con la massima scioltezza l'arida ostilità del discorso, la sua cerebralità, magari anche lo schematicismo poco produttore e contraddittorio. Lo spettatore trascura e supera la contraddizione con la stessa facilità, ahimé, con cui è portato a archiviare il discorso di fondo: acqua fresca. Sorge il dubbio che il regista svizzero riuscirebbe a propinarci l'elenco del telefono, facendolo apparire ugualmente *leggibile*. Che in fondo alla sua dedizione calvinista per la nuova causa ci sia, magari inconscia, la sostanziale sfiducia del primo Godard, e un po' di quel cinismo che gli permette di alternare la frequentazione della guerriglia e l'inaugurazione di circuiti democratici, con la firma (recentissima) di contratti per serie di nuovi film con Rizzoli (revirement in vista?).

Del resto non è che i contributi rivoluzionari aumentino di densità col succedersi dei film; il discorso di base resta la contestazione della società borghese, con qualche sottolineatura specifica, ma senza sostanziali approfondimenti, sia che si tentino i travestimenti western del *Vento dell'est*, sia che si adombrino rivolte negre come in *One Plus One*, o che si affronti la situazione dello studente italiano come in *Lotte in Italia*. Non a caso Anne Wiazemski è contrabbandata da un paese all'altro in diretta proporzione con la naturalezza con cui può calarsi dall'una all'altra lingua in presa diretta. Dedicato ai nostri problemi, *Lotte in Italia*, è probabilmente il riflesso di un film che Godard doveva fare per la nostra TV e che non è più andato in porto; ma è stato girato a Parigi in 4 giorni, anche se direttamente in italiano, con l'aggiunta di un solo pomeggio di esterni generici, senza azioni determinate, ripresi a Milano. Se non fosse per la lingua e per la menzione di qualche nome italiano — del tipo Pirelli, Agnelli, Costa, Fiat, Eni, Rai — non si vede in che cosa questo film possa divergere da un'analisi comportamentale dello studente francese, a cui si adattano gli stessi problemi della ragazza borghese che qui si dibatte in primo piano: difficoltà di disinserimento dal sistema e di arrivare dallo spontaneismo alla vera presa di coscienza della lotta in mezzo ai compagni. Totale è l'astrazione da componenti determinanti della situazione italiana, a cominciare dalle pressioni della chiesa. L'ironia, scacciata dalle intenzioni registiche e dalla sua impostazione a testa bassa, ricompare tra le righe del linguaggio dogmatico del commento e soprattutto della protagonista, che mastica citazioni di Lenin tra la minestra e le lenzuola, e riveste di angosciose espressioni i suoi drammi dialettici. Tutto il film sembra da leggere a livello inconscio; e acquista significato dalla sua struttura di film sul film.

Alla prima parte, in cui ci si presentano degli episodi di vita quotidiana della protagonista e delle situazioni ambientali, spezzate e intervallate da una serie intermittente

di spazi neri, il regista fa succedere una seconda parte in cui i drammi della ragazza sono resi funzionali attraverso un autentico inserimento del personaggio nella realtà — la funzione dell'ideologia dopo l'ideologia. La terza parte è di commento alla prima e alla seconda, e di integrazione, mediante la rilettura delle sequenze precedenti e il riempimento degli spazi neri con nuove situazioni reali. La quarta parte infine che, affronta la nuova realtà e in cui aumenta progressivamente l'inclusione nel montaggio di spazi rossi (non più neri), dà la chiave del film, come dell'atto della presa di coscienza della ragazza: il film non consisterebbe che nel racconto dei suoi problemi fatto davanti allo schermo della televisione e quindi in una demitizzazione di questo altro mezzo di potere. Il giro è chiuso. Godard riesce cioè a costruire un giallo sul montaggio, in cui il godimento dello spettatore è affidato alla successione ritmica delle sequenze figurative con gli spazi neri o rossi, alla frequenza delle alternanze della stessa immagine, dello stesso brano di dialogo, o della stessa sequenza ripetuta in frammenti ogni volta di diversa lunghezza (ma escludendo in ogni caso la conclusione dell'azione, la *risposta*), al ciclico ritornare del titolo in tre colori, manco a dirlo bianco rosso e verde. È lo stesso tipo informale di scansioni che si riproduce in *One Plus One* (e in *Sympathy for the Devil*), la versione ripudiata dall'autore per motivi di montaggio, che circola nei paesi anglosassoni; là però il salto si verifica tra scena e scena, in un gioco di incastri che combina delle prove di incisione dei Rolling Stones, con delle riprese di negri che provano una rivoluzione violenta, con questi stessi attori negri chiamati a esprimere direttamente al microfono le proprie opinioni personali sulla lotta, con una serie di interviste di un telecronista alla consueta Anne Wiazemski (& Co.) sui temi della borghesia e della contestazione studentesca. E anche questo un film sul cinema e sullo spettacolo in genere, come rivela la costante presenza delle telecamere sullo schermo. E nel regista affiora ancora quel pizzico di autoironia che lo porta a mettere in vista la sagra delle contraddizioni: come l'aver costruito in Inghilterra un film sul Black Power; o l'aver affidato tutta la parte didascalica all'inglese difficilmente percettibile dei negri africani; o l'essersi lasciato andare nel lirico finale-manifesto (peraltro uno dei motivi di discordia tra il regista e la produzione) al recupero degli empiti romantici di *A bout de souffle*, con la bandiera rossa issata sulla cinepresa, che vola alta e lontana sui carrelli verso azzurri cieli technicolor.

Recensioni libri

S. WEINTRAUB, *Il prezioso perverso-Beardsley alle radici del Liberty*. Ed. De Donato, Bari, 1970.

Nell'ambito dell'attuale interesse per il gusto Liberty — che, destatosi una decina d'anni or sono, non accenna minimamente a calare —, occupa un posto privilegiato la figura di Aubrey Beardsley, riconosciuto all'unanimità come uno dei maestri dell'Arte nuova e tra coloro che ne garantiscono l'originalità e la funzione d'iniziatrice del linguaggio figurativo moderno.

Su Beardsley si scrisse molto, già durante il corso della sua breve vita; non si smise di scrivere, in varie sedi, negli anni di poi; e s'è infine sviluppata un'abbondante letteratura recente, eccitata anche dalla mostra londinese del '66, al museo Vittoria e Alberto. Manca, che io sappia, un'opera critica completa e rigorosa, giacché non possono ritenersi esaurienti, pur nella loro abbondanza di dati, i saggi di Brian Reade (e lo stesso catalogo della mostra).

Escono ora in Italia, a poca distanza di tempo, un volumetto della collana «Quaderni di grafica» dell'editore Ronzon, con un breve testo di Marchiori; e la traduzione, per De Donato, della biografia dell'artista scritta da Stanley Weintraub e pubblicata nel '67 a New York, che nell'originale reca sobriamente il titolo: *Beardsley-A biography* e nell'edizione italiana, con dubbio gusto, il titolo cinematografico *Il prezioso perverso*. L'opera di Weintraub è interessante, piacevole, viva; consente alcune nuove acquisizioni; illumina piuttosto bene i rapporti di Beardsley con la cultura del suo tempo — permettendoci di distinguere con chiarezza tra il suo modo d'intendere l'arte e quello dei pre-raffaeliti e neo-gotici, troppo spesso raccolti sotto la medesima etichetta; — traccia un quadro puntiglioso delle vicende delle due celebri riviste legate al nome di Beardsley, *The Yellow Book* e *The Savoy*; ma come biografia è curiosamente elusiva, come saggio critico non contiene approfondimenti particolari, e si presenta quale un discorso brillante, affettuoso, dispersivo e aneddotico. È strano, del resto, che il Weintraub, avendo a disposizione e consultando con accuratezza un cospicuo materiale di prima mano — si vedano le molte citazioni dagli epistolari —, non abbia creduto necessario corredare la sua opera di apparati critici (o essi compaiono nell'edizione americana, che purtroppo non conosco?), se non altro di una bibliografia ragionata e di un elenco dei disegni, con cronologia. I quali apparati, senza nulla togliere alla scorrevolezza e comunicatività del libro, avrebbero consentito una sua utilizzazione scientifica.

Tanto più questa lacuna si avverte in Italia, dove il materiale di studio su Beardsley è ovviamente scarso, ed è ancor tutto da fare il discorso relativo alle influenze del disegnatore inglese sui nostri grafici Liberty (discorso che avevo accennato a proposito di Reviglion, Nebbia e Alberto Martini, e che andrebbe allargato e puntualizzato — si pensi ad Antonio Rubino —). Non si vorrebbe insomma che la curiosità per il personaggio, decisamente pittoresco ed emblematico di un certo clima decadentista, obliterasse le vere ragioni dell'interesse che egli merita di suscitare ancora e che risiedono nell'eccezionale valore della sua produzione artistica.

Rossana Bossaglia

Schede

MARIO DE MICHELI, *Meloni* (1965-1969). Ed. Galleria delle Ore. Milano.

È il primo volumetto di una collana dedicata all'arte contemporanea: un breve testo, una diecina di tavole a colori e una bibliografia essenziale. Il percorso di Gino Meloni vi è analizzato — sia pure in sintesi — dal '46 ad oggi e l'autore ne trae conferma per una sua vecchia definizione di «pittore *sine lege*». Vale a dire un «irregolare che va dove soltanto l'ispirazione lo spinge, dove la curiosità della vita e della natura lo chiama». L'analisi di De Micheli è persuasiva (anche se, forse, un pò forzata per quanto riguarda il periodo «informale») e con affabilità di discorso riesce a restituire quella sensazione di flaubertiano «cuore semplice» che caratterizza questo pittore brianzolo.

MARIO DE MICHELI, *Vaglieri* (1968-1969). Ed. Galleria delle Ore. Milano.

Si tratta della terza monografia della precedente collana e questa volta l'autore ha preferito trascrivere una conversazione con il pittore, col quale ripercorre le varie fasi del suo percorso. Tenuto conto della conoscenza di prima mano che egli ha, fin dall'esordio, di Vaglieri, ne risulta un ritratto documentato e penetrante, allargato in più punti a tutto il gruppo milanese, del quale Vaglieri fu uno dei protagonisti. Anche per quanto riguarda le ultime opere, la lettura di De Micheli è sempre sagace, come ad esempio quella distinzione che egli fa tra simbolo e emblema, così come si configura in queste tele. E che chiarisce, più di un lungo discorso, l'attualità di questo artista.

FRANCESCO DE BARTOLOMEIS, *Piero Leddi*. Ed. Loescher. Torino.

Non è facile seguire la pletora di monografie che invadono il mercato. Tuttavia sarebbe ingiusto trascurare questo libro in cui, con una quarantina di pagine di testo e circa 60 riproduzioni, si cerca di far uscire Leddi dall'ombra in cui la critica lo ha finora confinato. Ci troviamo di fronte ad un pittore robusto, fuori dei consueti schemi, con una esasperata introspezione esistenziale. De Bartolomeis, che è direttore dell'Istituto di pedagogia dell'Università di Torino, ne ha esaminato matrici ed elementi costitutivi. Peccato che, nel desiderio di mostrarne l'originalità, abbia maltrattato, con scarse motivazioni, il cosiddetto neorealismo. Forse anche troppo personali le dichiarazioni nei riguardi di Fontana e Scanavino, oggetto, per altro, di due suoi studi: il primo già pubblicato, il secondo in preparazione.

MICHELANGELO PISTOLETTO, *L'uomo nero il lato insopportabile*. Ed. Rumma. Salerno.

Centotrenta pagine con le quali Pistoletto racconta, e in un certo senso continua, le sue esperienze di rifiuto e dissacratorie, culminate nella iniziativa dello Zoo. Con linguaggio a volte anche troppo ingenuamente provocatorio e con un discorso spesso funambolico, egli vi difende i diritti della immaginazione contro le innumerevoli incrostazioni che la soffocano. Ma ciò che rende più interessante questo libro è che, di fatto, alla pittura egli abbia preferito la parola scritta. Perché, come dice egli stesso, «è un mezzo tanto meno alienabile dalla vita comune nella sua facoltà di trasportare i pensieri». Venendo da un pittore, è se-

gnale importante. È una esplicita dichiarazione di fallimento che si rifà a molte delle proposte della mostra «Amore mio» a Montepulciano, nella quale il vertice è stato toccato dalla scelta verbale di Fabro.

ITALO TOMASSONI, *Lo spontaneo e il programmato*. Ed. Laboratorio delle arti. Milano.

Raccolta di vari scritti inediti o già noti, per essere apparsi in riviste o presentazioni. A parte il primo, che dà il titolo al libro, e un paio di altri saggi di argomento generale, si tratta di brevi profili di artisti. Nei quali, però, viene sempre delineato quel concetto di antinomia che è alla base del lavoro di questo giovane studioso. Come sottolinea Argan nella prefazione, è una contrapposizione tra una civiltà delle «ideologie» e una dei «fatti» (grosso modo: tra Europa e America), della quale egli vive la tensione, sia pure con esplicita preferenza per la prima. Vedi, infatti, anche il suo recente libro su Mondrian.

GIAN PAOLO BOETTI, *Epistemologia per il tramite dello stile in Giannetto Fieschi*. Ed. Silva. Roma.

Come si intuisce subito dal titolo, è un libro quasi illeggibile. Eccezione fatta per le ampie citazioni di scritti dello stesso Fieschi — sempre personali, pregnanti e rivelatrici — ci troviamo di fronte ad uno di quei tipici volumi dove l'abuso di un linguaggio troppo specialistico, finisce per renderlo inutilizzabile. E c'è da rammaricarsi, perché lo studio delle opere di Fieschi era stato condotto, ad evidenza, con molto scrupolo e non senza intelligenti intuizioni. Oltre tutto mancano le illustrazioni per far comprendere i riferimenti.

Libri

Alberto Boatto: *Pistoletto dentro fuori lo specchio*. Ed. Fantini, Roma.

Hans Sedlmar: *La morte della luce*. Ed. Rusconi, Milano.

Marco Valsecchi: *Maestri della pittura moderna*. Ed. Garzanti.

Francesca R. Fratini: *Cubismo*. Ed. Cappelli.

Denis Bablet: *La scena e l'immagine* (Josef Svoboda). Ed. Einaudi.

Luigi Talarico: *Verifica del futurismo*. Ed. Volpe, Roma.

Sante Monachesi. Ed. Mauri.

Guido Giuffrè: *Giorgio Morandi*. Ed. Sadea Sansoni.

Giovanni Segantini: *Venticinque lettere*. Ed. All'Insegna del Pesce d'Oro.

Giuseppe Raimondi: *Anni con Giorgio Morandi*.

Alberto Longoni: *Autore*. Ed. Cerastico, Milano.

Italo Tomassoni: *Lo spontaneo e il programmato*. Ed. Laboratorio delle arti, Milano.

Helmut Kuhn: *Essenza e vita dell'opera d'arte*. Ed. SEI.

Gian Paolo Boetti: *Epistemologia per il tramite dello stile in Gianetto Fieschi*. Ed. Silva.

Gianpietro Fazon - Ernesto e Francesco Coter: *Poesie e interventi visivi*. Ed. Elle, Bergamo.

C.L. Ragghianti - M. Valsecchi: *La raccolta Alberto della Ragione*. Ed. Cassa di Risparmio Firenze.

Ermanno Migliorini: *Lo scolabottiglie di Duchamp*. Ed. Fiorino-Le Monnier.

Frank Popper: *L'arte cinetica*. Ed. Einaudi.

Mario De Micheli: *Il monumento d'Auschwitz di Pietro Cascella*. Ed. CEI, Milano.

Enrico Crispolti: *Pittura d'avanguardia nel dopoguerra in Europa*. Ed. Fabbri.

Leone Piccioni e Ambrogio Ceroni: *I dipinti di Modigliani*. Ed. Rizzoli.

Luciano Bianciardi e Bruno Della Chiesa: *L'opera completa di Fattori*. Ed. Rizzoli.

Mario De Micheli: *Meloni* (1965-1969). Ed. Galleria delle Ore, Milano.

Mario De Micheli: *Vaglieri* (1968-1969). Ed. Galleria delle Ore, Milano.

Giuseppe Mazzotti: *Nino Tommasini*. Ed. Canova, Treviso.

Luigi Grassi: *Teorici e storia della critica d'arte*. Ed. Multigrafica.

C.L. Ragghianti: *La raccolta Alberto della Ragione*. Ed. Centro Di.

Ranieri Varese: *Francesco Cavazzoni critico e pittore*. Ed. Marchi e Bertolli.

Bernardina Sani - Sandra Pinto: *Cecioni scultore*. Ed. Centro Di.

Catalogo mostra *Amore mio*. Montepulciano. Ed. Centro Di.

Catalogo « *Arte negli Stati Uniti dal 1940 al 1970* ». Firenze. Distribuzione Centro Di.

Catalogo « *Cento anni di pittura belga* ». Ferrara. Distribuzione Centro Di.

R. De Solier: *Sedie e guardoni*. Venezia. Distribuzione Centro Di.

Ezio Gribaudo: *De Chirico com'è*. Torino. Distribuzione Centro Di.

Jorn-Cuba. Torino. Distribuzione Centro Di.

Catalogo *Mostra antologia Alberto Sugbi*. Todi. Distribuzione Centro Di.

Catalogo *2 Biennale Internazionale della grafica*. Firenze. Distribuzione Centro Di.

Catalogo *3 Biennale Internazionale della Giovane Pittura*. Bologna. Distribuzione Centro Di.

Catalogo *Fotografia creativa*. Trieste. Distribuzione Centro Di.

Librogetto (Gruppo Techne). Firenze. Distribuzione Centro Di.

Luciano Saltini e Oscar Signorini: *Lino Saltini*. Ed. P. Petrus.

Barbara Rose: *L'arte americana nel novecento*. Ed. ERI.

Renata Negri: *Bonnard e i Nabis*. Ed. Fabbri.

Pino Parini - Maurizio Calvesi: *L'immagine*. Ed. La Nuova Italia.

Marco Valsecchi: *Mario Tozzi*. Ed. Scheiwiller, Milano.

Claudio Bruni: *Catalogo Generale dell'opera di Giorgio De Chirico*. I Volume sulla pittura. Ed. Electa, Milano.

Dino Prandi: *L'opera incisa di Giovanni Boldini*. Ed. Prandi. Reggio Emilia.

Rodolfo Pallucchini: *L'opera grafica di Paolo Manaresi*. Ed. Prandi, Reggio Emilia.

Giovanni Fallani: *Orientamenti dell'arte sacra dopo il Vaticano II*. Ed. Minerva Italica.

Gino Marzocchi: *Disegni e incisioni*. Ed. Tamari, Bologna.

Guidotti Cimara: *Un modo di dire, un modo di vedere*. Ed. Trevi.

Le riviste

a cura di Luciana Peroni
e Marina Goldberger

ARTE ILLUSTRATA n. 27-28-29, M. De Micheli: Brancusi - E. Crispolti: Omaggio a De Chirico - M. Rosci: Sei paragrafi sul Divisionismo - V. Fagone: Renato Birolli.

GALA n. 42, Gli italiani alla Biennale - F. Forti: Getulio Alviani - L. Giacari: Arte documento, interVento.

OP CIT n. 18, U. Cardarelli: Recenti contributi allo studio dell'environmental design.

IL MULINO n. 209, P. G. Castagnoli: La meditazione figurativa di Paul Klee.

IL BIMESTRE maggio-giugno 70, E. Cresti: Note semiologiche sulla pop art - E. Siciliano: A proposito dell'uomo?

IL PONTE marzo 70, F. Battolin: Julio Gonzalez.

MARCATRE/UTT n. 57-2, A. Boatto: Duchamp - Il pennello vale milioni - M. Verdone: Pannaggi, Fillia e la lanterna magica di Praga.

LE ARTI n. 7-8 bis, Il numero è dedicato a Gerardo Dottori.

LA BATTANA n. 22-23, Poesia visiva in Jugoslavia a cura di Biljana Tomic.

GALLERIA n. 1-2, Il numero è dedicato a Mino Maccari a cura di Francesco Giunta.

IL MARGUTTA agosto-settembre 70, D. Rigand: Bolaffi pro e contro - G. Di Genova: Una Biennale è niente - L. Marziano: La coda del Bauhaus ai Giardini - L. Marziano: Biennale sotto accusa - R. Margonari: Aeropittura alla Galleria Blu - N. Tebano: L'ars grafica in Franco Gentilini - L. Marziano: Il moderno navigar di Giò Pomodoro - G. Di Genova: Edolo Masci - C. Marsan: Documenti Dada, Picasso lo stregone, I giocattoli di Ruffi - G. Toti: Le arti metamorfiche planetarie - G. Di Genova: Bolaffiarte 1-2.

D'ARS n. 50, 7 artisti italiani alla 35 Biennale - A. Marcolli: Convegno «Arte e didattica» - H. J. Brun: Norvegia - C. Airò: Colombia - V. Aguilera Cerni, C. Airò, G. C. Argan: Biennale d'arte ispano americana - L. Lattanzi: Puntualizzazioni a uso privato - D. Cara: Cristallizzazione oggettiva e referenze iconografiche - S. Ceccato: L'uomo terrestre.

FUTURISMO-OGGI luglio 70, G. Dottori: Movimenti artistici italiani - E. Pettoruti: Punto.

DESIGN ITALIA n. 1, J. Baudrillard: Una definizione del consumo - G. Bonisiepe: Osservazioni sul VI Congresso ICSID - W. S. Huff: Introduzione a un design di base - Intervista a Gillo Dorfles - T. Ferraris: Dove va la Triennale? - M. Castellano: Anonima Ministri - F. Menna: Le possibilità della progettazione - B. Munari: Critica d'arte.

QUADRANTE LARIANO aprile-giugno 70, F. Catania e A. Della Torre: Bernasconi pittore e letterato.

LINEA GRAFICA n. 3, F. Solmi: Lo stile Esso - S. Maugeri: Grafica italiana dal '45 ad oggi, dal neo espressionismo alla neo figurazione - G. Martina: La belle époque della litografia a colori - G. M.: Il ragazzo e l'immaginazione creativa - G.: Jean Rajlich.

I QUADERNI DEL CONOSCITORE DI STAMPE n. 1, F. Agostoni: L'immagine dell'uomo nelle stampe di Edvard Munch - O. Patani: I disegni di Modigliani.

SCUOLA CITTA' n. 6-7, A. Benvenuti: Le possibilità creative nei giovani.

L'OSSERVATORE settembre 70, P. Rizzi: La Biennale sperimentale.

LA CIVILTÀ CATTOLICA n. 1875, V. Fagone: Giovanni Poggeschi, pittore evangelico.

IL POLIEDRO, Numero dedicato ad Ali- gi Sassu con scritti di R. Barletta, G. C. Fusco, M. Calabrese, F. Passoni.

PIANETA n. 35, Janus: Gli enigmi pit- torici di Stanislaw Lepri.

XX SIECLE n. 34, Il numero è dedi- cato a «Panorama 70».

OPUS INTERNATIONAL n. 18, La prima parte del numero è dedicata a: You- goslavia 70 - A. Jouffroy: L'aventure extraordinaire de Raymond Hains - J. Glusberg: Peter Stampfli - G. Gas- siot-Talabot: Poli ou le gauchissement - M. Kustow: Swinging London - Ame- rique latine collectif anonyme.

CHRONIQUES DE L'ART VIVANT n. 13, Kandinsky: La peinture en tant qu'art pur - J. Corredor-Matheos: Sempere - P. Demarne: La creation par ordina- teur.

CONNAISSANCE DES ARTS agosto 70, Comment rendre les musees vivants? M. René Berger expose ses idées.

VH 101, La théorie: Philippe Sollers, Vasarely.

LA GALERIE DES ARTS agosto 70, Ar- chitecture de Claude Parent.

JARDIN DES ARTS luglio-agosto 70, Y. Salgues: Le Saint-Tropez des peintres fous de lumière - A. Lanoux: La mai- son de Picassette - M. Ragon: Mirò, magicien de la sculpture.

PLAISIR DE FRANCE giugno 70, Nume- ro special: Arts d'aujourd'hui; L'arti- ste et le quotidien.

ART ENFANTIN n. 50, E. Freinet: Des- sins et peintures de Alain Gerard.

REVUE D'ESTHETIQUE n. 4-69, I. Pa- scadi: Le progrès en art - P. Fry: Arts Indiens et esquimaux du Canada.

STUDIO INTERNATIONAL luglio-agosto 70, B. Coffelt: For a US emergency cul- tural government - M. Scammel: A. So- viet view of Charlotte Moorman and the avant garde - J. Bentball: Techno- logy and art 16 - D. Antin - G. Ce- lant - M. Claura - C. Harrison - L. R. Lippard - H. Strelow.

DIE KUNST agosto 70, W. Wunderlich: Kienholz verfremdete Welt - W. Wun- derlich: Josua Reichert.

Notiziario

a cura di Lisetta Belotti

Le rassegne

Durante il Festival di Spoleto si sono tenute le seguenti mostre: nel Palazzo Collicola, «Explosion Color Paris 1909», bozzetti di scene e costumi del tempo di Diaghilev, della collezione R.L. Tobin; nel chiostro di S. Nicolò, due rassegne di naïfs del Brasile e di Haiti, esposizione di litografie di Robert Rauschenberg sulla conquista della Luna e 200 foto su «L'America degli anni '60» di Denis Hopper.

A Rimini, presso il Salone Fieristico, si è tenuta la 1ª Biennale internazionale di metodologia globale della progettazione «le forme dell'ambiente umano», promossa dal Centro internazionale ricerche strutture ambientali «Pio Manzù», nel corso della quale si sono tenute conferenze, dibattiti, tavole rotonde, proiezioni, presentazioni di progetti, esperimenti audiovisivi, lavori con elaboratori, esperienze musicali e di sonorizzazione ambientale.

Ad Acireale, il 3 ottobre, si è inaugurata la 4ª rassegna d'arte contemporanea «Acireale turistico-termale». La partecipazione è limitata a 25 artisti e non vi saranno graduatorie di merito.

A Legnano alla Fondazione Pagani si è tenuta la VI Mostra internazionale di scultura all'aperto.

In programma a Prato nel mese di ottobre una vasta rassegna dal tema: «Due decenni di eventi artistici: 1950-1970».

A Catania, fino al 18 ottobre, II mostra internazionale di grafica, con la partecipazione di sessanta nazioni. Accompagnano l'esposizione, proiezione di films sull'arte e sul design, oltre ad un'ampia presentazione di periodici specializzati di tutto il mondo.

La Rassegna San Fedele per Giovani Artisti, giunta alla XIX edizione si rinnova. Tolto il vincolo dell'età per la partecipazione, valgerà per l'accettazione non più le opere ma le proposte di opere. Si articolerà in una serie di manifestazioni quali mostre personali e di gruppo, esperimenti di breve durata. Si presenta sotto il semplice nome di «Rassegna d'Arte». Un catalogo raccoglierà a fine anno la documentazione di tutti gli avvenimenti del Centro Culturale San Fedele.

A Novi di Modena, la Biblioteca Comunale organizza la 4ª edizione della rassegna biennale di arti figurative, denominata Premio Novi 1970, sul tema: L'uomo oggi. Durante la mostra, e precisamente il 3 novembre, si terrà un Convegno sul tema: Artisti e manifestazioni artistiche nella società moderna.

A Torre Pellice XXI edizione della mostra d'arte contemporanea comprendente alcuni ricercatori visuali torinesi nelle due sezioni: ottico-cinetica e nuova geometria, curata da Mirella Bandini, una sezione Giovani Proposte presentata da Albino Galvano, una personale di grafica di Francesco Franco e cinque giovani incisori dell'Accademia Albertina presentati da Mila Pistoì. Inoltre tre personali di Nicola Galante, Enrico Paulucci e Filippo Scroppo con introduzioni di Angelo Dragone, Alfonso Gatto e Italo Calvino.

A Brescia, al Museo del Castello, dal 13

settembre al 10 ottobre esposizione di ricerche poetico-visive, intitolata «Poesia degli anni 70», a cui hanno partecipato un centinaio di poeti visivi di tutto il mondo.

A Lignano si è tenuta la 2ª edizione della Biennale Internazionale d'Arte diretta da Vittorio Querel e riservata agli artisti austriaci, tedeschi e svizzeri che hanno operato in Italia.

A S. Angelo Lodigiano, dal 18 al 20 settembre mostra «Fuoco e Schiuma», promossa dalla Pro Loco in collaborazione col Centro Operativo Sincron di Brescia. Scopo della manifestazione, un'azione di protesta contro l'inquinamento delle acque.

Si conclude il 17 ottobre la VI Biennale nazionale d'arte della ceramica, organizzata dall'Azienda Autonoma Soggiorno e Turismo di Gubbio. Sono previsti due distinti premi: uno per la ceramica come espressione d'arte e un altro per la ceramica nella produzione di serie. Nella sezione speciale riservata a una nazione straniera è presente quest'anno l'Olanda.

A Bogliasco (Genova) la Pro Loco ha dato inizio ad una attività artistica continua con una mostra dedicata a 7 giovani artisti italiani. Essi sono: Della Torre, Ercolini, Lavagnino, Marchetti, Notari, Repetto, Sirotti.

A Milano dal 2 al 14 dicembre si terrà la II rassegna nazionale di pittura «Premio Sant'Ambroeus 1970». Adesioni entro il 25 ottobre alla segreteria del Premio, Galleria Sant'Ambroeus, Via Nirone 5 - 20123 Milano - tel. 86.17.69.

Indetta a Bologna per l'autunno la IX Biennale d'arte sacra, organizzata dall'Antoniano. Vi parteciperanno solo artisti invitati.

A Udine il 10 ottobre scorso si è inaugurata presso la Loggia del Lionello la Triennale della medaglia d'arte.

A Modena, nella Galleria della Sala di cultura è stata allestita una mostra di pitture votive a conclusione di un lavoro di ricerca e di schedatura compiuto nel Modenese da un'équipe formata da Oscar Goldoni, Carlo Federico Teodoro, Giacomo Cuoghi e Alfonso Pederzini.

Al Castello di Poppi, presso Arezzo, si è tenuta una mostra di manifesti intitolata «La donna nel manifesto».

A Marina di Carrara, presso il Club Nautico, ha avuto luogo la II edizione della Biennale Internazionale del Gioiello d'Arte. Vi hanno partecipato, per invito, artisti di quindici paesi presentando ognuno un massimo di sei gioielli, tutti pezzi unici originali, firmati e irripetibili.

I premi

Il Premio S. Sofia di Romagna è stato assegnato ad Arturo Bonfanti e Sergio Vacchi. Secondo premio a Roncati e Saglila. Altri premi a Bermann, Raccagni, Montarsolo, Sanfilippo, Tornabuoni, Mosconi, Armodio, Forgioli, De Gregorio, Banchieri e Campagnoli.

Il premio Villa S. Giovanni per la pittura quest'anno è andato a Gianfranco Fasce per l'opera «Composizione 1970». Altri premi sono andati a G. Azzaroni, S. Esposito, P. Ruggeri, R. Spizzico, T.S. Sopracase, D'Ortane, Cefali e Rose.

Il premio Suzzara, giunto alla XXIII edizione, ha visto assegnare quest'anno il puledro (1º premio) alla scultrice d'origine ungherese

Nwarth Zarian. È la prima volta nella storia del Suzzara che una artista consegue il premio. Il vitello (2º premio) è andato al pittore Gianpaolo Parini e il maiale (3º premio) al pittore Gianluigi Mattia. Altri premi a Blotto, Folli, Frabboni, Celano, Sergi-Turchetto, Ricci, Scarevelli, Bergamasco, Bondioli, Crespi, Giorgi, Navarra, Spacal.

La prima edizione del premio «Marino Mazzacurati», organizzato dalla Casa della Cultura di Teramo e Alba Adriatica, è stato vinto dallo scultore Nicolangelo Izzi. Altri premi a Giovanni Gromo, Alberto Cavallari, Antonio Pettinocchi, Vincenzo Gaetaniello, Attilio Stefanoni, Carmine Servino, Ferruccio Bolognesi, Antonia Ramponi, Luigi Manicocco. I partecipanti sono stati 494 con 1300 opere.

Il premio di pittura Pizzo di Calabria 1970, dedicato al paesaggio del Sud, è stato vinto da Carlo Levi con l'opera «Ulivo di Calabria». L'artista ha voluto devolvere il premio in favore dei due giovani artisti Luigi Caregnato e Anna de Julis, segnalati dalla giuria.

Ottavo Premio Soragna di bianco e nero. La commissione, composta da E. Fezzi, R. Margonari, G. Mascherpa, R. Tassi, M. Valsecchi ha assegnato i premi a Timoncini, Pozzi, Beltrami e Campagnoli. Altri premi alla Galli, a Marchetti, Starita, Franco, Pescador e Marini.

A Sassoferato si è svolto il 20º Premio Salvi e Piccola Europa. La commissione composta da Mannucci, Lambertini, Benignetti, Ghedini, Torriti, ha assegnato il premio per la pittura a Surbone, per la scultura a Brunetti, per la grafica a Carmi, per le nuove proposte a Severa, per gli stranieri a Rosensstoch.

A Vergiate, a cura della Pro Vergiate, si è tenuta la 2ª edizione della mostra «Bosco di capre». I premi costituiti da capre sono andati a Mario Bestetti, Carlo Bonomi, James Coleman, Sergio Piccaluga, Vanni Viviani. Altri premi a Innocente Salvini, Inse Bonstra, Daniela Martinelli, Lodovico Castiglioni. A Baj una capra per meriti ecologici.

A Castellarquato, l'edizione 1970 dedicata al ritratto femminile («La bella italiana nella pittura contemporanea»), svoltasi il 29 giugno, ha avuto tre vincitori ex-aequo: Elsa De Agostini, Giansisto Gasparini, Antonietta Ramponi. Altre sette medaglie sono andate a: Albertoni, Contini, Di Prata, Mantica, Giorgio Mori, Repossi, Valsecchi. Parallelamente al concorso per il ritratto, i partecipanti hanno presentato opere per una collettiva: Giovanni Repossi ha vinto il primo premio.

A Desenzano il premio di pittura «Città di Desenzano», messo in palio dall'Azienda di Soggiorno, è stato assegnato al pittore Walter Pozzi.

A Torre Annunziata al premio internazionale di pittura e grafia sono stati premiati: Corsini, Signeo, De Lanzieres, Carcano, Terenzani, Gargiulo, Fratianni, Borghi, Oppido, Nuzzo.

A Viareggio, organizzato dalla Bottega dei Vàgeri e dal Centro Versiliese delle Arti, sedicesima edizione «Premio Città di Viareggio. Primi ex aequo Vasco Giannini e Piero Arrighini. Secondo premio ex aequo a D'Angiolo, Masiani Mazzoni, Pacini. Terzo premio ex aequo a Lucchesi e Nannucci. Per la grafica il primo premio è andato a Rossana Garzelli; il secondo a Bernardi; il terzo a Milone. Nella sezione straniera il primo premio a Jannina Veit Teuten.

A Beverino (La Spezia) cento pittori italiani hanno aderito all'invito della Pro Loco e hanno donato un dipinto o disegno per la costituzione di un fondo per la costruzione di un campo sportivo per i ragazzi beverinesi. Le opere hanno partecipato ad un concorso che è stato vinto ex aequo da Giovannoni e Valeo. Altri premi a Bendinelli, Podenzana, Saturno, Minnai, Sopracase. Per la grafica primo premio a Sodo. Altri premi a Bartolozzi, Sella e Vasoli.

Il premio Tossignano 1970 è stato assegnato al pittore ferrarese Vittorio Guarnieri.

A Torre del Greco, alla II mostra internazionale d'arte, i quattro premi a disposizione rispettivamente a Georges Césari, Sabra Eagan, Leonida Beltrame ed Eritz Zuhum. Il concorso ENAL «Arte nel tempo libero» di Foggia ha avuto questi vincitori: Ugo Tringo (Rovigo) per la pittura, Natale Brianza (Milano) per la scultura, Angelo Prudenziato (Rovigo) per il bianco e nero.

A Rho una mostra nazionale d'arte del Pomero il primo premio ex aequo è stato assegnato a Nebuloni e Vicini. Altri premi a Abbiati, Alto, Baraldi, Brunone, Cordova, Davua, Ferni, Frati, Giuggioli, Locascio, Martinenghi, Matalon, Paganelli, Pfeiffer, Repossi, Saccardi, Salvagnin, Sambruni, Trucco, Zuppini.

A San Felice sul Panaro, XIII edizione del premio Roncaglia. Facevano parte della giuria: G. Korompay, E. Fezzi, L. Bertacchini, T. Pelloni ed M. Cadolara.

Concluso a Morazzone il II Premio Nazionale di pittura «Il Morazzone». La Giuria, composta da Portalupi, Montanari, Frattini, Miglierina, Gandini e Pantaleo ha assegnato i primi premi, nell'ordine, a F. Speranza, D. Galardeschi, S. Tagliabue, V. Saltarelli, P.L. Allegrini, P. Ribaldone.

A Le Grazie (Portovenere) Serena Pruno e Cosimo Cimino hanno vinto ex aequo il premio di pittura «Antica Ria». Altri premi a Favero, Giovannoni, Mattei, Ferrari, Imberciadori, Minnai, Turchi, Corsi, Ortis, Grassi, Riggio, Levi, Fabiani, Jasoni, Pesucci.

Lia Favero ha vinto il primo premio nella seconda edizione dell'Estemporanea di Bolano (La Spezia). Altri premi a Dagna, Levi, Santamaria, Condò, Valentini, Minnai, Podestà, Venturini, Moretti, De Montis, Fiorni, Innocenzi.

A Torino alla mostra «Giovani pittori», presso il Piemonte artistico, sono stati premiati: Piercarla Paderni, Romano Frea, Sergio Albano. Segnalati: Strocchio, Borgia, Borghi, Chiales.

A Vasto, primo concorso internazionale di caricatura sulle vacanze, organizzato dall'Azienda di Soggiorno. L'Ippocampo d'oro 1970 è stato assegnato ex aequo allo jugoslavo Ismet Voljevica e al cecoslovacco Adolf Born. Il secondo premio pure ex aequo al turco Turhan Selcuk e al romeno Claudiu Nicolae.

A Faenza, XXVIII Concorso internazionale della ceramica d'arte, il Premio Faenza è stato assegnato ex aequo a Goffredo Gaeta e Ivo Sassi. Altri premi a Ady, Landuyt, Schijns, Muona, de Vinck, Donhauser, Caigner-Smith, Lega, Tsolakos, Ravajoli, Del Monaco, Di Janni, Banskautke, Hepburn, Lipska.

A Gualdo Tadino il XII Concorso Internazionale della Ceramica tenutosi dal 25 luglio al 31 agosto è stato vinto ex aequo da Bruno Bagnoli, Graziano Pampili e Petra Weis.

Gli omaggi

A Vasto, in occasione dell'annuale Premio, è stata organizzata una mostra commemorativa di Nicola Galante, comprendente circa 50 opere. Il pittore, morto pochi mesi fa, era appunto nato in questa città del Molise.

A Roma in palazzo Barberini l'Ente Premi Roma ha organizzato una mostra antologica alla memoria del pittore Carlo Quaglia, recentemente scomparso.

A Bologna, a cura dell'Associazione «F. Francia», si è tenuta nei locali del Museo Civico una mostra retrospettiva del pittore Garzia Fiorelli (1888-1968).

A Treviso, al Museo di Casa da Noal, promossa dal Comitato manifestazioni di Treviso e a cura di Luigina Rossi Bortolatto, si è tenuta una retrospettiva del pittore Nino Tommasini, recentemente scomparso.

A Bobbio, da quattro anni, viene onorato il pittore Alberto Nobile, con una manifestazione che dai primi di luglio si svolge per tutto l'arco dell'estate. Ad essa sono presenti artisti amici del pittore, morto nel '66, a soli 43 anni. Quest'anno si è pensato di fare anche una sua retrospettiva, che è stata allestita a Piacenza, nel mese di settembre.

A Levanto a Villa Ricco in agosto si è tenuta la 2ª manifestazione culturale proposta da Giancarlo Ricco, dedicata al pittore Dedalo Montali del quale è stata organizzata una mostra.

A Rignano sull'Arno, a cura del Comune, manifestazione in onore del pittore concittadino Dino Migliorini.

A Montenero (Livorno) il Centro Mariano ha assegnato il premio «Artista dell'anno» per il 1970 al pittore Arturo Checchi, del quale è stata allestita una mostra antologica.

A Loricca di S. Giovanni in Fiore (Cosenza), nel quadro degli «Incontri silani», il premio «Giovani protagonisti» per le arti visive è stato assegnato a Mario Ceroli.

A Roma il premio «Bocca della Verità» per la pittura è stato assegnato ad Anna Salvatore.

Ad iniziativa di un gruppo di amici di Krimmer è stata offerta una medaglia d'oro al pittore e scrittore viareggino.

Il Mangia d'Oro 1970 riconoscimento ai senesi che si sono distinti, è stato assegnato all'avv. Lidio Bozzini, creatore della casa editrice d'arte Editalia.

I lutti

A Milano, il 29 luglio sc., dopo lunga e inesorabile malattia è morta Giulia Veronesi. Nota studiosa, ha collaborato fin dai tempi di Casabella di Persico (del quale ha, fra l'altro curato la raccolta di tutte le opere) alle principali riviste italiane e straniere, con particolare specializzazione nel campo dell'arte, dell'architettura moderna e dell'arte grafica. Fra la nutrita bibliografia ricordiamo i recenti volumi: *Stile 1925* (Ed. Vallecchi) *Profili* (Ed. Vallecchi) e il sesto volume de *L'Arte Moderna* (Fratelli Fabbri Editori).

A New York, il 4 luglio, è morto improvvisamente per una crisi cardiaca il pittore Barnett Newman. Nato nel 1905, è stato uno dei protagonisti della pittura americana contemporanea. La sua ultima esposizione pubblica si è tenuta al Museo Guggenheim, dove fu esposto il ciclo «Stazioni della Cro-

ce», intorno al quale aveva lavorato dal '58 al '66.

Le cartelle

In occasione della mostra di Franco Gentilini, tenutasi a Roma nel luglio scorso, è stata presentata la cartella «Gentilini l'opera grafica» che comprende 100 litografie, acqueforti, acquetinte e serigrafie in bianco e nero e a colori. Presentazione di Virgilio Guzzi. Edizione del Galeone, Verona.

Le Edizioni «Segnapassi» di Pesaro hanno stampato una cartella di acqueforti di Valeriano Trubbiani dal titolo «Aria di primavera», con una poesia di Edoardo Sanguineti.

Le Edizioni d'arte «La Pergola» di Pesaro hanno stampato un libro-cartella con incisioni di Emilio Scanavino e testi di Cesare Vivaldi dal titolo «Immagini catturate».

Le Edizioni «Il Ridotto» di Torino hanno pubblicato una cartella di 6 acqueforti di Giorgio Ramella dal titolo «La città».

A cura delle edizioni Amodulo è uscita una cartella di serigrafie di Antonio Calderara dal titolo «e poi».

Varie

A cura dell'A.N.I.M.S.A. (Associazione Nazionale Insegnanti Medi di Storia dell'Arte) si è tenuto in giugno a Torino un convegno regionale sul tema «Necessità dell'insegnamento della Storia dell'Arte nella scuola Pre-universitaria». Tra i vari argomenti trattati dai relatori, la proposta dell'inserimento dell'arte contemporanea nella materia di studio degli studenti liceali.

A Firenze, presso la Galleria d'arte moderna ha avuto inizio in settembre un corso di lezioni dedicate a «Correnti e problemi dell'arte italiana dell'800, in rapporto alla cultura europea».

A Tolentino è stato inaugurato ufficialmente presso il Palazzo Parisani-Bezzi, il Museo Internazionale della Caricatura, comprendente molte centinaia di opere dei maggiori caricaturisti di tutto il mondo e di tutte le epoche.

A Genova, la Galleria *Il Vicolo* (Salita Polaiuoli 37r) ha bandito un concorso di grafica «opera prima». Ai segnalati dalla giuria verrà offerta una personale nella sala della grafica della galleria. Il bando di concorso verrà inviato a richiesta.

È in preparazione un libro-catalogo sull'opera di Piero Manzoni Per informazioni e segnalazioni, rivolgersi alla casa editrice De Donato che ne cura la pubblicazione.

Da dicembre sarà pubblicata a Torino una rivista completamente dedicata al surrealismo intitolata: *Quinta parete. Documenti del surrealismo*. Promotore dell'iniziativa il pittore e critico Janus.

Emilio Isgrò sta girando un film dal titolo «La jena più ne ha e più ne vuole». La pellicola è prodotta dal gruppo di artisti e cineasti «Studio 90 A».

Pietro Annigoni dipingerà due profeti nell'antico Santuario della Madonna del Buon Consiglio a Ponte Buggianese (Pistoia), completando così un grande affresco di circa 100 mq. iniziato l'anno scorso e dedicato alle «Storie di Cristo».

Ad Ancona il concorso nazionale per le opere artistiche nel nuovo Palazzo della Provincia e Regione è stato vinto da: Castelli, Conte, Mannucci, Trubbiani.

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

Abbonamenti 1971

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

Offerte speciali

Proponiamo ai lettori tre vantaggiose combinazioni: abbonamento cumulativo a

1. NAC + CONTROSPAZIO
a lire 7.000 (anzichè lire 8.000)
2. NAC + SAPERE
a lire 6.500 (anzichè lire 7.500)
3. NAC + TEMPI MODERNI
a lire 5.600 (anzichè lire 6.000)

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

numerato di accettazione

L'Ufficiale di Posta

Bollo a data

AVVERTENZE

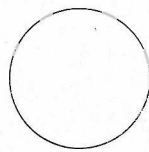
Causale del versamento.

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

Parte riservata all'ufficio dei conti correnti

N. dell'operazione.

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



Bollo a data

Il Verificatore

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

Per eseguire il versamento il versante deve compilare in tutte le sue parti, a macchina o a mano, purché con inchiostro, il presente bollettino (indicando con chiarezza il numero e la intestazione del conto ricevente qualora già non vi siano impressi a stampa).

Per l'esatta indicazione del numero di C/C si consulti l'Elenco generale dei correntisti a disposizione del pubblico in ogni ufficio postale.

Non sono ammessi bollettini recanti cancellature, abrazioni o correzioni.

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

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

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

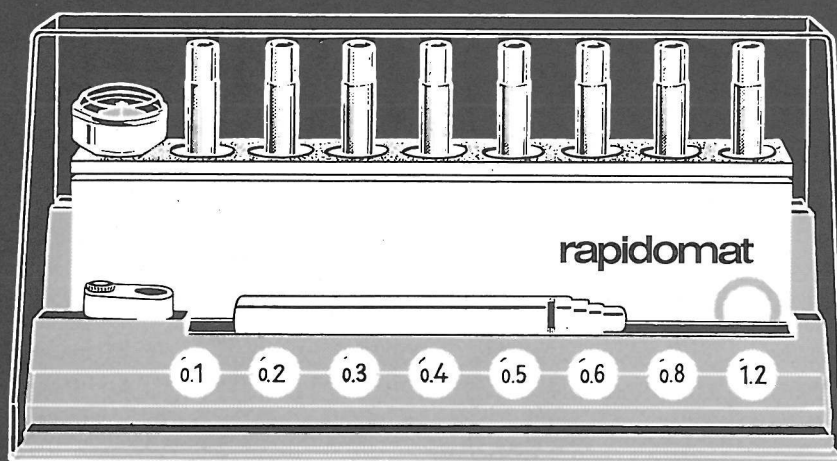
La ricevuta del versamento in c/c postale, in tutti i casi in cui tale sistema di pagamento è ammesso, ha valore liberatorio, per la somma pagata, con effetto dalla data in cui il versamento è stato eseguito.

Se siete correntisti postali per i vostri pagamenti usate il

POSTAGIRO

senza limite di importo ed esente da qualsiasi tassa.

RAPIDOMAT



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

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

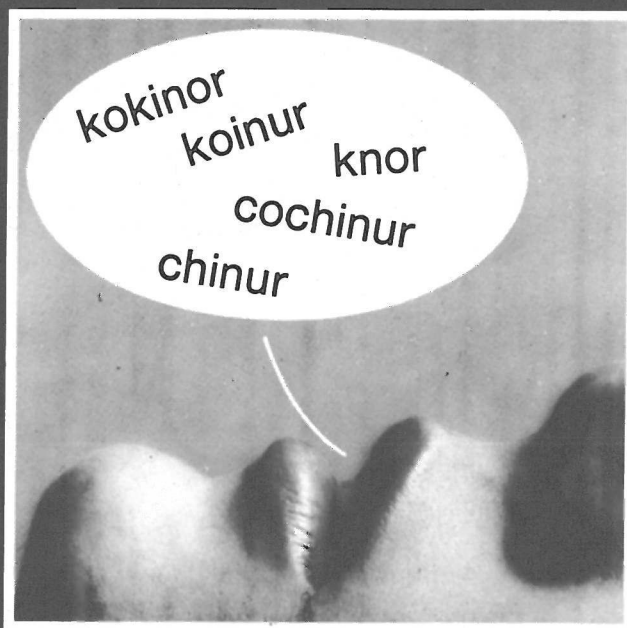
Lo strumento è applicabile al tavolo da disegno.

E' munito di un cassetto per riporre un flacone d'inchiostro di china e gli accessori.

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

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

Coinor Koh-I-Noor si dice così



E non è finita qui. Tanto per facilitare la pronuncia, il nome Koh-I-Noor si accompagna nel marchio con HARDTMUTH (non è necessario pronunciarlo, però si direbbe ardmuth). Allora: Hardtmuth è il nome del barone che ha scoperto l'impasto ceramico di terra e grafite con cui riempire l'anima delle matite. Era austriaco, quindi con pochi problemi di pronuncia. Così quando ha cercato un nome per l'azienda costruita su questa sua scoperta ha pensato di sceglierne uno leggendario e splendido, con quel tanto di eccelso da esprimere

l'eccellenza del suo prodotto (nel 1790 non c'erano ancora le liste di registrazione, e non si era obbligati ad arrampicarsi sui vetri per trovare un nome non ancora registrato). Da allora quando vogliamo una buona matita anche noi siamo costretti a dire COINOR (Si scrive KOH-I-NOOR HARDTMUTH).

Koh-I-Noor Hardtmuth SpA fabbrica matite e strumenti per disegno e ufficio

