

NAC

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

11

INSERTO

LE TRE VENEZIE

a cura di GUIDO SARTORELLI

Arte concettuale / Triennale di Milano / Biennale di Parigi / Scrittura visuale in Italia
Giornate popolari a Prato / Nuova pittura a Ferrara / Premio Cerreto Guidi / Poetiche
'73 a Ivrea / Premio Suzzara / Insieme a Trieste / Il costume senza immagine
Fumetto / Cinema / Stampa / Libri / Riviste / Segnalazioni bibliografiche / Notiziario

Scritti di : Allegri / Apollonio / Barilli / Bossaglia / Bressan / Campari / Caruso / Contessi
Costa / Dalai Emiliani / Fagone / Farinati / Ferrari / Fonio / Francalanci / Giust
Locatelli / Martini / Masini / Nonveiller / Ossi / Pacher / Panzeri / Paolillo / Perusini
Quintavalle / Rizzante / Rizzi / Salmoiraghi / Sartori / Sartorelli / Toniato / Torricelli
Vergine / Volo.

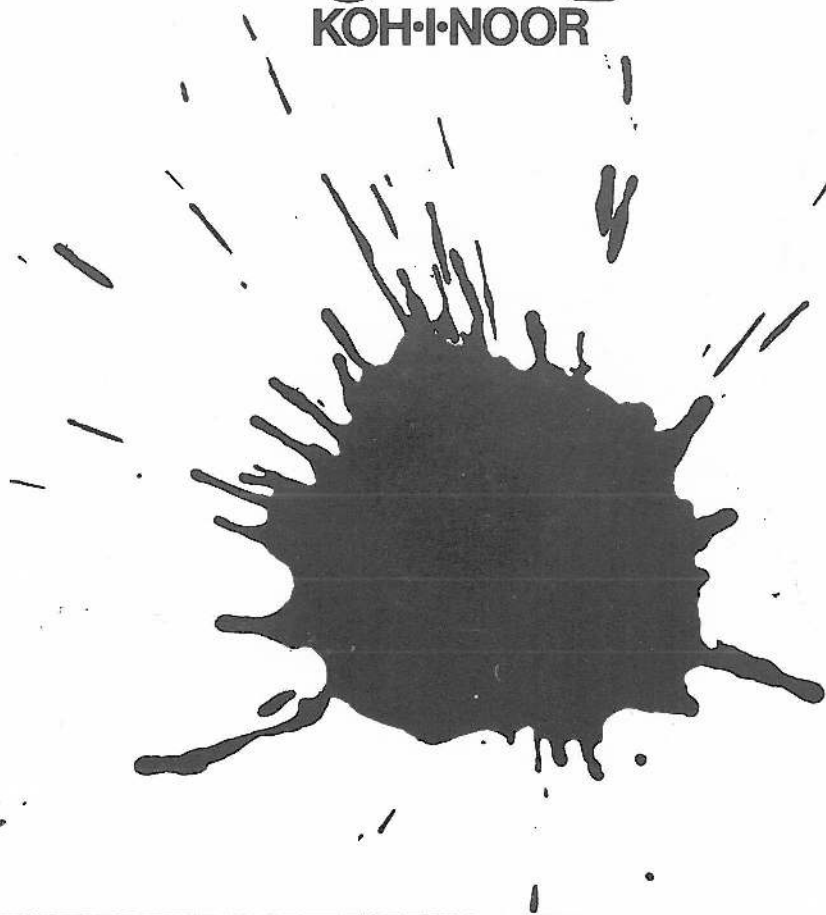


Quando il pensiero diventa segno

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

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

rotring
KOH-I-NOOR



NAC

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

11

Nuova Serie

Editoriale	Lasciamo Milano	1
G. Sartorelli	Inserto « Le Tre Venezie »	3
T. Toniato	Venezia 1946/60	4
P. Farinati	Verona 1946/60	6
G. Contessi	Friuli-Venezia Giulia 1946/60	7
G. Pacher	Trentino 1946/60	8
	Le ultime generazioni	10
U. Apollonio, G. Contessi, P. Rizzi,		
E.L. Francalanci	Tavola rotonda sulla critica d'arte	15
Autori vari	I politici e la programmazione della cultura	20
L. Vergine	Inserto « Gli anni 60/70, arte concettuale »	23
A. Locatelli, P. Salmoiraghi, A. Torricelli		
R. Barilli	Triennale di Milano	25
L. Caruso, S.M. Martini	Biennale di Parigi	26
A. Volo	Scrittura visuale in Italia	28
V. Fagone	Le giornate popolari a Prato	29
L.V. Masini	Nuova pittura a Ferrara	30
G. Fonio, P.L. Paolillo	Una proposta di metodo	31
P. Farinati	Poetiche '73 a Ivrea	32
M. Dalai Emiliani	Premio Suzzara	33
A.C. Quintavalle	« Insieme » a Trieste	34
L. Allegri	Il costume senza immagine	36
R. Campari	La zia di Lucy	37
G. Ferrari	Il megafono in gondola	38
Rubriche	La lingua quotidiana	39
		40

Direttore responsabile: Francesco Vincitorio Redazione: Via S. Giacomo 5/B, tel. 6786422 Roma 00187 Grafica e impaginazione: Bruno Pipa-Creativo LBG, Amministrazione: edizioni Dedalo, Casella postale 362, Bari 70100, tel. 371.555/371.025/371.008 Abbonamento annuo lire 4.000 (estero 6.000) NAC, pubblica 10 fascicoli l'anno. Sono doppi i numeri di giugno-luglio e agosto-settembre Versamenti sul conto corrente postale 13/6366 intestato a edizioni Dedalo, Casella postale 362, Bari 70100 Pubblicità: edizioni Dedalo, Casella postale 362, Bari 70100 Concessionaria per la distribuzione nelle edicole: Organizzazione 3 D s.a.s. Milano, via privata F. Lippi 33/c - telefono 208.144 Stampa: Dedalo litostampa, Bari Registrazione: n. 387 del 10-9-1970 Trib. di Bari.

Spedizione in abbonamento postale gruppo III 70%

Lasciamo Milano

Questo è l'ultimo numero di NAC milanese. Il prossimo sarà romano. Per ragioni di lavoro, diciamo extra artistico, la direzione-redazione si trasferisce a Roma.

Più di un amico ci ha predetto (e qualcuno non senza una punta di rammarico) che, come spesso è accaduto in casi analoghi, tale trasferimento segnerà una modificazione della rivista.

È avvenuto quasi sempre così: forse sarà inevitabile.

Ma nel momento in cui lasciamo Milano e ci avviciniamo ad un nuovo anno di lavoro, desideriamo assicurare che, per parte nostra, faremo di tutto perché la rivista rimanga fedele ai principi ai quali ha ispirato la sua azione, fin dalla nascita.

È una affermazione che vorremmo spoglia di qualsiasi enfasi, così come senza retorica vorremmo saper dire addio a Milano.

Lasciamo tanti amici. Diciamo loro soltanto grazie per ciò che hanno significato per la nostra vita.

Ai nuovi (e vecchi) amici di Roma, come a tutti i lettori che continueranno a seguirci, l'impegno che lavoreremo (anche per smentire le dicerie antiromane) perché le idee e i problemi che ci sforziamo di agitare abbiano immutata libertà e tensione.

NUOVO INDIRIZZO

La direzione-redazione della rivista si è trasferita in Via S. Giacomo n. 5/B - 00187 Roma, telef. 6786422.

Si prega di prendere nota del nuovo indirizzo per l'invio di lettere, cataloghi, documentazioni, libri, riviste-cambio e quant'altro di pertinenza della redazione.

Alle porte del '74

In base agli accordi, a fine anno verrà a cessare quel contributo della Koh-I-Noor che ci ha consentito di affrontare le difficoltà iniziali della nuova serie.

Dopo più di tre anni (senza contare i due della vecchia serie) dovremmo poter camminare con le nostre sole gambe.

Diciamo dovremmo, perché ciò sarà possibile soltanto se tutti gli abbonamenti saranno tempestivamente rinnovati (i nostri abbonamenti, come è noto, valgono per l'anno solare e scadranno tutti a dicembre).

E ciò sarà possibile se anche gli altri lettori (regolari o occasionali) ci sosterranno, sottoscrivendo subito l'abbonamento. Ancora meglio se cercheranno di farlo sottoscrivere anche ai loro amici interessati all'arte contemporanea.

Senza stare a fare i soliti lamenti (valga la riproduzione stampata sotto un avviso pubblicato sulla rivista *Lacerba*, circa 60 anni fa), tutti sanno che le condizioni in cui opera una

rivista che vuol essere libera sono sempre state molto difficili. Oggi poi, con l'avvento dell'industria culturale, le difficoltà sono diventate enormi.

Ai redattori e collaboratori, oltre che lavorare gratuitamente, rimettendoci di tasca propria, non si può chiedere di più. Avere ottenuto dall'editore la garanzia che la rivista uscirà, comunque, regolarmente, per tutto il 1974, è il massimo che potevamo pretendere.

Ora sta ai lettori di aiutarci *concretamente e tempestivamente* perché il nostro discorso rimanga quello che abbiamo cercato di fare finora, tentando, con l'esperienza acquisita, di migliorarlo.

Dipenderà solo da loro e, soprattutto, ripetiamo, dalla tempestività dell'invio dell'importo dell'abbonamento che, malgrado gli aumenti, abbiamo voluto mantenere invariato a L. 4.000. Inoltre, per consentire a chi lo desidera di avere la raccolta completa della nostra rivista, abbiamo stabilito, fino ad esaurimento, un prezzo speciale per l'intera serie degli anni passati e, precisamente, complessive L. 3.000 per tutti i numeri degli anni 1970, 1971, 1972 e 1973 e L. 2.000 per quelli del 1973. Basterà che, rinnovando o sottoscrivendo l'abbonamento per il 1974, se ne faccia richiesta, aggiungendo uno degli importi suindicati.

LACERBA

ANNO III, N. 6
Periodico settimanale

7 Febbraio 1915, FIRENZE, Via Ricasoli, 8
Direttore: GIOVANNI PAPINI

IL N. 2 SOLDI
L'ANNO 4 LIRE

A tutti i lettori

Lacerba non vive né di generosità amicali né di fondi segreti esteri o italiani. Vive e deve vivere di vita propria.

Occorre dunque che tutti gli abbonati che ancora non hanno pagato il 1915 mandino subito le 4 lire.

Occorre che tutti i lettori che comprano *Lacerba* tutte le settimane si abbonino.

(Tutti sanno che i rivenditori rendono pochissimo ai giornali: vogliono sconti forti e poi pagano male, tardi, o non pagano affatto).

Quelli che trovano necessaria in Italia una rivista libera, spregiudicata, che porti su tutto una parola originale e coraggiosa, che sostenga ogni tendenza di novità e d'avanguardia, debbono aiutarci. E aiutarci significa abbonarsi.

Chi crede utile l'opera nostra deve abbonarsi. Chi sente il suo spirito vicino al nostro deve abbonarsi. Chi ama le cose che amiamo e odia quelle che odiamo deve

abbonarsi.

Perché *Lacerba* possa rifare le pure spese occorrono 2500 abbonati. Ne abbiamo soltanto 1500. Ci vogliono altri 1000 abbonati. Si devono trovare in Italia altre 1000 persone persuase che *Lacerba* è una delle poche cose di sincerità e d'ingegno nell'universale piattezza e servilità dell'Italia intellettuale.

Facciamo appello a tutti quelli che sono affezionati, per qualunque ragione, a questo giornale perché ci diano l'aiuto necessario. In un altro paese una rivista fatta da uomini d'animo e di talento come noi siamo potrebbe pagar bene i suoi scrittori.

Noi non pretendiamo guadagnare — ci basta d'avere otto pagine dove poter stampare quel che ci pare e piace senza controlli di nessuno — ma non vogliamo neppure rimetterci. Perché *Lacerba* viva senza nostro sacrificio ci vogliono altri 1000 abbonati. Siamo sicuri di trovarli. Ma preghiamo questi nuovi amici di non farsi troppo aspettare.

LACERBA

INSERTO

Le Tre Venezie

a cura di Guido Sartorelli

Ancora un inserto regionale. Questa volta sono di turno le « Tre Venezie ». Come si potrà leggere nella presentazione del curatore, il lavoro ha incontrato difficoltà e resistenze. Qualcuno teme che queste indagini significhino andare verso « strapae ».

Noi pensiamo che con gli attuali sistemi di informazione, questo pericolo non sussista e perciò continueremo. Soprattutto perché siamo convinti che anche il futuro dell'arte è legato all'affermarsi delle regioni, come base di decentramento democratico.

Ne è prova questo stesso inserto veneto: con le sue incertezze ma anche la resistenza dei vari partecipanti a lasciarsi colonizzare dalle cosiddette capitali artistiche.

Anche noi siamo certi che c'è cultura soltanto quando si ha partecipazione di tutti e riteniamo che nostro compito sia quello di stimolare iniziative decentrate, sostenendo chiunque operi per accendere un focolaio locale.

D'altronde, chi ci segue sa della nostra simpatia per quel momento settecentesco in cui fiorirono gli « eruditi locali ».

È una tradizione che, per fortuna, alcuni segni, mostrano in ripresa. Ad esempio, il progetto di legge, presentato in questi giorni, per la costituzione di un Istituto per i beni artistici, culturali e naturali della Regione Emilia-Romagna, che ha appunto lo scopo di operare e stimolare, in questi specifici campi, un dibattito decentrato dei problemi locali.

I nostri inserti regionali vogliono — in tutta modestia — contribuire a questa ripresa.

Premessa

Devo dire che durante il lavoro di programmazione e coordinamento di questo inserto dedicato alle regioni del Nord-Est italiano non ho trovato sempre consenso e incoraggiamento. Questo atteggiamento critico, del resto ampiamente e ben accettato, è rivolto soprattutto a contestare la ragione stessa di una indagine culturale su una situazione regionale, oltretutto notevolmente composta come quella delle « Tre Venezie ». Del resto il lettore avrà modo di rilevare che tale contestazione è stata giustamente accolta all'interno di queste stesse pagine.

Io, invece, dato facilmente per scontato il carattere non soltanto interregionale ma addirittura internazionale della cultura contemporanea, e data anche per scontata la grande differenza delle matrici culturali presenti nelle tre Regioni venete, ho accolto con molto interesse l'invito a svolgere questo lavoro perché ho creduto di poter cogliere almeno un motivo di

straordinaria importanza che lo giustifica: quello, cioè, del nuovo ordinamento regionale, destinato a mutare profondamente la vita del nostro Paese sempre che l'iperburocrazia romana si decida ad abbandonare la causa (e lo strapotere) dello stato centralista. Tutto ciò apparirà chiaro quando le differenti risorse, capacità e livelli culturali degli Enti Regione produrranno diversificazioni ancora più marcate tra le varie situazioni locali. E se ciò costituirà alla fine un bene o un male non potrebbe essere che oggetto di un lungo lavoro di previsione e di analisi che qui non può avere luogo.

Per venire a parlare, invece, brevissimamente, di questo lavoro (inutile precisarlo: ampiamente deficitario nei confronti di una situazione ben più complessa) potrò dire che in esso si è cercato di tenere conto di quanto sopra detto dando spazio ad alcuni documenti di amministratori pubblici che potrebbero, paradossalmente, assumere importanza nel giudizio del lettore proprio per l'evidente superficialità di alcuni casi. Essi avrebbero dovuto esprimere le proprie opinioni nel corso di un dibattito così come è stato fatto per i critici (proprio per rendere simmetrici i due interventi), ma non si è potuto farlo per la riscontrata difficoltà di riunirli tutti insieme intorno a un tavolo. Ma a proposito dell'assetto generale di questo inserto c'è anche da dire che esso doveva essere parzialmente diverso da quello qui riscontrabile. Doveva, infatti, essere composto di due grandi parti: la prima, costituita da un dettagliato censimento di tutti gli strumenti operativi in dotazione al territorio (scuole, musei, biblioteche, editori, ecc.) era destinata a dare un ritratto dell'attrezzatura culturale della Regione; la seconda, costituita dai due dibattiti che si è detto, su un tema unico di fondamentale importanza quale « l'arte oggi e la ricerca della libertà per l'uomo », era destinata a dare un ritratto, sia pure parziale, della disponibilità culturale della Regione. Nel complesso sarebbe stato come dire: questo è tutto ciò che la Regione fornisce agli operatori culturali e quest'altro è il risultato che ne consegue. È accaduto, invece che a metà gravidanza si è dovuto abortire il primo figlio, il Censimento, che stava assumendo, contro le aspettative dei genitori, dimensioni abnormi, pericolose per sé e gli altri. È risultato infatti che nelle tre Regioni venete non è certamente difficile censire grandi quantità di « strumenti », ma la difficoltà sta, se mai, nel reperirne funzioni, programmi ed efficienti organismi. Fatto sta che si è dovuto fare i conti con dio e il suo profeta che nelle Riviste sono lo Spazio e il Direttore

(questo sia detto senza malizia e con grande comprensione soprattutto per il Profeta). Decretata quindi la caduta del Censimento (con molte scuse a quanti vi avevano collaborato) e venuto meno, di conseguenza, l'equilibrio del lavoro, si è dovuto modificare, in parte, il piano dell'inserto.

Per quanto riguarda gli amministratori pubblici sono stati raccolti, come ho detto, una serie di « documenti », indirettamente assai significativi, mentre per il dibattito dei critici è stato scelto un tema diverso da quello previsto. Inoltre, in luogo del Censimento, si è cercato di offrire un quadro della situazione artistica nelle tre Regioni. Quadro che è stato diviso in due parti: 1) una panoramica per così dire storica, dal dopoguerra alla fine degli anni Cinquanta, costituito da quattro interventi riguardanti Venezia, Verona, il Friuli-Venezia Giulia e il Trentino; 2) una documentazione fotografica a testimonianza del lavoro delle ultime generazioni.

Tra le tante brevi note integrative al lavoro che segue, che qui si potrebbero fare, si dovrà accennare almeno alle diversificazioni strutturali esistenti all'interno delle Regioni considerate, proprio perché di ciò si dovrà tenere conto nella definizione dei programmi culturali. Basterà citare le differenze di origine addirittura nazionali presenti nelle due province autonome di Trento e Bolzano riunite nella Regione Trentino-Alto Adige; la gelosa autonomia culturale del Friuli nei confronti del cosmopolitismo di Trieste; e, infine, le più sottili e complesse interrelazioni esistenti all'interno del Veneto dove, anche nel campo culturale, ogni programmazione futura dovrà passare attraverso il « problema Venezia » proprio per ciò che essa ha rappresentato nel passato e ciò che rischia di perdere nel futuro. Venezia, quindi, dovrà risolvere finalmente la non facile ma ormai indilazionabile questione dell'unità culturale e civile del proprio composito territorio comunale e la Regione, a sua volta, dovrà scegliere tra l'adozione del policentrismo urbano, di origine più democristiana che storica, e l'avvio alla costituzione del sistema metropolitano veneto, costituito da Venezia, Padova e Treviso, caro al recentissimo ma già snobbatissimo « Progetto '80 ».

Tutto ciò per dire quello che già si sa, ma che va riaffermato con forza a diciotto mesi dal passaggio effettivo (ma contrastato) dei poteri alle Regioni: che, cioè, la creazione, la difesa e il potenziamento di una cultura passa attraverso precise scelte e volontà politiche e che, quanto più esse saranno civili tanto più la cultura e l'arte potranno trovare un ruolo concreto e benefico nella società.

Un'ultima cosa: qui non si parla della Biennale. Non perché essa non conti più come un tempo (speriamo che ciò non sia soltanto un'illusione di veneziano), ma perché di essa ormai tutti sappiamo tutto.

G.S.

I precedenti storici

Venezia 1946-1960

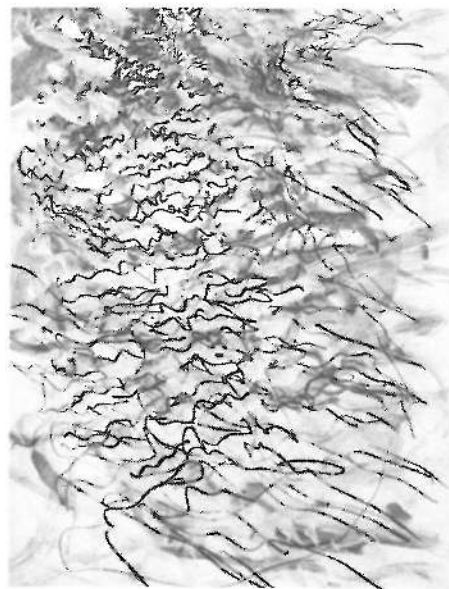
di Toni Toniato

Questa indagine più che a una documentazione storica di un periodo artistico particolarmente ricco di eventi e di esperienze, spesso radicali, si presta a un resoconto o meglio a una testimonianza critica, per molti versi anche personale, avendo vissuto queste vicende all'interno, nel senso cioè di una milizia forse meno affrancata, ma ugualmente attiva e coerente. Ciò significa operare su quel tempo una ricognizione ormai più meditata, capace cioè di ricostruire e riassumere insieme lo sviluppo delle personalità e degli avvenimenti più significativi, così da delineare un profilo abbastanza organico se non completo.

Si tratta di un periodo dell'arte italiana relativamente prossimo che forse per ciò ancora non si adatta a una sistemazione definitiva o esauriente, in quanto potrebbero sempre sfuggire alcuni aspetti o componenti meno esplicite e clamorose, ma ugualmente poi determinanti nella formazione dei suoi caratteri più rappresentativi. La stessa dimensione cronologica ed ambientale che motiva tale indagine comporta evidentemente una certa angolazione che già ne limita la specifica portata a una funzione circoscritta al valore puramente indicativo di una testimonianza che sebbene diretta non può certo ritenere di esaurire il giudizio storico. Sia pur lontani quindi da quel periodo, già concluso nelle sue determinazioni estetiche e ideologiche, restano tuttavia valide alcune sue ragioni morali profonde e d'altra parte la stessa vicenda di molti dei suoi protagonisti è tuttora troppo aperta ed operante per doverla limitare a un momento storico diversamente poi incidente sul loro sviluppo personale e culturale. Pertanto questo tipo di indagine può avere un senso se giunge a dare un contributo all'approfondimento in corso di qualche vicenda artistica particolare che abbia già acquisito un maggiore rilievo storico oppure, puntando l'indagine sull'intero contesto dei fatti artistici nel periodo in esame, riesca invece a rilevarne i rapporti più essenziali, quelli meno legati a situazioni contingenti e occasionali. Diversamente basterebbe registrare i fatti nella loro successione cronologica con la pretesa, giustificata sul piano umano ma meno convalidata su quello storico, di avvalorare fenomeni realmente innovatori ed episodi di rapido aggiornamento e divulgazione, dando così risalto, indiscriminatamente, ad avvenimenti alquanto secondari e che non superano il più delle volte i confini di una cultura d'ambiente, certo rispettabile, ma senza ulteriori meriti e prospettive.

Resta perciò fondato il dubbio circa l'utilità di analoghe operazioni, ancorché non si debba persino valutare come del tutto superflua sul piano culturale una indagine che già si presenta occasionale e subordinata a esigenze tanto parziali quanto pretestuose. Una distinzione dunque di carattere regionale, sul piano degli svolgimenti dell'arte moderna italiana, rischia di risolvere ogni relativa indagine a presunte posizioni concorrenziali, alterando di conseguenza le dimensioni culturali e gli apporti creativi che soltanto nella loro peculiarità linguistica e nella esatta misura della loro incidenza storica possono invece trovare giustificazione critica. In ogni caso più che la vicenda delle poetiche e dei propositi teorici conta sostanzialmente accreditare, in tale contesto, quella più durevole d'una consistenza interna dell'opera; conta quindi verificare, tra quelle mozioni di poetica e di ricerca formale, effettive esigenze di rinnovamento che si possono concretare nella pratica, ben altrimenti mediatrice e risolvibile, d'una fattuale contestualità artistica.

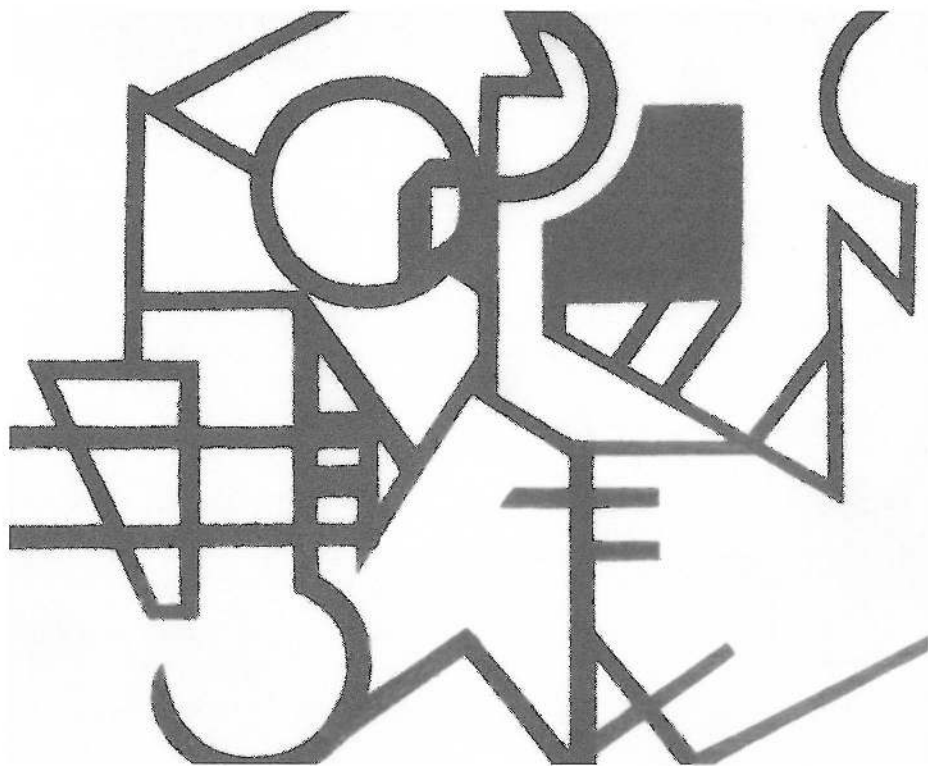
Anche in una breve nota come questa di un resoconto su un periodo, ormai concluso nelle sue vicende fondamentali, tale criterio può mettere al riparo dai rischi dell'approssimazione o della esaltazione, comunque negative, garantendo altresì un certo rispetto dell'obiettività storica; permette cioè di evitare che il discorso critico resti coinvolto nelle ragioni personali di un ambiente o di una vicenda, appunto, comune nelle scelte e negli orientamenti estetici. Eppure questo tempo, caratterizzato da fermenti vivacissimi e di notevole risonanza per l'arte italiana moderna, che proprio allora riprendeva un confronto con la cultura europea, attende ancora, da noi, una qualche indagine che ne ricostruisca lo svolgimento in senso critico, ma forse ciò è comune per altri centri, verso cui è mancato o è venuto a mancare l'interesse di studi adeguati. Solitamente quel periodo è inquadrato in una schematica contesa tra astrattismo e realismo, tra figurazione e non figurazione, mentre hanno concorso alla sua storia cause e fatti ben più complessi e differenziati, anche se la derivazione da una matrice comune, almeno sul piano culturale, parrebbe confermare una stessa fase di transizione, non sempre poi superata e conciliabile con le istanze più nuove dell'arte d'avanguardia. Esistono al riguardo, anche per la situazione artistica veneziana di allora, dei saggi di Marchiori, che poi è stato l'animatore costante di quel periodo, ma essi illustrano piuttosto la storia del Fronte



Tancredi, *Senza titolo*, 1956.

Nuovo delle Arti, sorto, appunto, a Venezia, e che oggi è (non sempre giustamente) ridimensionato nella sua importanza, se gli si riconosce unicamente un valore di transito obbligato verso quel ricupero neocubista o cubofuturista comune infatti a tutti gli artisti della generazione cosiddetta di mezzo, protagonista degli eventi artistici nel dopoguerra. Tuttavia la stessa situazione artistica veneziana era in quegli anni più articolata e diramata, contando sulla presenza prestigiosa di artisti nella fase della loro maturità creativa, come Guidi, Martini, De Pisis, Semeghini, mentre già si avviavano verso esiti di notevole anticipazione le ricerche sullo spazio di Deluigi, dopo la sua parentesi cubista, e ora in direzione di un astrattismo organico di ascendenza surreale. Lo stesso Deluigi doveva però, qualche anno dopo, fondare insieme a Carlo Scarpa e a Giulio Ambrosini, quel movimento neoplastico che riprendeva gli assunti di un astrattismo più rigoroso sulle indicazioni delle teorie mondriane. Ma lo stesso gruppo attorno a Guido Cadorin animava la vita culturale veneziana, portandovi personalità del mondo della musica e della letteratura. Guidi elaborava le sue prime marine astratte con un sintetismo cromatico essenziale, realizzando nel contempo la serie delle « Figure nello spazio », con cui trasformava quelle immagini in assoluti contrasti luminosi con accenti neometafisici. Egli costituiva un punto di riferimento non soltanto per i suoi allievi che ne seguivano gli sviluppi stilistici, ma per tutti coloro che avvertivano nella sua lezione un'ansia di rinnovamento. Nella mediazione più culturale che linguistica di questi esempi maturarono nuovi sviluppi e una volontà comune di indagare sullo sviluppo dell'arte moderna europea. Infatti le stesse esperienze di Vedova, Pizzinato, Viani, Breddo, Turcato assumevano una linea di ricerca ben diversa da quel

neocubismo di transizione, in chiave anzi prevalentemente picassiana, che si andava svolgendo nelle prove di un rodaggio ancora d'accademia per tanti altri artisti italiani. Va allora rilevato nelle sue giuste proporzioni l'anticipo straordinario delle prime opere astratte di Vedova, tra il '46 e il '47, prima ancora delle sue compromissioni linguistiche col futurismo. Riassumendo quel clima culturale attorno al '45 si dovrà ancora annoverare il contributo degli artisti che gravitavano su Venezia come Birolli e Afro, anche se quest'ultimo, più isolato, era intento piuttosto a una via personale di formazione e di superamento del gusto novecentista. La situazione artistica di allora poteva dunque contare su alcune personalità la cui ricerca esemplare costituiva pure un riferimento non occasionale, se proprio da tali premesse doveva iniziare quel rinnovamento decisivo per gli sviluppi successivi di gran parte dell'arte italiana di quel periodo. Le stesse mediazioni di uomini di cultura come Bontempelli, Traverso, Gatto, nonché l'apporto di critici come Venturi, Pallucchini, Marchiori, Apollonio, Bettini, Dazzi servirono a creare un clima fertile di scambi e di dibattiti, mentre si andava ponendo il problema della Biennale e della sua funzione di aggiornamento critico sull'arte moderna in contrasto con le resistenze degli artisti più legati alla tradizione. Il Premio della Colomba vinto da Carrà e la riapertura della galleria d'arte moderna di Cà Pesaro furono altre occasioni per rimuovere l'ambiente, per stabilire confronti storici, per fare un bilancio sulla cultura di quel tempo. La nascita dei primi fronti culturali della gioventù, l'attività del gruppo dell'« Arco », la ripresa ormai normale delle gallerie con periodiche mostre di maestri e di giovanissimi, alimentarono e rispecchiarono la volontà generale di fare di Venezia un centro internazionale dell'arte, aperto alle esperienze più nuove. Sarà allora il Fronte Nuovo delle Arti a caratterizzare, pur con le sue generiche formulazioni di rinnovamento dell'arte e della società, il clima artistico italiano, tanto da rappresentare alla Biennale del '48, l'avvenimento più significativo se-

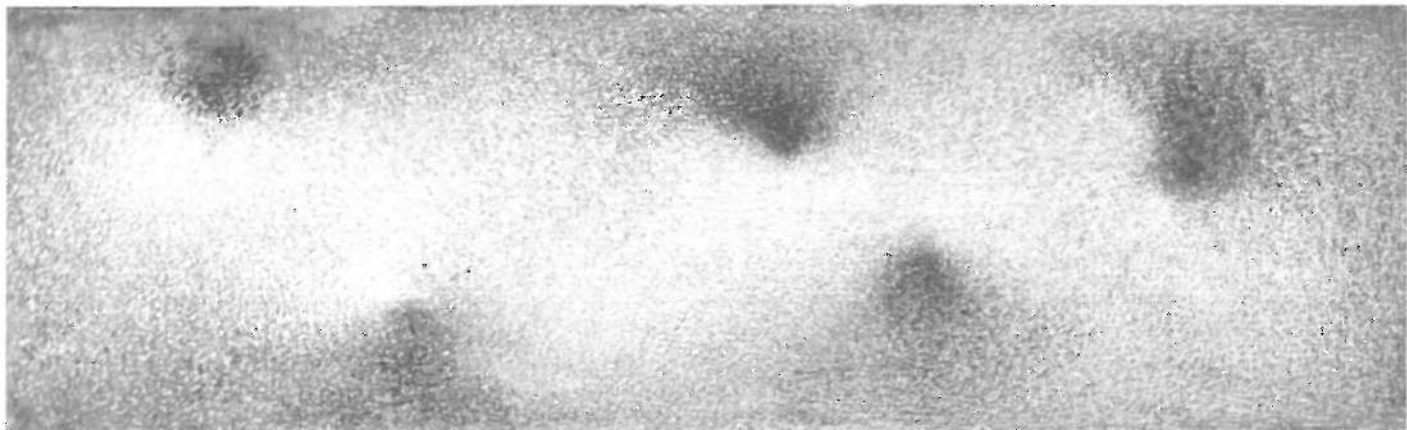


E. Vedova, *Immagine del tempo*, 1946.

condo gli stessi giudizi della critica internazionale. Allora più che sul piano immediato di una intesa o meglio di una convergenza ideologica ed estetica si imponeva la necessità di un raggruppamento solidale, di una unità morale di forze e di propositi, come è possibile accertare dal folto scambio di lettere tra gli artisti che avevano partecipato a « Corrente », di cui questo movimento è stato, nella linea di una logica continuità, l'aspetto più avanzato e innovatore. Attorno alla sua base si sono ritrovati artisti di estrazione formativa diversa, stimolati da un fervore nuovo e da comuni intenti, come Guttuso, Birolli, Vedova, Pizzinato, Santomaso, Viani, Morlotti. Più tardi altri artisti aderiranno, ma tra smentite e defezioni, restava quel nucleo originario, in cui risaltavano le ricerche, pur diverse,

di Vedova, Guttuso, Pizzinato. Marchiori fu allora non solo il teorico, ma il coordinatore, l'animatore attento e acuto che riuscì a stimolare e a indirizzare quelle ricerche, a promuovere una unità di interessi culturali, in cui era implicito un distacco dal Novecento, anche se non tutti i componenti del gruppo mostravano con le loro opere di aver superata una posizione ancora di rinnovamento generico, spesso confusa nelle intenzioni, eclettica nei risultati. Picasso, Espressionismo, Corrente furono in certo senso le fonti del movimento, denominato prima Nuova Secessione e poi Fronte Nuovo delle Arti. Alla prima mostra del Fronte, tenuta a Milano, alla Galleria della Spiga, parteciparono: Birolli, Corpora, Fazzini, Franchina, Leoncillo, Morlotti, Pizzinato, Santomaso, Turcato, Vedova, Viani, un rag-

M, Deluigi, *Grattage*, 1950.



gruppiamento quindi molto esteso, ma anche profondamente differenziato negli orientamenti e negli indirizzi estetici. L'anno successivo Il Fronte si presenterà in due sale alla Biennale del '48, curate da Marchiori, il quale presenterà il movimento sul catalogo della Biennale. Si andavano intanto maturando altri eventi che dovevano portare inevitabilmente, date le notevoli diversità fra i componenti, a un chiarimento risolutivo con la formazione di due gruppi distinti, quello degli « Otto » e quello del « Realismo ». Viani, Birolli, Vedova, Santomaso, entreranno nel primo gruppo, Pizzinato sarà invece una delle punte più inquiete, ma anche più singolari, del realismo italiano. Contemporaneamente si andavano evolvendo le esperienze condotte nel campo della scultura da Salvatore, e maturavano le ricerche personali di Music e di Saetti. Si giunge così agli inizi degli anni Cinquanta e anche la cultura artistica veneziana vive il momento dialettico di quelle opposte tendenze. Chiuso nel suo distacco, Minassian rielaborava con felice inventiva un discorso neosurrealista, meglio si caratterizzavano alcuni allievi di Guidi come Broddo, Gaspari, Bacci, Morandis, anzi questi due ultimi artisti, più tardi, si avvicineranno al movimento dello Spazialismo di Fontana. Nel frattempo l'attività della galleria del Cavallino svolgeva una funzione particolarmente stimolante, esponendo in varie occasioni gli artisti dei nuovi movimenti europei. Carlo Cardazzo diventa l'animatore di mostre di notevole prestigio, sia tramite l'attività della sua galleria, sia curando le eccezionali mostre antologiche di Pollock e di Matta. Da tale quadro si delineano, attorno agli anni

1954-'56, le varie posizioni; da un lato i pittori realisti come Pizzinato, Zancanaro, Zigaina, Fulgenzi e più tardi i giovani Lucatello, Longo, Pontini, dall'altro si configura invece un versante singolare nella direzione di una ricerca che va dal gestualismo già informale di Vedova alla pittura segnica di Deluigi, alla scrittura favolistica di Licata, alle stenografie puramente cromatiche di Tancredi, alle policromie percettivistiche di Finzi. In mezzo operano gli astrattisti lirici come Santomaso, Bacci, Gaspari, Morandis, i quali, per strade diverse, giungono prima all'informale e poi a un immaginismo in chiave prevalentemente materico-cromatica.

Gli anni cinquanta culminano in una estensione della poetica informale, del suo gestualismo psichico, del suo organicismo materico investendo le ricerche di questi artisti e dello stesso gruppo che più tardi aderirà al movimento dello Spazialismo. Cardazzo è stato determinante in proposito, sostenendo per questa scelta un gruppo di giovani come Bacci, De Toffoli, Morandis, Tancredi, Vinicio. Vi aderirà anche Deluigi e con lui, pur per una breve parentesi, lo stesso Guidi, e con loro si uniranno, in un rilevante contributo teorico, alcuni critici locali. Il versante veneziano dello spazialismo ha in proposito una propria autonomia rispetto al versante milanese, e non soltanto per la diversità delle soluzioni formali, ma per un distinto, personale orientamento estetico. Da allora non si avrà occasione di incontrare raggruppamenti e neppure convergenze di tendenza se non si escludono le intenzioni di una giovane pattuglia di pittori, aventi comuni affinità, di riprendere sugli esempi di

Gino Rossi una sorta di « realismo naturalistico », in cui Courbet, Van Gogh, Dufy, costituivano partitamente il transito alquanto tardivo ed ibrido per continuare un discorso sulla natura, nella linea di una « tradizione » veneta di ascendenza capesarina, vanamente ripercorsa. Eppure di quel gruppo di giovani come Barbaro, Hollesch, Paolucci, Borsato, Gambino, Gianquinto e altri che li affiancavano, qualcuno entrò persino nella famosa mostra di Ragghianti, con cui si prospettavano i futuri maestri dell'arte italiana. La storia di questi artisti non manca di momenti di un certo rilievo, particolarmente nella fase in cui le loro esperienze si sono rivolte verso una visione critica della realtà che può avanzare un certo anticipo rispetto alla stessa nuova figurazione dei giovani milanesi. Tuttavia presto si risolse tutto nelle contese dei premi di fine d'anno della Fondazione Bevilacqua La Masa, di una istituzione che aveva visto passare nelle sale della sua galleria i fatti più importanti della storia dell'arte veneziana di quegli anni. Allora vi si opponevano giovani di ben altra apertura culturale come Finzi, Rampin, Zennaro, operanti già in un ambito di nuova astrazione.

Da questo resoconto, certamente incompleto, risulta comunque che il panorama di quel periodo, tra il '45 e il '58, è stato ricco di personalità, di fatti di grande risonanza, sia culturale che artistica, configurando una situazione che già da allora superava i confini geografici e storici in cui era sorta, rifondendo in termini conoscitivi più vasti il valore di una esperienza creativa più valida e spesso anche esemplare.

Verona 1946-1960

di Paolo Farinati

La breve vicenda dell'arte veronese dal '46 al '60 presenta fatti di per sé non molto rilevanti, ma abbastanza sintomatici di quella situazione di cui ancora soffrono (o forse oggi godono) quasi tutte le « provincie » italiane. È dunque una piccola storia marginale rispetto al quadro delle correnti che in quegli anni hanno vivacizzato la cultura d'immagine nazionale e solo dopo il '60, con il crescere della città in territorio e strutture, Verona s'è certamente « aperta » a dimensioni culturali più ampie, mentre il rapporto, la sproporzione rispetto ai grandi centri e quindi la « soggezione » a quelli sono rimasti praticamente inalterati. Il clima artistico, subito dopo la guerra, era quello quieto, neghittoso, quasi estraneo, d'una città ancora agricola, la quale tuttavia, attorno agli anni '20 aveva avuto un rigurgito vitale quasi straordinario, proprio per una serie di circostanze favorevoli: per la sua posizione geografica, che

costituiva anzitutto il nodo di confluenza e il tramite tra la grande fioritura della cultura mitteleuropea e l'Italia e poi per la presenza in città di Felice Casorati, oltre che pittore autentico, anche grande vivacizzatore d'idee. La vicenda è bella e interessante, anche se poco nota, né la felice mostra: « Verona anni '20 » allestita nel '72 alla Gran Guardia, è riuscita ad interessare più che tanto la critica italiana, la cui « disattenzione » in questo caso è parsa abbastanza grave. Licisco Magagnato, curatore della mostra unitamente alla Società Belle Arti, nell'acuta presentazione sul catalogo, dopo aver notato che tanto fervore di vita e di rinnovamento, succeduto come reazione critica e vitalistica all'ecatombe della 1ª guerra, aveva allato Verona con gli ambienti artistici di Torino e di Venezia, dice come questo fervore fosse riuscito a « sprovvincializzare » Verona e a porla al centro di fatti veramente « nazionali »,

per spegnersi poi lentamente e non tanto per la partenza per Torino di Casorati, ma perché: « l'incipiente addensarsi di una crisi involutiva, che investirà anche l'ambiente veronese come conseguenza dei postumi della guerra, del risucchio dell'ordine (dopo le smobilitazioni dello spirito delle « secessioni » e dell'« avanguardia ») e dell'involuzione etico-politica di cui il fascismo è una manifestazione più che la causa ».

Ma un evento del genere, nel secondo dopoguerra non si è verificato. Ancora nel '46 gli artisti che si segnarono in quegli anni vivi (Trentini, Pigato, Nardi, Farina, Costantini e i loro continuatori: Zoppi, Albertini, Tavella e infine Sacchetti ed Ebe Poli) proseguono sui sentieri ordinati e dignitosi di una pittura di « paesaggio », di « natura morta » ove si combina la sfumata tenerezza post impressionista per la natura, con uno insito concetto di « tono » che tutto som-

mato appariva spesso grigio e monocorde. Né Semeghini, oramai vecchio — che aveva scelto Verona per abitarvi — poteva dare all'ambiente un poco di linfa: per i più anziani appariva un confratello solo più illustre, mentre l'attenzione dei più giovani era altrove, al di fuori delle mura domestiche, attenta a quelle voci che, sempre più incalzanti, giungevano, ed era ora, sin qui.

Già Birolli, da tempo fuggito a Milano, s'era posto tra i protagonisti del rinnovamento artistico italiano e il suo esempio aveva in un certo modo influenzato qualche suo conterraneo. Fu così che Sandro Bini, Eugenio Tomiolo, Remo Pasetto, Enzo Vicentini, Guido Rossi, Casarotti e altri, preferirono ben presto trasferirsi altrove: appunto a Milano o Parigi, ecc., nei centri cioè dove poteva apparire più logico allora operare ed inserirsi. I più tuttavia rimasero costì, ma il discorso da fare appare facile e difficile allo stesso tempo, perché non è che la iniziazione, gli approci, i primi esiti, differiscano di molto da quelli degli artisti giovani di tutte le altre città italiane.

Nel contempo, la convinzione, quell'aria diffusa che pittura significasse solo « tono » e che « impressione » fosse il parametro unico della visione, aveva condizionato un po' tutti. Ma si sa, conoscere finalmente Guernica e tutto Picasso, e poi Kandinsky, Klee e Mondrian, ed insieme avvertire l'immensa portata liberatoria e civile della resistenza e poi del « neorealismo » non poteva non scuotere le coscienze. E chi ha vissuto molto da vicino quei fatti, insieme all'entusiasmo vero di quegli anni (nei quali si credeva ancora e molto alla nozione di « destino privilegiato » dell'artista) ricorda l'incredibile « pastiche » linguistico che combinava astrazione e realtà, Picasso e proletariato, « sdegno per l'umanità offesa », come avrebbe detto Vittorini, e « valori formali », ecc.

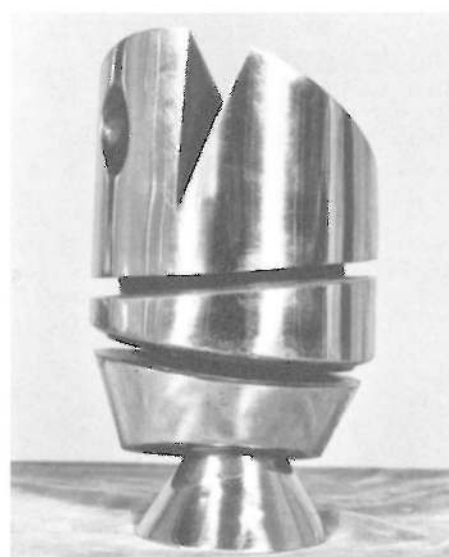
Ma quello che contava era l'uscire finalmente dalla soggezione di una cultura chiusa e sclerotica e tentare, magari sbagliando per eccesso, escursioni picassiane

e altro. Fu così che nel '50, in una mostra alla Casa di Giulietta ove si erano raccolti per la prima volta i « giovani » (e c'erano tutti: da Degani a Rampinelli, da Tedeschi a Fontana, da Montini a Bogoni) Guido Rossi aveva esposto un grande quadro in bianco e nero, ove una donna guernichiana stravolta e urlante, strozzava, vittima innocente, una gallina. Ebbene, al di là dell'evidente forzatura ed ingenuità, quell'immagine era il segno, l'emblema della rottura definitiva con il passato. Fu in un certo senso una data.

Le successive mostre dello stesso gruppo di artisti nel '52, '54, '56 e '58, ai quali s'erano via via aggiunti Marinelli, Girardello, Zanon, Finotti, Ferrari, Arduini, Martinelli-Tenuti, segnavano, come era facile prevedere, l'acquisizione, l'accettazione del gran vento innovatore che l'informale e le altre tendenze figurali ormai e ovunque avevano imposto. E poteva intanto accadere che a Renzo Sommaruga, in una sortita parigina e londinese, capitasse di esporre accanto a César, Paolozzi, Chadwick, Etienne-Martin, ecc., a dimostrazione che quello che si faceva qui si inseriva già con legittimità (anche se furono anni di noviziato) nel grande alveo dell'arte internazionale. Ed è giusto ora fare un cenno particolare alle « Fonderie artistiche veronesi », le quali hanno saputo far convogliare a sé moltissimi scultori italiani e stranieri (Minguzzi, Ghermandi, Mascherini, Dalì, Matta, Mirò, Lam, Berrocal, tanto per citarne alcuni) e questo aveva notevolmente contribuito, già allora, ad immettere nel contesto cittadino, quella leggera ventata cosmopolita che non poteva, giocoforza, lasciare indifferenti gli indigeni.

Si giunse così abbastanza presto al 1960 e agli anni che seguirono, a quella stagione cioè in cui Verona, ormai città di 300.000 abitanti, vede profondamente mutare ed aumentare proporzionalmente le strutture e i mezzi della sua organizzazione culturale.

Ma in che modo? E gli artisti? Aprirsi alle idee « planetarie » in fatto di cultura



R. Sommaruga, *Giano*, 1969.

e abbattere le mura del villaggio, significa anche, è ovvio, accettare le regole e i metodi che solo alcuni centri direzionali impongono ovunque. E forse, giunti che siamo al 1973, è tempo di chiederci se una rimeditazione critica di quello che è avvenuto non può indurci a contestare un poco la « Grande Colonizzazione » avvenuta, e dunque di tentare almeno di rivedere alcune nostre posizioni. Se le attuali strutture cittadine, anziché avvicinare, tendono ad « emarginare » sempre più la « cultura » che si fa qui, rispetto ai centri di cui s'è detto, non resta altro che tentare di rinnovare e aggiornare tali strutture, rivalutando se ci sono, dei valori autonomi. Ma forse è un discorso privo di senso. Per gli artisti veronesi, in ubbidienza al sistema, si prospetta soltanto la necessità di uscire da codesto ovattato, quieto limbo. Ma ancora: è proprio necessario?

Naturalmente il discorso si fa lungo e va oltre i nostri compiti, ma la questione è tale da non doversi a nostro parere, dilazionare ancora.

Friuli - Venezia Giulia 1946-1960

di Gianni Contessi

Sebbene uniti sul piano geografico e giuridico, Friuli e Venezia Giulia hanno storia e tradizioni culturali piuttosto diverse. Con questo rilievo non intendo certo fare del « separatismo » fuori luogo, né tanto meno porre una riserva di tipo filologico-strapaesano, che poi è lo stesso. Semplicemente desidero chiarire sin dall'inizio che, se è vero che l'esame dell'arte del periodo 1946-1960 non può non prescindere da quelle che un tempo venivano chiamate « scuole regionali », per considerare invece una classificazione

per correnti, è altrettanto vero che, almeno per taluni degli artisti da esaminare si possa parlare di continuità con una tradizione « locale » più antica. Questo discorso vale essenzialmente per il Friuli, posto che in questo territorio l'arte affonda le sue radici fin nell'alto medioevo, mentre la storia culturale di Trieste non ha più di un secolo e mezzo di vita.

Trieste, va chiarito immediatamente, nell'ambito delle arti figurative non ha certo espresso una linea operativa originale come in letteratura, anche se in

passato non sono certo mancati i pittori (scultori in pratica non ne sono esistiti) di un certo livello: Veruda e Fittke nel secolo scorso, Timmel, Nathan, Sbisà, Marussig, Bolaffio, negli anni circoscritti dalle due guerre. In sostanza, gli artisti triestini si sono sempre trovati — e lo si può constatare ancora oggi — spiazzati o attardati, sia rispetto alla situazione italiana, sia a quella dell'est o del centro Europa, che per tradizione dovrebbe trovare nella città giuliana un punto di « smistamento ».

In una città come Trieste, emarginata dai grandi circuiti della cultura, la situazione non presenta aperture nei confronti dell'avanguardia. Negli anni dell'immediato dopoguerra, nella città adriatica giungono deboli echi delle biennali veneziane. La parola d'ordine cubista, cara al Fronte Nuovo delle Arti viene raccolta dal giovane pittore Nino Perizi (1917), unico artista culturalmente avvertito della sua generazione, il quale la rielabora in modo piuttosto autonomo, ponendosi quale obiettivo una serrata analisi dello spazio. Nello stesso clima, anche se con esiti diversi, si pongono talune opere di Federico Righi (1908). Luigi Spacal (1907), invece, non ancora giunto alla precisazione dei suoi classici stilemi grafici, si impegna in una robusta pittura che, pur risentendo in qualche modo dell'eredità picassiana, si avvicina soprattutto ai modi del realismo sociale. Per quanto riguarda la scultura, Marcello Mascherini (1906) negli anni Cinquanta ha modo di sviluppare il suo tipico arcaismo quasi formalistico e stilizzante.

Dopo la metà degli anni Cinquanta, i fatti emergenti della cultura figurativa triestina continuano ad essere compendati nella opera di questi pochi artisti. Perizi proprio intorno al '60 matura le sue ricerche sulla struttura dello spazio, approdando, con risultati tutt'altro che provinciali, alle rive dell'informale. Da Lilian Caraian (1919) proviene un'originale elaborazione della sintassi informale che proprio nel '60 la porta a notevolissimi risultati (a mio avviso di valore internazionale), prossimi a quelli della Monochrome Malerei di buona memoria. Spacal invece definisce il suo privatissimo « idioletto carsico » fatto di simboli grafici. Una collocazione a parte spetta alle figure ironiche e grottesche di un pittore singolare come Michelangelo Guacci, morto nel 1967. Marcello Mascherini, proprio nel 1960 inizia una sua maniera più drammatica, in cui è possibile scorgere l'influenza di certo brutalismo della pittura materica.

Qui, è chiaro, mi sono limitato a prendere in esame gli artisti che, pur essendosi formati negli anni precedenti alla seconda guerra mondiale, sono stati in grado di rinnovare il loro lavoro anche dopo, e quelli — ovviamente — il cui esordio è nettamente postbellico. Ho invece trascurato figure per qualche aspetto interessanti, ma tuttavia storicizzabili entro limiti cronologici e culturali precedenti al 1946.

Per quanto riguarda il Friuli, il discorso, come si è detto, è diverso. I protagonisti della cultura figurativa friulana sono quasi tutti artisti la cui opera non ha una storia ed un respiro strettamente regionali.

Il discorso sugli artisti friulani può iniziare dall'adesione al Fronte Nuovo delle Arti di Armando Pizzinato (1910) e dal realismo sociale di Giuseppe Zigaina (1924). Dei tre fratelli Basaldella, Afro (1912) raggiunge una compiuta qualifi-



A. Pizzinato, *Figura in un interno*, 1946.

cazione già intorno al '50, quale esponente del « Gruppo degli Otto », che comprendeva i cosiddetti « astratto-concreti » cari a Lionello Venturi. Il gradiscano Luigi Spazzapan, morto nel 1958, invece praticamente fino al 1952, elabora ulteriormente la sua pittura densa di prelievi culturali eterogenei (Dufy, Rouault, secessione) prima di qualificarsi come uno dei protoinformali italiani. Zoran Music (1909), goriziana, perviene invece ad un personale naturalismo astratto folcloristico ed evocativo.

Nell'ambito della scultura è importante l'opera dei due fratelli Mirko morto nel 1969 e Dino Basaldella (1909). Il primo si avvale di originali figurazioni di sapore arcaico e totemico; il secondo distrugge la sintassi cubista creando una sorta di assemblage con pezzi di ferro e rifiuti di officina. Spazzapan, dopo lunghe esperienze fi-

gurali, interrotte saltuariamente da rapide escursioni nei territori dell'astrazione, sviluppa, nella seconda metà degli anni Cinquanta, un particolare modo espressionistico di intendere l'informale, fingendo con il colore spessori quasi materici. Più in là, fra il 1959 ed il '60, il vero e proprio tuffo nell'avanguardia con le prime superfici a testura vibratile di Getulio Alviani (1939). In queste brevi note risulta impossibile inserire la figura di Carlo Ciussi (1930), pittore che, pur avendo iniziato ad operare negli anni Cinquanta, soltanto intorno al 1965 è riuscito a definire un linguaggio significativo, che oggi lo colloca fra i rappresentanti più seri della nuova astrazione italiana.

In una panoramica dell'arte friulana, a mio avviso, non possono non essere almeno ricordate le figure di due grossi architetti come Marcello D'Olivio e Gino Valle.

Trentino 1946-1960

di Gian Pacher

La tragica scomparsa di Gino Pancheri (1905-1934), mortalmente ferito nel corso del primo bombardamento americano di Trento, si tradusse, all'indomani della Liberazione, nella consapevolezza che l'anello di congiunzione con il resto del Paese (Pancheri aveva vivificato soprattutto la fine degli Anni Trenta con interessanti scambi culturali: Tosì, Carrà, Sassu, ecc.), era saltato.

Decapitata della personalità di Pancheri, artista ormai di peso nazionale, la realtà trentina poteva considerarsi avviata ad un lungo, quanto mediocre, periodo di « autarchia » e di isolamento culturale. Una

« quarantena » che doveva concludersi soltanto nel 1962 con una serie di mostre (Guidi, Saetti, Bortoluzzi, Licata, Murabito, Deluigi, Morandis, Hollesch, Pizzinato, Bianco, Korompay, Scanavino, Spazzapan, ecc.) proposte da una nuova istituzione — la galleria « l'Argentario » — e dalla prima edizione del « Premio Trento » (1965). Iniziative di rottura dentro una situazione di stagnazione e di soffocamento che durava ormai da quasi un ventennio.

Il ruolo esercitato da Gino Pancheri, di cui la critica italiana più attenta (Veronesi, Persico, Radius, Piovene, Argan,

Branzi) si era interessata, aveva costituito un motivo stimolante e di verifica all'interno di una dimensione territoriale che viveva all'ombra dei propri « mostri sacri ». E questo perché Pancheri, benché il suo nome non appaia in alcun manifesto o dichiarazione programmatica, era legato da amicizia operativa con i rinnovatori di « Corrente », in altre parole, con Sassu, Migneco, Birolli, Giolli, Alfonso Gatto, lo stesso Carrà che diceva « Marinetti e Boccioni, i futuristi, credono di essere dei redentori ». La rivolta culturale di Pancheri dunque, che aveva dipinto nella « apoliticità » del Novcento, per un atto di reazione al vedutismo narrativo, era venuta, via via maturandosi in quel recupero di valori europei che Bottai, ministro dell'educazione nazionale, aveva proposto ai cosiddetti « fascisti di sinistra », a quei « neo fascisti », stanchi dell'uomo fasullo e della storia fasulla e illusi di ricominciare tutto da capo. Ma questo tipo di discorso, quello di Pancheri (così per Sassu, Birolli, Guttuso) era *incompatibile* con il fascismo stesso. All'indomani della Liberazione, dunque, le arti figurative nel Trentino hanno perduto il loro possibile « leader », perché Gino Pancheri, trent'otto anni, è stato annientato da una guerra dove anche la cultura ha pagato il suo alto prezzo alla libertà. Sul piano della produzione pittorica, dunque, operavano ancora artisti della generazione di Umberto Moggioli (Trento 1886-Roma 1919); si tratta di Luigi Pizzini (tutt'ora vivente), Benvenuto Disertori (1887-1969) Luigi Bonazza (1877-1965) e Angelico Dallabrida (1874-1959). Artisti diversamente collocati se si considera Pizzini con la sua tematica ancorata alle esperienze di Burano (1914), Benvenuto Disertori, incisore rigoroso e dal 1931 insegnante a Brera, Luigi Bonazza legato ad una estasi liberty frutto della sua esperienza a Vienna nel fascino di Klimt. Infine Angelico Dallabrida, personaggio introverso e scontroso, sensibile e contadino, furbo e poeta, padrone di una tavolozza trasfigurante, frutto di un noviziato veneziano (1910) con un grande trentino dell'800, Bartolomeo Bezzi.

La scomparsa di Pancheri era stata preceduta da un'altra grave perdita, quella di Tullio Garbari (1892-1931), artista di impegno culturale vastissimo e più ancora di Pancheri, polemico ed impetuoso nei confronti della situazione di stallo propria degli « accademici » trentini.

Si tenga conto, insomma, che gli artisti della generazione di Moggioli, ma ancora operanti alla conclusione del secondo conflitto mondiale, avevano assunto una posizione di intransigente isolamento (Bonazza, Pizzini in particolare) oppure erano lontani dal Trentino, per una emigrazione ricorrente a livello di intellettuali. E vale citare, in proposito, oltre a Benvenuto Disertori, R.I. Baldessari (1894-1965) e, naturalmente, Fortunato Depero (1892-1960). Depero, rimasto isolato per tutti gli anni più tragici della guerra a Serrada di

Folgaria, pensa ad un secondo soggiorno negli Stati Uniti, dove infatti rimane fino al 1949 per stabilirsi, poi, definitivamente a Rovereto. Ma la presenza di un personaggio del peso di Depero non sembra in grado di riempire il vuoto di prestigio, di personalità che, tutt'oggi, Gino Pancheri ha lasciato. E ciò infatti non avviene, anche se nel 1951 e poi nel 1953 si allestiscono prima a Rovereto e poi a Trento due sue ricche mostre antologiche.

La vita artistica trentina intanto rivela altri nomi di generazioni diverse: Bruno Colorio (1911), Remo Wolf (1912), Cesarina Seppi (1919), Carlo Bonacina (1905), gli scultori Eraldo Fozzer (1908) e Luigi Degasperis (1907), l'intelligente sensibilità di Guido Polo (1898), operatore spesso solitario e attento alla lezione dell'espressionismo tedesco, Mariano Fracalossi (1923). Per tutti questi artisti mancano strutture stabili in grado di accogliere il loro lavoro. L'impegno quindi si trasferisce all'esterno (Biennali e Quadriennali, dove si evidenziano Polo, Colorio, Bonacina, Wolf) con confronti a più ridotto respiro come le Trivenete e le sindacali; queste ultime dirette occasionali per il pubblico trentino.

L'esperimento di una galleria è sfumato infatti alla vigilia del 1950. Dal 1946 al 1949, ha retto la galleria « Città di Trento » di Enrico Graziola, giornalista ed amatore d'arte. Attorno a questa galleria e a una pubblicazione mensile, « Montagne ed Uomini », di cui era responsabile lo stesso Graziola, gravitavano i giovani usciti dal marasma della guerra, reso ancora più contraddittorio dalla non aggregazione della provincia di Trento alla repubblica di Salò, ma al territorio di « Operazioni delle Prealpi » controllato da un Gaullier nazista.

La galleria « Città di Trento » resta comunque un tentativo di mediazione fra la vita culturale delle altre provincie ed i produttori d'arte trentini. Un punto di incontro dove si presentano anche personali di Tomca, Conversano, Caffè, Carner, Caron e dello stesso R.I. Baldessari con le sue opere del periodo futurista (1916-1924). Viene tentato anche il lavoro di gruppo. Nel 1947 prende sostanza il « Gruppo del Cavallo Azzurro », promosso dal poeta Marco Pola e al quale aderiscono Depero, Baldessari, Polo, Colorio, Bonacina, Cesarina Seppi, Remo Wolf. Il Gruppo promuove una mostra a Bologna, ma non riesce a dare spessore ideologico alla sua attività.

Il lavoro informativo viene quindi progressivamente a spegnersi. Rimane una presenza — a Trento — per iniziativa di Remo Wolf che, attraverso il Centro culturale « Bronzetti », presenta interessanti rassegne di grafica, fra cui la prima mostra di disegni di Lyonel Feininger. Nel settore più strettamente mercantile, opera, a Rovereto, la galleria « Delfino ». In questo centro è attivo il pittore acquarellista Ernesto Piccoli, da qualche anno scomparso, che realizza anche una serie monografica affidata a Silvio Branzi.



G. Polo, *Periferia*, 1961.



B. Colorio, *Nel giardino*, 1959.

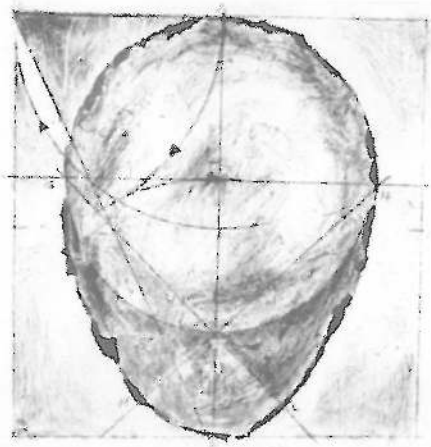
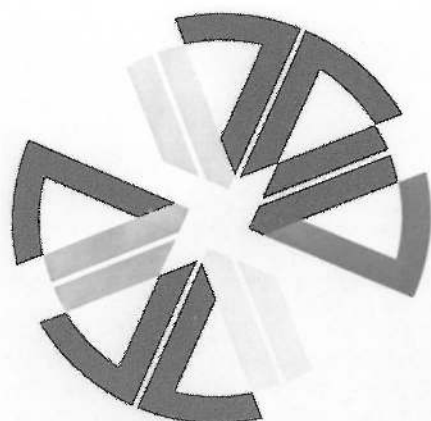
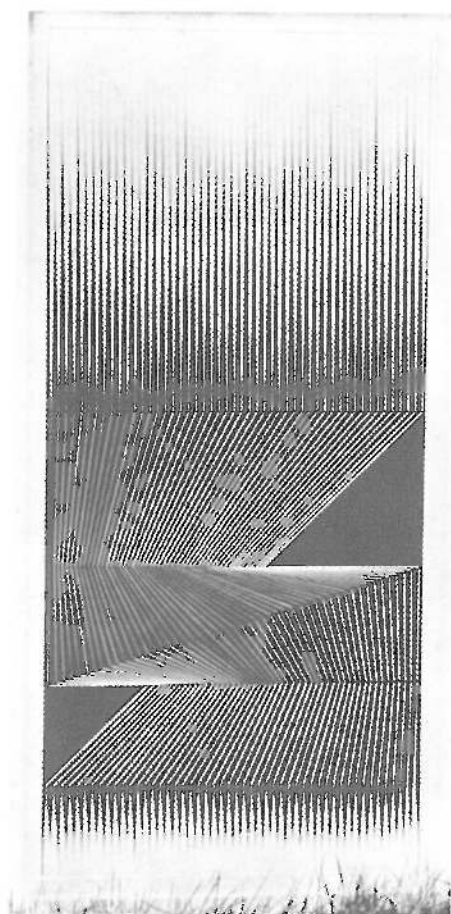
La situazione di stagnazione alla vigilia degli Anni Sessanta è dunque delineata. La saldatura con il periodo storico più ricco della pittura trentina — quello che si è spento con Gino Pancheri (nel 1953 Alfonso Gatto ordina a Trento una rassegna postuma) — avviene per il rivelarsi di giovani operatori culturali delle nuove generazioni. Si tratta di Aldo Schmid, Luigi Sencsi, Aldo Pancheri, Maria Stoffella, Riccardo Schweizer, Giancarlo Gardumi, Silvio Cattani, Ivo Fruet, Paolo De Carli, Elena Fia, Mauro Cappelletti, Anna Maria Gelmi, Rosanna Cavallini, che in questo decennio hanno arricchito di motivi stimolanti il quadro operativo della cultura espressa in immagini. In più, verranno manifestazioni come il « Premio Trento », il lavoro di due gallerie (« Argentario » e « Castello »), la revisione critica di autori maggiori e minori: una situazione, insomma, che allo stato dei fatti, è di impegno civile.

Le ultime generazioni

a cura di Contessi, Girardello, Pacher, Passamani, Toniato

Nelle pagine che precedono è stata tracciata la cronaca degli eventi artistici riguardanti alcune situazioni locali trivenete, a partire dall'immediato dopoguerra, data di riapertura delle frontiere culturali verso l'Europa, fino al 1960 circa. A testimonianza, sia pure molto parziale, del lavoro delle ultime generazioni di artisti, si è preferito seguire un altro criterio. E, cioè, raccogliere una trentina di fotografie di opere di altrettanti autori, eseguite nell'ultimo decennio, chiedendo di segnalare ad alcuni critici delle tre Regioni, appartenenti alla medesima generazione degli artisti.

Toni Toniato (Venezia) ha indicato:

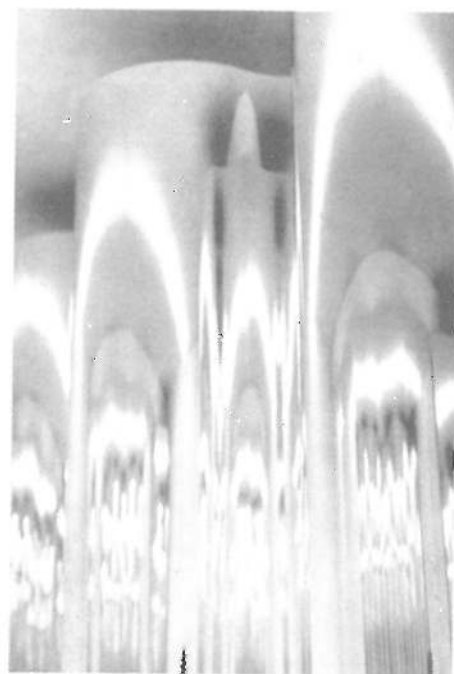


A. Biasi, *Politipo*, 1971.

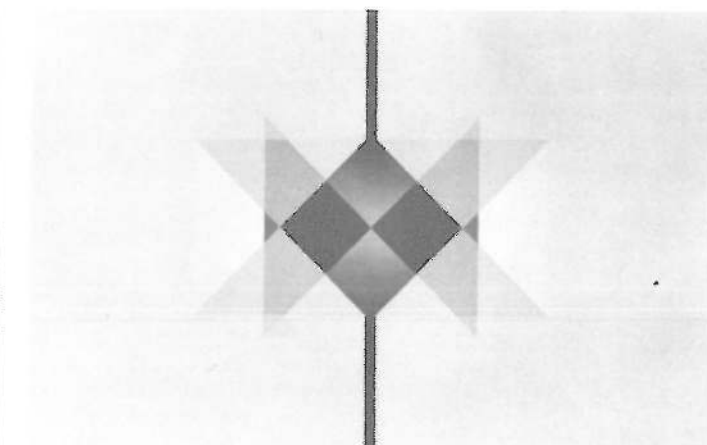
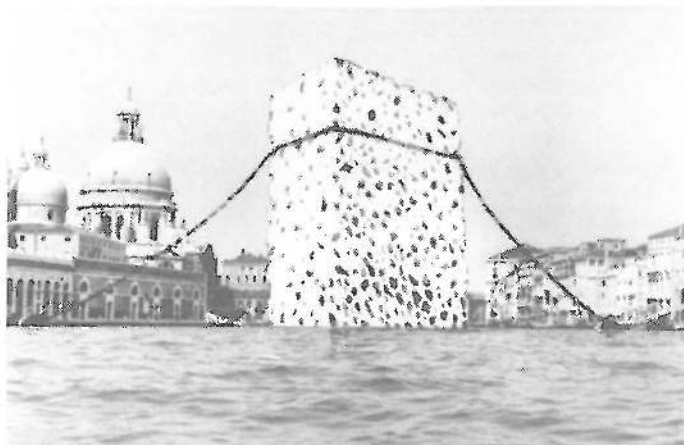
A. Giorgi, *Ricerca modulare*, 1972.

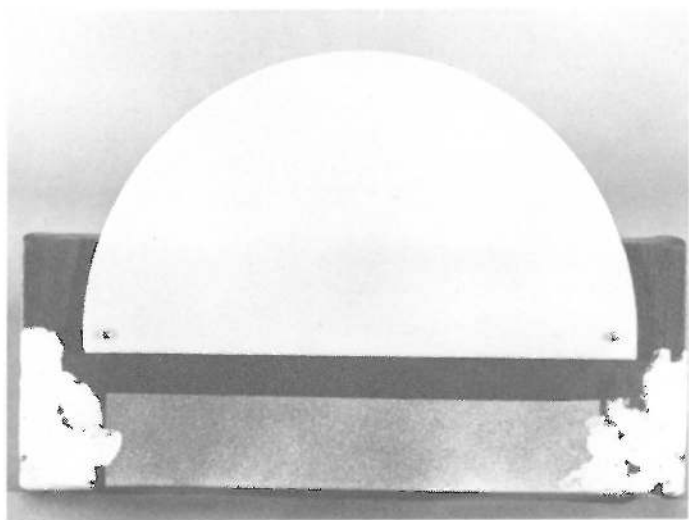
A. D'Agostino, *Ovale costruzione distruzione*, 1973.

G. Alviani, *Senza titolo*.

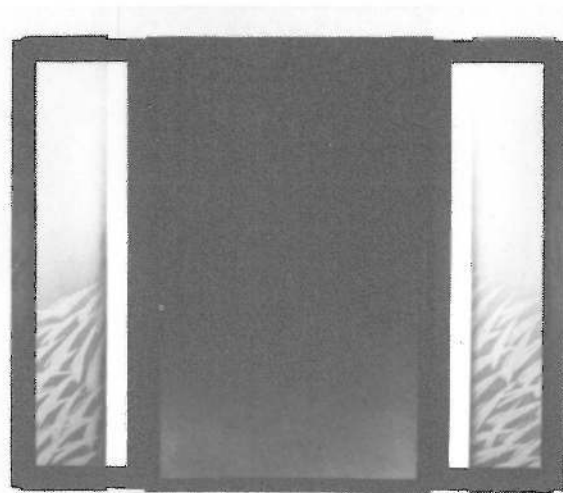


F. Plessi, *Spugna d'emergenza in caso di alta marea a Venezia*, 1972. G. Soccol, *Opera n. 21*, 1971.

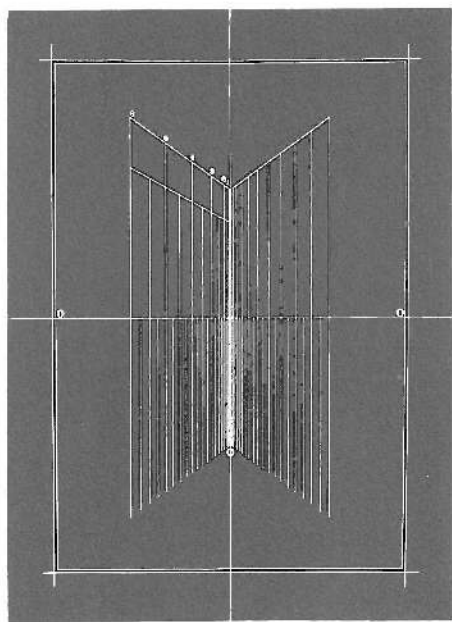




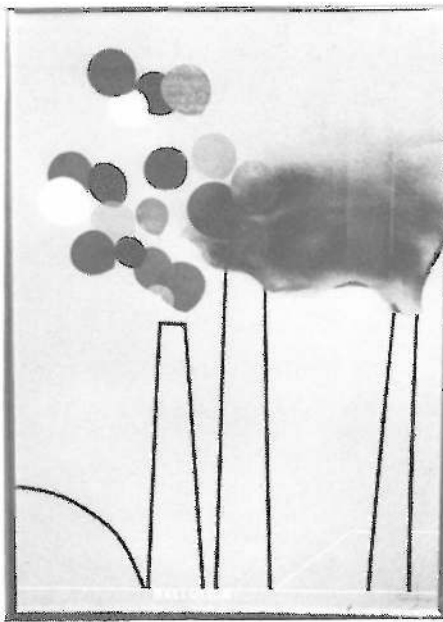
P. Patelli, *Audience n. 2*, 1972.



A. Anselmi, *Finestra sul niente*.



G. Sartorelli, *Spazio-superficie*, 1973.

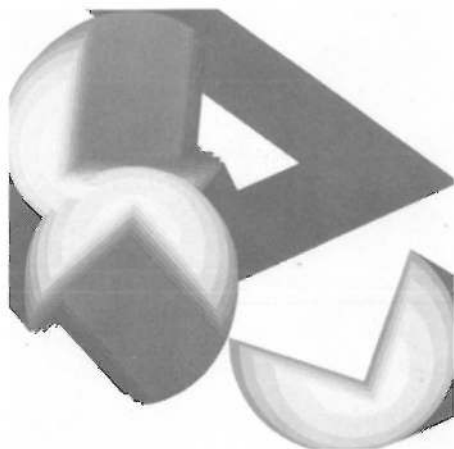


F. Marangoni, *Ballution!*, 1973.

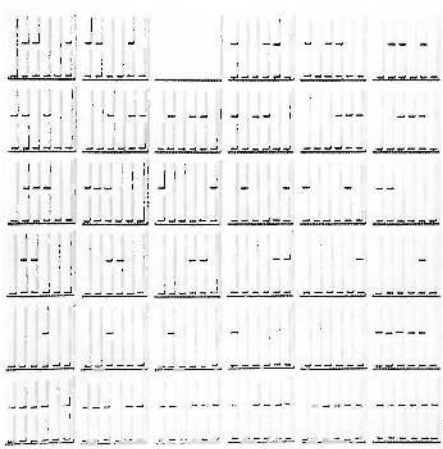


Marino, *Intervento uomo-natura*, 1972.

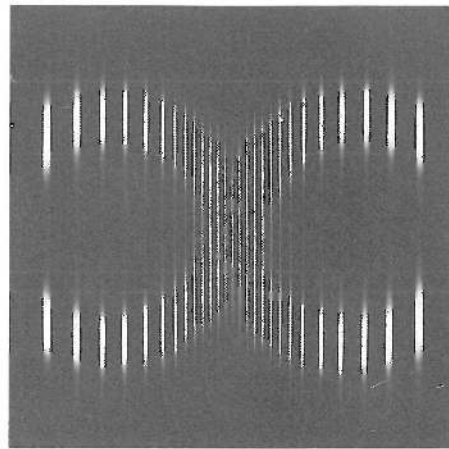
R. Perusini, *Alienazione tecnologica*, 1970.



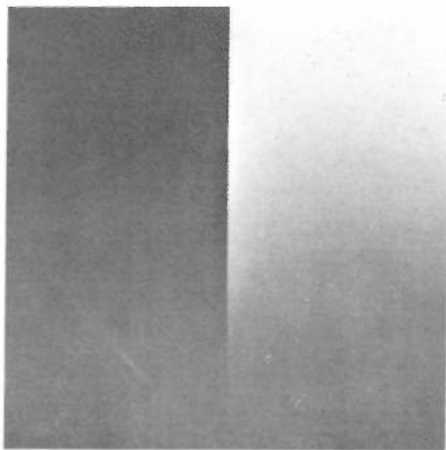
G. Teardo, *Immagini del tempo che passa*, 1972.



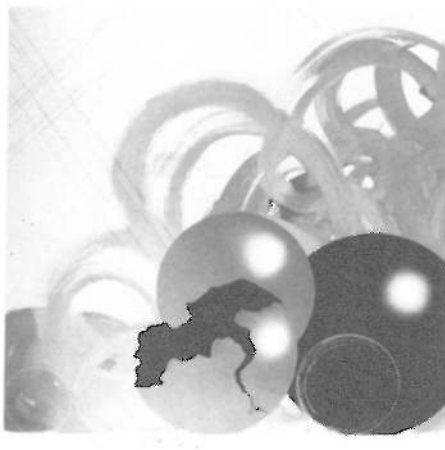
E. Finzi, *Tensimodulatore ultralineare*, 1971.



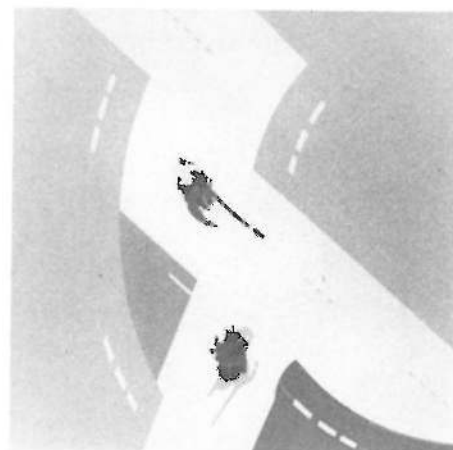
Gian Pacher (Trento) ha indicato:



A. Schmid, *Struttura-colore*, 1973.



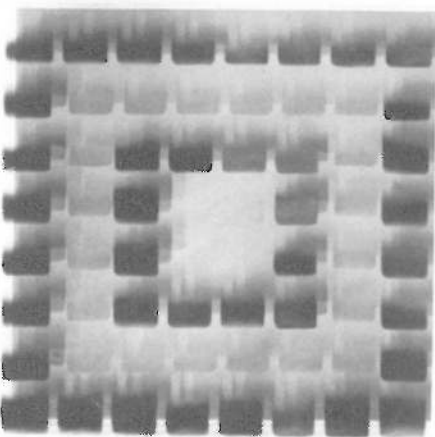
G. Gardumi, *Il tempo ritrovato*, 1973.



M. Cappelletti, *Inseguimento a due lungo l'itinerario*, 1973.

E. Fia, *Cellula primigenia*, 1972.

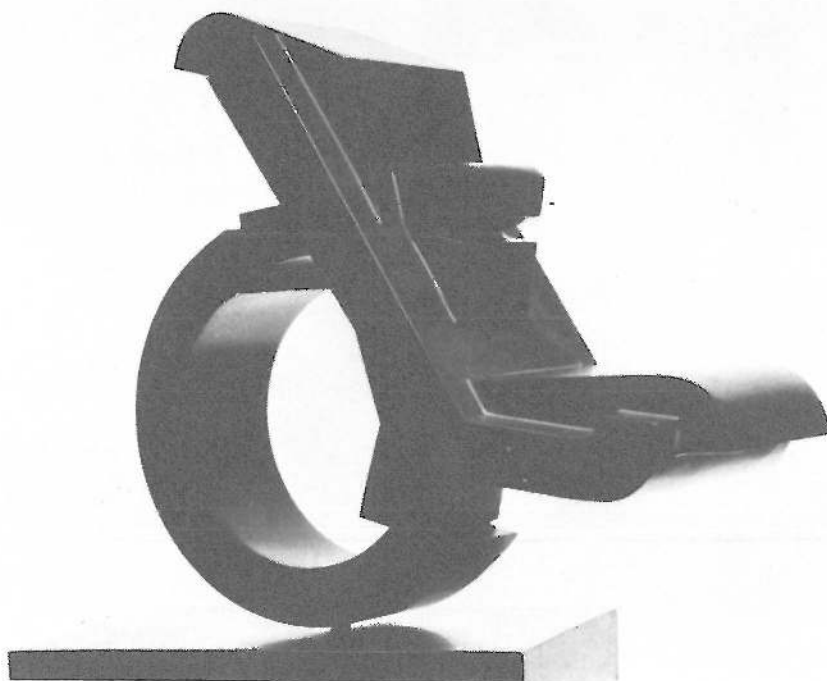
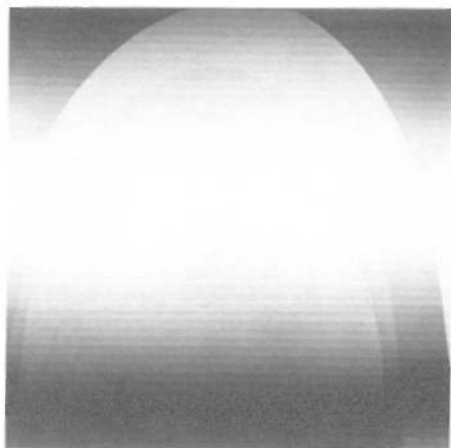
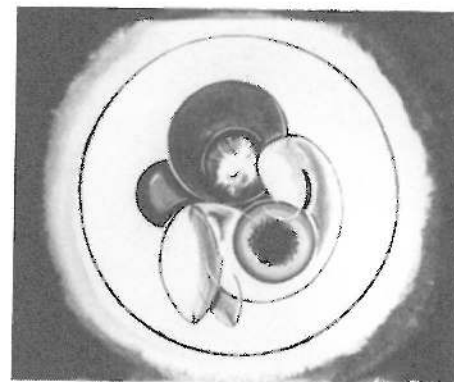
Bruno Passamani (Bassano del Grappa) ha indicato:



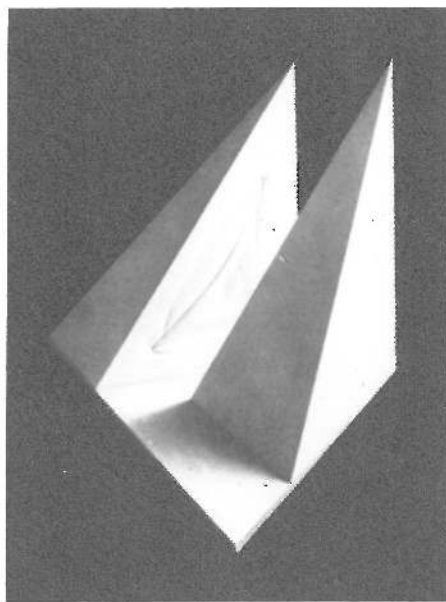
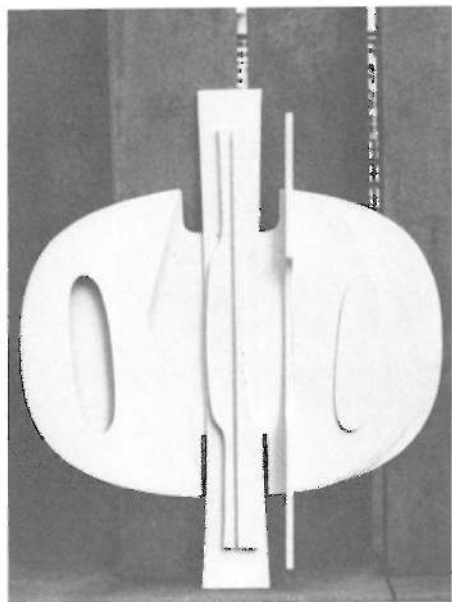
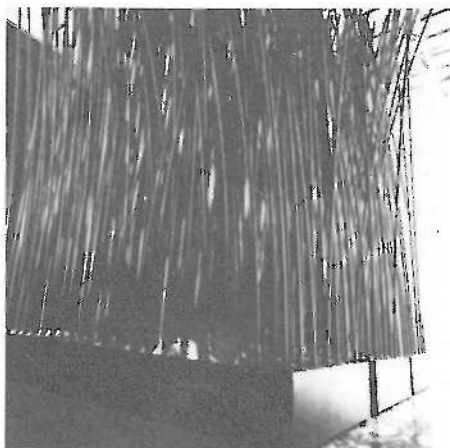
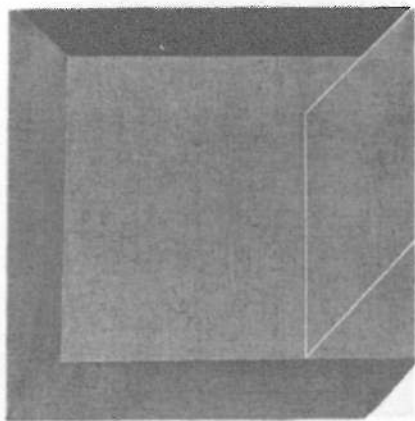
P. Pianezzola, *Fluttuazione nera*, 1970.

L. Senesi, *Gradualità segnica*, 1973.

N. Andolfatto, *Marmo nero*, 1972.



Silvano Girardello (Verona) ha indicato:



F. Arduini, *Tracciato su grigio*.

P. Rampinelli, *RAE*, 1966.

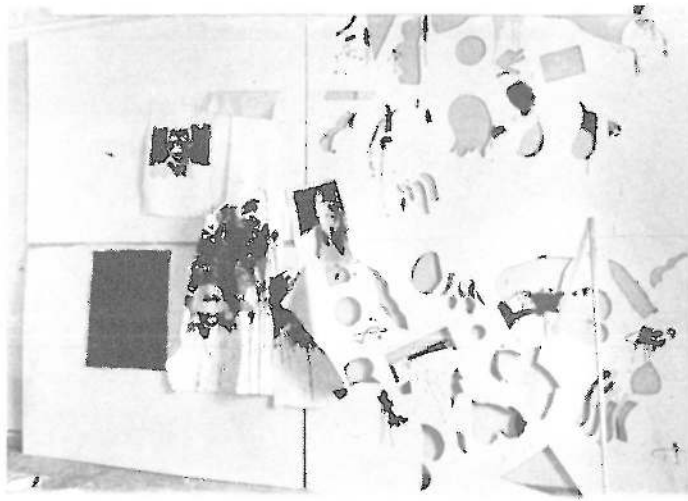
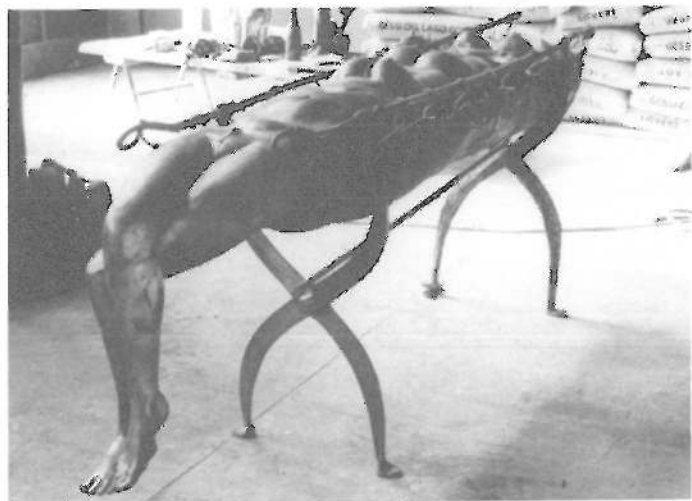
E. Degani, *Il canneto*, 1972.

M. Casati, *Piramidi*, 1973.

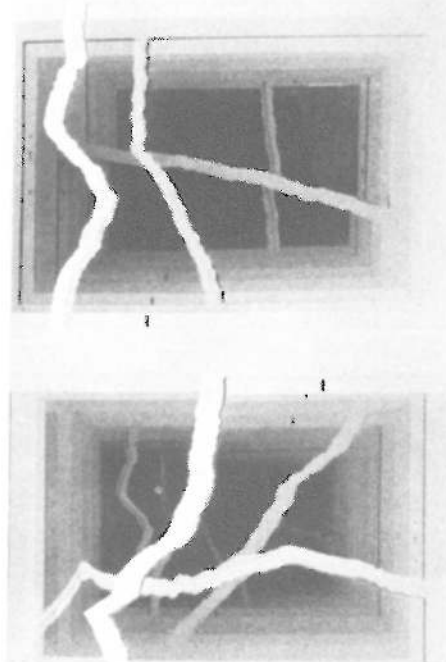
A. Zanon, *Sulla spiaggia*.

N. Finotti, *Dopo il « silenzio »*, 1972.

G.B. Meloni, *Per il Comunismo*, 1972.



Gianni Contessi (Trieste) ha indicato:



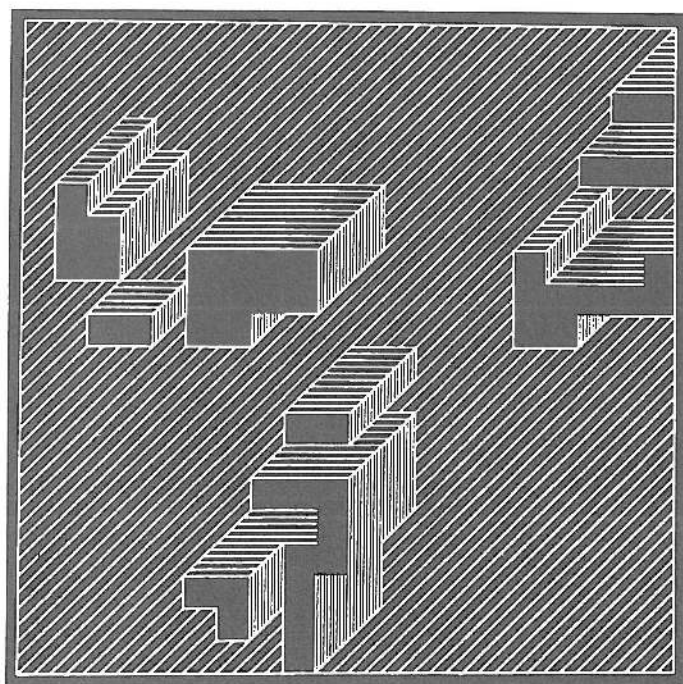
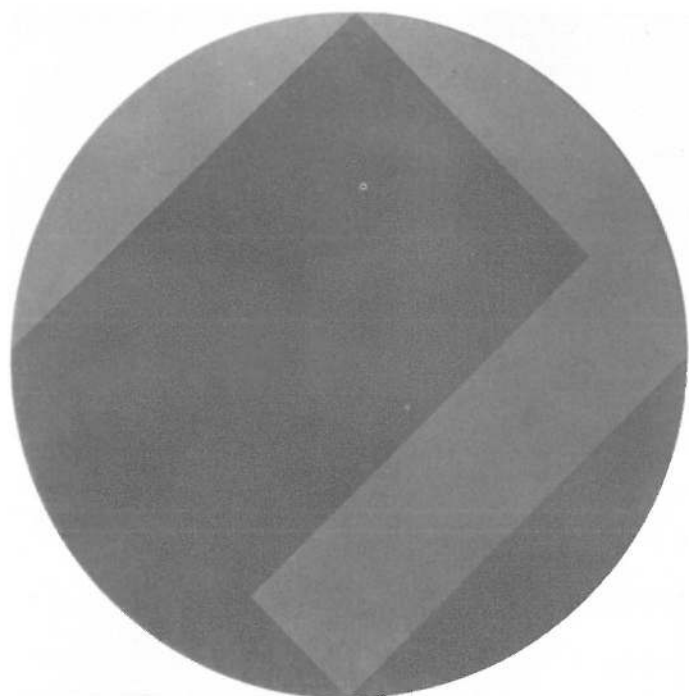
L. Celli, *Titolo 71/20*, 1971.

M. Reina, *Autoportante frecce direzionali*, 1967.

M. Piccolo Sillani, *Foto della foto, strappata*.

C. Ciussi, *Opera XXIV*.

E. Zajec, *Il cubo, tema e variazioni*.



Limiti, possibilità, proposte di una critica d'arte su una indagine regionale

di Umbro Apollonio, Gianni Contessi, Paolo Rizzi. Coordinatore: Ernesto Luciano Francalanci

A questa tavola rotonda erano stati invitati anche i seguenti nominativi: Giuseppe Marchiori, Giuseppe Mazzariol, Luciano Morandini, Bruno Passamani, Guido Perocco, Pier Luigi Siena e Toni Toniato.

Pier Luigi Siena non ha partecipato trovandosi in disaccordo sul metodo di impostazione dell'inserito. Luciano Morandini e Toni Toniato erano nella impossibilità di intervenire.

FRANCALANCI: Si è dato questo tema al nostro incontro non certo per fare della critica sulla critica, ma per una serie di ragioni che ora elencherò. Anzitutto perché la complessità del tema, contenente la finalità precisa di indagare sugli strumenti stessi della indagine, avrebbe dovuto sollecitare all'incontro e alla discussione non soltanto il critico e lo storico-grafo ma anche e soprattutto quegli studiosi che detengono un potere amministrativo, con precise responsabilità sulla situazione artistica veneziana e veneta. La situazione presente di incuria e di lassismo nella conduzione degli affari culturali di questa provincialissima regione, trova riscontro e verifica in sempre più frequenti testimonianze.

Ma lasciamo perdere per il momento questo aspetto del problema. Ciò che mi proponevo, in questo nostro incontro, che conta degli assenti ingiustificati, era, ancora, di verificare insieme una serie di problemi, e cioè, se le tre Venezie si prestino particolarmente, rispetto ad altre regioni italiane, ad una indagine sulla situazione artistica; se comunque una indagine in questo senso sia ancora giustificata; se si posseggono gli strumenti per siffatta analisi o se, piuttosto, non sia maggiormente proficuo analizzare le metodologie necessarie all'indagine e il suo campo e il momento temporale.

Su quali arti indagare? La difficoltà si presenta sia in senso verticale sia in senso orizzontale nello scavo archeologico sul presente: perché davvero ciò che si rischia di fare è una analisi unidirezionale che verte soltanto su risultati acquisiti e storicizzati, e per di più determinatisi in seno alle arti « figurative » con l'esclusione delle altre.

Al di sopra di tutto ciò vi è il grande e discusso quesito se sia possibile: 1) definire cosa sia un territorio culturale (in riferimento a ciò di cui ci occupiamo); 2) se, accettata l'ipotesi precedente, sia possibile farlo coincidere con i confini di quello fisico, politico, economico ecc. Da ciò ne discende la proposta, a mio giudizio inattuabile, di creare un atlante antropoculturale, sul modello di quelli linguistici, riferito esclusivamente alle arti.

Per giungere al nostro caso: leggiamo e impariamo del ruolo che ebbe Venezia

nei secoli passati (chi non associa, per esempio, la caratteristica luministica veneziana al disegno fiorentino che nettamente le si opponeva, quasi mezzo millennio or sono?). Certo, per alcuni eventi macroscopici potremmo tracciare dei confini di frequenza e di uso (che so, a tutti può venire in mente la differenza tra la costa atlantica e quella pacifica dell'America, tra scultori primari inglesi e americani, tra concettualismo altocuropeo e bassoeuropeo e così via). E per l'Italia? Chi si sente — senza, vi prego, citare scuole regionali pittoriche ottocentesche ancora di moda nelle nostre accademie — di affrontare questo argomento, e cioè di discutere se esista la possibilità di trovare un territorio o una regione particolare che dia vita, per ragioni di carattere sociale, economico e pertanto politico, ad una costante espressiva, ad una tendenza, ad una poetica individuale e non confondibile? In questo senso dunque quale ruolo detengono le tre Venezie?

APOLLONIO: Per quanto mi riguarda, molte idee le ha anticipate l'amico Francalanci e io stesso sono piuttosto perplesso di fronte al tema che ci era stato sottoposto e che dovevamo in qualche modo indagare e approfondire. Effettivamente non credo più all'esistenza di scuole a carattere puramente regionali che, come appunto è già stato ricordato, ci furono una volta con significati culturali molto precisi. Oggi, però, non credo che ad un territorio geografico corrisponda in modo marcato un territorio culturale e ciò per ovvie ragioni: la conoscenza dei vari fenomeni artistici che avvengono a tutti i livelli è, infatti, talmente rapida che è difficile che qualche evento rimanga tipicamente legato a un determinato territorio. Abbiamo visto dei travasi continui in tutte le arti e quindi non vedo questa possibilità di limitarci a un determinato luogo geografico. È vero che ci sono delle regioni più favorite di altre per motivi che forse esulano un po' dalla cultura vera e propria. Cioè luoghi i quali fruiscono di attrezzature sociali, pratiche, che favoriscono il fiorire di manifestazioni artistiche ed anche il « lancio », diciamo con una parola non molto simpatica, di determinati artisti. Sarebbe anche banale

ricordare la funzione che ha avuto Parigi in un determinato momento. Però, se esaminiamo tutto quello che è avvenuto a Parigi, forse troviamo abbastanza da dire, sul piano critico. E questo perché? Perché evidentemente lì c'era una specie di possibilità propagandistica, d'interessi largamente diffusi non soltanto economici; ma, diciamo anche mondani, i quali giocavano a favore. Citiamo poi, come ha detto Francalanci, il problema dell'America. Essa ha invaso diverse zone della Europa, questo è certo. Ma ciò dipende da determinate attrezzature. Certamente qualsiasi fenomeno artistico, culturale e forse anche scientifico, ha bisogno di determinate attrezzature, supporti e possibilità di articolazione che favoriscono il diffondersi delle iniziative singole e collettive. Il fatto stesso che oggi ci siano moltissimi studiosi che emigrano in determinati paesi sta a dimostrare come dei fatti, banalmente pratici, abbiano una influenza. Ma questo non ha, evidentemente, niente a che fare coi risultati raggiunti. Ci sono, evidentemente, delle zone che hanno, per natura stessa, possibilità creative maggiori di certe altre. Questo lo sappiamo ed è inutile farci delle illusioni: i russi, per esempio, non hanno mai avuto una grande arte figurativa, a parte la creazione delle icone. Hanno avuto, invece, una grande letteratura e una grande musica. Sentiamo anche oggi che la musica ha ancora certe possibilità di essere a un livello di dignità e anche la letteratura, mentre la pittura è rimasta ad un livello piuttosto basso. Questo è il mio pensiero. I vantaggi, certo, sono dovuti a fattori sociali, economici, pratici ecc. Per quanto riguarda le regioni, penso che ce ne possano essere che gravitano attorno a una determinata cultura, come, soprattutto nel passato è certamente avvenuto. I grandi centri di Vienna o di Monaco nel passato attiravano moltissimo. Oggi si vede che anche Parigi non attira più come una volta. E l'America, invece, attira artisti per ragioni soprattutto economiche, di affermazione, di sviluppo, di possibilità di avere un humus che li nutre, che li sostiene e che li alimenta più che in altre regioni.

RIZZI: Io dovrei sostenere la tesi contraria! Sono abituato a fare l'avvocato del

diavolo e lo farò! Sono d'accordo soltanto in parte, vorrei dire soltanto in piccola parte con quanto ha detto Apollonio. Neanche io, come lui ha detto, credo alla possibilità di esistenza oggi di scuole regionali: ci mancherebbe altro! Però credo ad una matrice etnica che sta alla base dell'uomo e che condiziona l'uomo. Ora io penso che nelle Tre Venezie questa matrice etnica sia così ben evidenziata, anche se oppressa, come dirò più tardi, da vari fattori condizionanti, che è possibile estrarne quasi l'essenza. Io mi chiedo: ma c'è veramente ancora chi presume di detenere il monopolio dell'avanguardia? E come si può credere ancora all'unidirezionalità della cultura? Ad esempio la Op-art è stata reazione o è stata rivoluzione? E l'iperealismo, oggi? Mi meraviglio come alcuni disconoscano la liceità di far arte anche nella tradizione veneta. Non dico naturalmente di far barchette sulla Laguna o verdi colline impressionistiche. Bensì un linguaggio, che pur con gli occhi aperti all'oggi, alla condizione cioè dell'uomo d'oggi, riconosca quella che chiamavo l'antica matrice etnica, umorosa direi, fisiologica del Veneto. Certo, da questo punto di vista, noi siamo dei nostalgici, siamo dei ritardatari, ma rispetto a che cosa, io dico? Rispetto alla dominante realtà tecnologica? Ma allora come si fa a sostenere — scusate il paragone che può apparire un po' azzardato — i diritti di una cultura negra minoritaria, contro la cultura tecnologica dei bianchi americani, quando contemporaneamente si nega il diritto di esistere ad un linguaggio etnicamente veneto? Che è pur sempre una minoranza del pari, starei per dire, oppressa? D'accordo, il difficile è distinguere quanto è manierismo, quanto è linguaggio d'accatto, di riporto, da quanto invece è vivo e pieno di fermenti vitali. E oggi a dir la verità io riconosco che questi fermenti vitali non è che siano molto numerosi nelle tre Venezie ma sono stati mortificati, nel tempo, da condizioni storiche, economiche e sociologiche ecc. Comunque, questa distinzione che in fondo è metro primo del giudizio storico, deve essere adattata, secondo me a tutti i tipi di cultura, cominciando dalle culture dominanti. Le regioni venete, intendo dire questo termine categorialmente, sono ai margini, oggi, di un certo tipo di civiltà, ma in parte, molto in parte, almeno sono dentro una loro civiltà. Se mai bisogna distinguere come dicevo, ciò che è veramente dentro da ciò che è falsamente dentro. Faccio un esempio: una cultura di bacilli ha bisogno di un suo humus vitale, che deve essere quello e nessun altro. L'humus vitale di Picasso, ad esempio, poteva essere Parigi, è chiaro. Ma Parigi non è stato certo il centro unico di una cultura europea dell'epoca, anzi oggi contro questa unidirezionalità impostata dalla critica francese, si vanno riscoprendo altre matrici che sono all'incirca del tipo che si potrebbe anche chiamare regionale. Almeno rispetto alla

capitale Parigi. Ora l'humus veneto, forse potrei dire meglio veneziano, ha un suo carattere peculiare, una struttura che rifiuta la coltivazione di bacilli estranei (sarà un bene, sarà un male, al momento non lo discuto). Sono quei bacilli in parole povere, della cultura tecnologica. Io forse esagero, forse tendo al paradosso, anche per attivare meglio la discussione. Ma il fenomeno di punta più interessante, che è uscito dal Veneto in questi ultimi dieci anni, è stato quello del gruppo N di Padova. Rendo omaggio ad Apollonio, però mi si permetta anche un piccolo orgoglio, modestissimo orgoglio personale, di aver presentato per primo il « Gruppo N » su un giornale, all'opinione pubblica non specializzata, dandogli il posto d'onore nella prima pagina dell'arte che è uscita sul « Gazzettino », non so quanti anni fa (7 o 8 forse). Ebbene, il « Gruppo N » è un raro esempio, quindi come tale una eccezione, di crescita su un terreno estraneo, impostato come era su postulati di quelle che allora si chiamavano le « Nuove Tendenze ». Infatti i riconoscimenti al « Gruppo N » non sono venuti dal Veneto, assolutamente. Padova, ad esempio, ha sempre ignorato questi artisti, e i riconoscimenti sono venuti, se mai, dalla Germania, da Milano e dalla Jugoslavia. Per il resto che cosa ha dato il Veneto? Nulla, o quasi, da un certo punto di vista. E lo stesso Tancredi è, a mio avviso, un delizioso impasto di action-painting americana, tipo Tobey, e di stemperato colorismo veneto; addirittura, un tempo, mi son permesso di chiamarlo tiepolesco. Se si considera il filone tecnologico dell'arte di questi ultimi anni, le Tre Venezie effettivamente ne sono rimaste fuori, o hanno dato quasi sempre prodotti di scarto, di seconda o terza mano. Ma ripeto, le ragioni stanno nell'essenza stessa della provincia veneta, che non è quasi una contro-cultura, come sarei tentato di dire, ma almeno è una cultura diversa. Ed è da questo punto di vista che il fenomeno deve essere esaminato.

CONTESSI: Io sono d'accordo con quanto hanno detto Francalanci e Apollonio, cioè in effetti, perlomeno dalle avanguardie storiche in avanti, i confini di geografia culturale sono stati abbattuti. D'altra parte non si nega il valore di certe costanti storiche che sono sempre raggiungibili. Però, il fatto stesso che certe costanti storiche (per esempio, la scuola veneta del passato o, addirittura, i fenomeni della Secessione viennese) il fatto stesso, dicevo, che questi fenomeni si siano allargati su scala internazionale, sta ad indicare che, in fondo, la Secessione non era più un fenomeno viennese ma diventava un fenomeno internazionale. Per quanto riguarda, se non ho capito male, gli accenni alla cultura africana ecc., a me pare che questi tipi di fenomeni vadano salvaguardati in quanto tradizioni popolari e culturali in senso antropologico; cioè in quanto prodotti dal-

l'uomo. In verità il resto — supponiamo: arte prodotta nelle Tre Venezie — è frutto di indicazioni che derivano da gruppi di potere, e non è certo cosa prodotta da voci popolari. In questo senso non c'è niente da salvaguardare. Per cui credo che siano due fenomeni in fondo abbastanza diversi: uno ha un valore antropologico, di prodotto popolare, il resto non ha in alcun modo questa matrice.

RIZZI: Certo, ma sicuramente questa matrice è stata nascosta ed oppressa dal potere di vario tipo: economico, sociologico, politico ecc.; ma spetta a noi, ai critici, ai nuovi antropologi di questa cultura, chiamiamola pure, figurativa, riscoprire questa antica matrice, questi filoni. Per esempio Novati, che è il pittore più risentito di un certo realismo degli anni '20-'30, non ha, certo, la forza crudele, il mordente, il graffio di un Dix o di un Grosz. La cultura veneta è una cultura giorgionesca, dolce, è una cultura di tipo bucolico. Oggi vale l'esempio di un altro pittore, che forse è il prodotto migliore delle ultime leve veneziane: Maschiello. Ebbene, lui è dentro ad un certo linguaggio d'oggi, però a questa sua ossessione di tipo morboso, sensuale, a questa sua interpretazione originalissima di certi moduli surrealisti aggiunge, secondo me, ed è qui la forza e la verità della sua pittura, un certo tono che io proporrei di identificare per veneto. Per dire che anche in certi giovani d'oggi molto impegnati, può esistere, dall'interno, e guardiamola antropologicamente, etnicamente ecc., questa matrice. Sta a noi individuarla.

CONTESSI: Sì, però c'è il fatto che in terre e in aree geograficamente molto caratterizzate, possono sorgere fenomeni sostanzialmente avulsi da quel contesto.

RIZZI: Certamente: ciò è spiegabile proprio per una radice etnica.

CONTESSI: Però, volendo fare nomi, Zancanaro è meno veneto di quanto si voglia far credere.

RIZZI: No. Direi, invece che Zancanaro è proprio padano, ruzantesco.

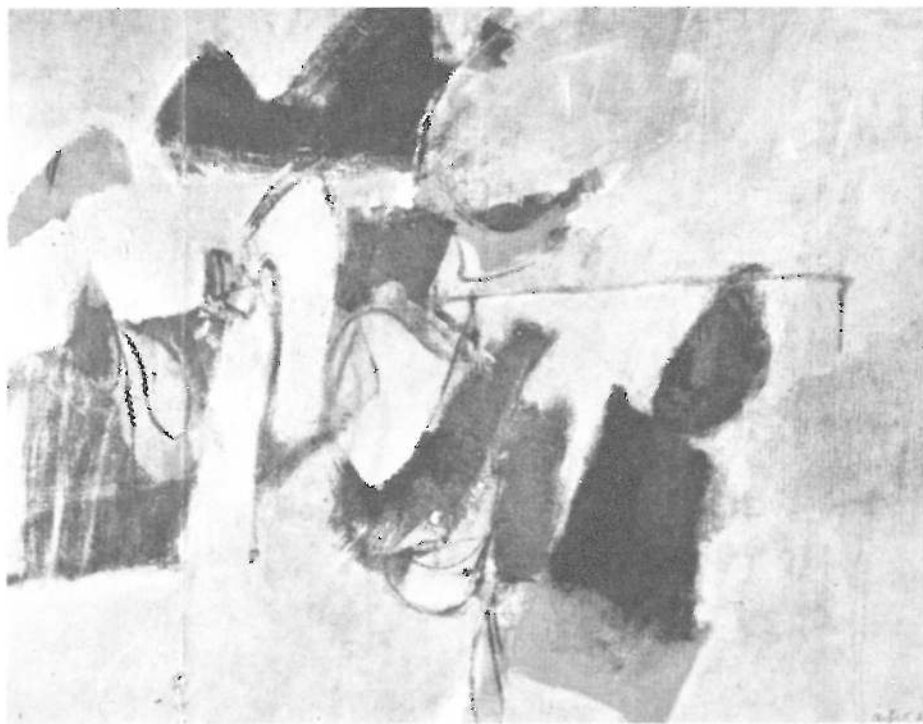
APOLLONIO: Scusate, io non vorrei che scendessimo in particolari, perché, così facendo, veniamo forse a dar credito all'esistenza di « scuole regionali », che tutti oggi neghiamo. Questi caratteri etnici certamente esistono, però la nostra responsabilità di critici ci deve portare al confronto tra quello che si produce in un certo territorio e quello che può essere una cultura di ben più vasta portata. È stato fatto il nome del Gruppo N, per esempio. Esso è stato qui, da noi, misconosciuto, perché esso si è inserito tempestivamente in una cultura di vasto raggio, senza attendere, cioè, suggerimenti che venissero da fuori. Potrà avvenire quindi che non si trovi alcun carattere

tipicamente veneto negli operatori del Gruppo N. Ora però devo scendere anch'io in dettagli ma, per chiarezza sono forzato a farlo. Non dimentichiamo, per esempio, la presenza di un Vedova, del quale si è sempre detto che possiede caratteri veneti. Certamente vi sono conoscenze che si assorbono stando in un luogo invece che in un altro, però non è che siano fatti tipici. Penso, piuttosto, che bisogna tenere presente la cultura a largo raggio, in certi momenti anche nascosta, che riaffiorerà chissà quando, ma sempre rapportata a una cultura generale più vasta, mai ritardataria, mai riformista, mai restaurativa.

CONTESSI: Vorrei fare una piccola chiosa a quello che ha detto Apollonio: durante il fascismo certi fenomeni di strapaese, certi discorsi di scuole regionali sono stati portati avanti in tutta Italia. Mi pare che sia una cosa, questa, dalla quale noi tutti vogliamo allontanarci nel modo più veloce possibile.

RIZZI: Scusate se faccio un altro esempio ma proprio il Veneto durante il fascismo ha mostrato questi caratteri che starei per definire di controcultura, perché non ha mai accettato il verbo del Novecento. Non c'è pittore veneziano o quasi, piccolo esempio potrebbe essere Cadorin, che abbia accettato i modi di una cultura imperante di tipo fascista. Se mai, ha impostato un certo suo tipo di controcultura, anche se ritardataria e nostalgica dei post-impressionisti, nel gruppetto di Palazzo Carminati, della cosiddetta «Scuola di Burano».

FRANCALANCI: Volevo sollecitare Rizzi a chiarire un punto: hai offerto una definizione del critico d'oggi, che, per te, assume la veste di un antropologo. Potrei, in linea di massima, essere d'accordo. Ma quali sono gli strumenti di un lavoro antropologico sull'arte, quali sono i codici su cui tu ritieni ci si debba basare? Sono stati fatti dei tentativi rischiosissimi che non hanno dato il frutto sperato. Questo punto, insomma, mi pare apra un problema più ampio, cioè come indagare su una situazione artistica, una volta che la si sia individuata come tale: cioè o con la finalità di accettare tutto ciò che vi è prodotto oppure scegliere all'interno di una direzione culturale. Accettare così il tutto come un fatto reale, isolare un territorio e analizzare in questa sezione territoriale tutto ciò che fa capo ad una qualunque espressione di tipo artistico (tra l'altro mi viene in mente l'aspetto tendenziosamente onnicritico che c'era a Kassel). Questa critica, pertanto, potrebbe essere qualificata soltanto se la si rendesse estremamente metodologica e sistematica e raccogliesse tutte queste informazioni per creare una specie di atlante delle attività umane. L'altra critica, invece, di fronte alla problematicità di una posizione del genere si incanala in una unica direzione e tenta di portare sempre a maggiore consapevolezza alcuni dei fatti artistici.



Afro, Senza titolo.

In questo caso il critico, manipolatore culturale ormai a livello professionistico, gioca il ruolo di codificatore entro un canale proiettato in una certa direzione. Vie di mezzo non ne vedo. Volevo chiederti quindi se all'interno di questo quadro possibile, hai delle alternative e come giustifichi la possibilità di lavoro di tipo antropologico.

RIZZI: Sono d'accordo con te. O l'una o l'altra: cioè o la direzione di tipo scientifico che per il momento sospende il giudizio, (che io auspicherei) oppure l'altro metodo, che è il metodo del critico di parte, futuribile, che entra in una certa direzione, la propugna e la valorizza. Io sarei per una formazione, sul piano concreto, di una specie di atlante di tipo linguistico storico-critico di questo filone, appunto etnico-antropologico, della cultura figurativa veneta.

APOLLONIO: Questo problema della sospensione del giudizio è oggi assai diffuso al punto che ora lo ritengo pericoloso. Anche prima, infatti, si è parlato di una certa situazione in atto; questa posizione non neutralistica, con tutti i rischi che ciò comporta, credo che sia sempre migliore di una posizione che lascia in sospeso il giudizio. Certo, oggi ci sono molti fenomeni che ti consigliano di sospendere il giudizio proprio perché ci sono tanti e rapidi cambiamenti di orientamento e di linguaggio da giustificare, talvolta, la perplessità. Ma anche questo deve essere contenuto, a mio avviso, entro un certo limite; non possiamo tenerci su un semplice piano informativo quando quelli che si possono chiamare valori (cer-

tamente diversi dai valori del passato) vengono completamente esclusi. Credo quindi che dobbiamo rischiare e dire quelli che noi riteniamo essere i valori.

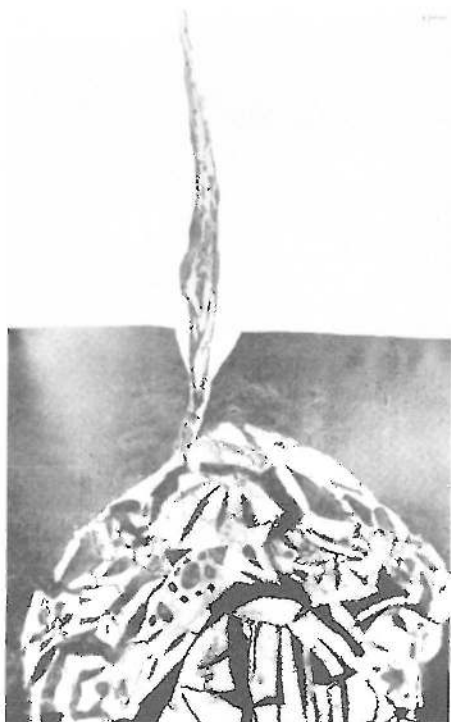
FRANCALANCI: Vorrei intervenire, un momento, a proposito della sospensione del giudizio. Sono soltanto in parte d'accordo con quanto ha ora detto Apollonio. A mio vedere una sospensione di giudizio non è una sospensione di scelta; voglio dire, cioè, che una sospensione del giudizio, che equivale a rendere metodologica e sistematica una raccolta neutrale di dati, è già una scelta operativa e politica. Sono invece d'accordo con Apollonio quando fa cenno al fatto che la sospensione del giudizio può a volte essere un alibi alla mancanza di una presa di posizione di carattere politico. La verifica, tuttavia, è veloce: l'incoscienza politica produce ancora una volta operazioni restaurative. E per collegarsi con quanto prima ha detto Rizzi, io non credo a una voce popolare che si coagula in una personalità rappresentativa che parla a nome di un gruppo. La voce del popolo non è artistica, è un'altra voce, è una voce altrettanto artistica che si manifesta in altre direzioni e che una volta era chiamata voce delle arti minori o dell'artigianato. Ora la si potrebbe chiamare la voce delle attività globali non capitalizzate. Si può lavorare su di essa in maniera diversa, con uno strumento diverso rispetto a quello della critica tradizionale.

A questo punto del nostro colloquio vorrei porre l'accento su un altro aspetto del problema, che si presenta ora come consequenziale. Qual è il compito della critica di fronte al problema reale e

come agire nello spazio regionale, considerato momentaneamente come campione? Una critica antiautoritaria potrebbe essere anzi tutto una critica che informi, che agli operatori offra quelle indicazioni neutrali per comprendere il ruolo rappresentato, o aspirato, in quello che Apollonio definiva il linguaggio internazionale dell'avanguardia; che offra al pubblico la metodologia per rapportare il fatto estetico al fatto economico e sociale. Questa fase operativa della critica non deve rimanere allo stadio intenzionale ma verificarsi nello spazio reale, che, a tutti questi problemi, la regione considerata mette a disposizione. Verificarsi cioè soltanto dopo aver reperito le sedi in cui conseguentemente agire. Io continuo in più parti a sostenere che la critica non deve più affrontare problemi di teoria futuribile, ma considerare gli strumenti e i mezzi che il presente ci offre.

Solo nella sconsecrazione del futuro (diplomaticamente politico) possiamo contare, dal 1945 ad oggi, quanti musei di arte (contemporanea?) le Tre Venezie posseggono, quante università, quante accademie, quante scuole, quante riviste e così via e trarre delle considerazioni definitive. In questa luce del presente ecco cosa significa rendere all'artista la sua responsabilità, per dargli la possibilità, prima, di autogestirsi, e, quindi, di lottare perché si ottengano quegli strumenti, a tutto il popolo necessari, a lui indispensabili. Mi rivolgo a te, Rizzi, che per la tua professione giornalistica dovresti essere il più informato di noi. Qual è la situazione degli strumenti istituzionali a disposizione nelle Tre Venezie? Qual è la disponibilità culturale, morale e politica dei responsabili?

L. Gaspari, *Germinazione*, 1968.



RIZZI: Questo discorso presupporrebbe da parte mia un giudizio positivo che invece non c'è. Io propugnavo un certo tipo di ricerca scientifica che non è mai passiva, anzi, presuppone una scelta politica e un certo metodo operativo. Io propugnavo questo sistema per cercare di recuperare archeologicamente i resti ancora vivi (sia pure moribondi) di questo tipo di civiltà. È chiaro che oggi il mondo marcia in una certa direzione e chi vuole essere vivo deve operare in questa grande canalizzazione futuribile. In questo senso le Regioni venete si presentano oggi come una specie di isola, ma quello che io intendevo dire è proprio l'auspicio di una ricerca di tipo scientifico a livello anche di Enti, Musei, giornali, riviste su quella che è la subsidenza etnica di questo nostro fenomeno. Io non penso a un recupero di questo fenomeno veneto e nemmeno penso, sia pure in chiave paradossale, a una sorta di instaurazione di un « potere veneto » tipo « potere nero », cioè una sorta di resistenza attiva delle Regioni venete, coalizzate e rivendicanti una propria matrice. No, il mio è soltanto l'auspicio di un certo modo di ricerca di tipo linguistico. Magari si arrivasse a questo atlante della cultura figurativa veneta! Ma tenendo conto, sempre, che questo dialogo tra scienza pura, cioè tra operatori storici, e autori di questo nuovo tipo di discorso, è il presupposto stesso della civiltà di oggi. Guai se venissero a mancare l'uno o l'altro. Ma mi sembra che se uno è deficiente, questo è proprio il momento di ricerca e di analisi di queste minoranze etniche che mi sono permesso di definire oppresse o almeno minoritarie.

CONTESSI: Io penso che un elemento che va chiarito è la funzione della critica a livello regionale nel quadro delle autonomie regionali in senso politico, educativo, e in rapporto al problema della scuola, della salvaguardia del patrimonio artistico e del paesaggio. Va precisato, da una parte, lo sforzo comune nei confronti del pubblico, dall'altra quale tipo di appoggi i politici devono dare alla critica, ciascuno con i propri strumenti e nel proprio ambito perché, spesso, parlando sempre di artisti e di critici, si dimentica il pubblico che invece è il protagonista di tutti questi problemi. Evidentemente il censimento che dovrebbe essere fatto sarà molto utile perché è chiaro che ogni discorso politico deve partire da considerazioni di dati di fatto. È chiaro anche che le Tre Venezie sono aree abbastanza diversificate perché hanno tradizioni (alle volte inesistenti) di tipo talmente particolare che non riescono a diventare fatti di attualità. Quindi bisognerebbe attribuire funzioni vitali a strutture già esistenti comprese, eterno discorso, la Biennale.

RIZZI: C'è una proposta che è stata fatta anni fa, sostenuta da alcuni studiosi e caldeggiata anche da me. La creazione,

cioè, di una specie di pool delle istituzioni culturali venete sotto la direzione critica della Biennale. Non si è nemmeno risposto. Musei: quelli triveneti sono tra i peggiori del mondo. In alcune città delle Venezie non si è mai fatto nulla, zero. A Venezia l'insensibilità della amministrazione comunale è diventata un fatto endemico, non si ha più nemmeno la forza di protestare. La Regione finora non ha fatto nulla. La Biennale ha dato prova solo di buone intenzioni come il trasferimento della mostra di grafica a Udine e Padova. La responsabilità è delle forze politiche e dei rappresentanti della cultura. Questo lassismo delle forze politiche è un fatto endemico. Dai tempi della caduta della Repubblica, Venezia è vissuta di eredità.

FRANCALANCI: È vero. Si possono fare molti esempi su ciò. Io ne ho un paio di personali. Per più di un anno, presso assessori e autorità, ho insistito perché si realizzasse una mostra di importanza internazionale, offrendo un programma dettagliato e preciso. Questa mostra è sollecitata dall'estero tanto è vero che partirà altrove e forse giungerà a Venezia come prestito. La risposta è stata: estreme disponibilità, però la Regione non ha fondi, la Provincia non ha fondi, il Comune non ha fondi. Fondi che si trovano però per una serata di canzonette a San Marco (centinaia di milioni). Come funzionano l'Accademia e l'Università? Esiste la stupida convinzione che il fatto culturale sia apolitico. Diamo pure atto che loro vogliono gestire il proprio discorso apoliticamente, tuttavia anche la cultura è spesso incostante. Ecco la mia paura: tu Rizzi mi dicevi della possibilità di reperire delle cose vive nelle Tre Venezie e mi parlavi della Biennale! Io ti aggiungo l'Accademia. Al di là dell'esistenza di questa strana istituzione vorrei che si sapesse cosa ne viene fuori e spero che tu sappia come, in alcuni casi, si impartiscono le indicazioni per l'aggiornamento internazionale!

APOLLONIO: Lei pensa che questo sia un fatto tipico di Venezia o pensa piuttosto che la situazione delle Accademie sia cattiva in tutta Italia?

FRANCALANCI: È certamente generale, tuttavia mi permetto di fare un piccolo confronto: a Milano si dipingono le ambulanze per vedere magari se il moribondo portato all'ospedale muore meglio; a Venezia se qualche ragazzo fa un'operazione coraggiosa la deve fare fuori dell'istituzione. Non che ci sia una netta opposizione nei confronti di colui che tenta un'azione alternativa. Ma è peggio, perché non esiste una possibilità di dialettica. L'Accademia non è un coagulo degli operatori più vivi, non c'è un insegnante come Alviani o chi (come ad esempio un artista del Gruppo N) come lui possa insegnare ricerche visuali. Non c'è nulla di tutto ciò; si continua a fare

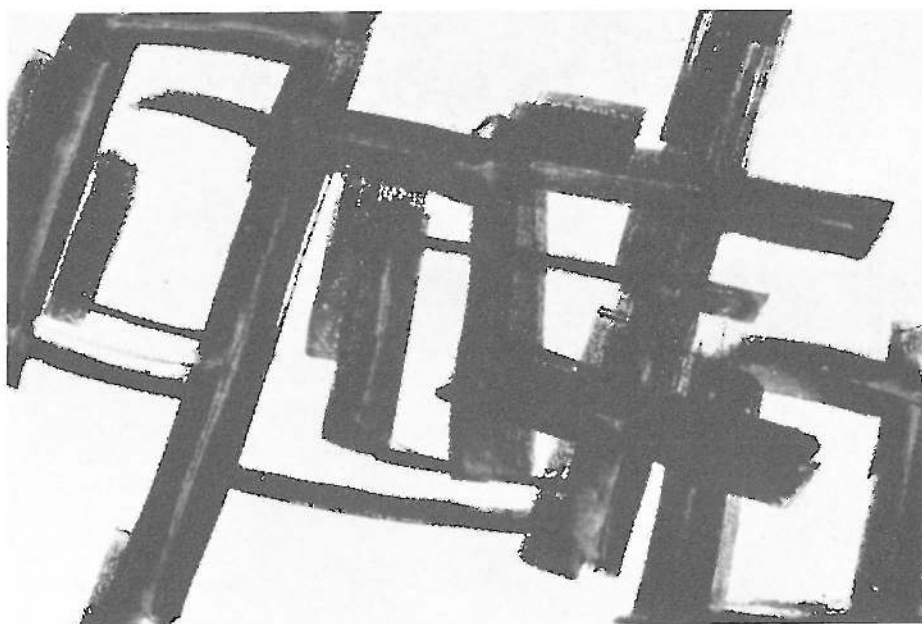
acantografia, insomma. Quando vengono fuori dall'Accademia, gli studenti guardano con occhi stupiti un Malevic perché non hanno mai visto niente di simile o, se l'hanno visto, non l'hanno capito e non sanno neppure dove andarlo a vedere fuori della Guggenheim Foundation perché al Museo o all'Accademia non abbiamo niente e la Biennale è diventata quello che sappiamo. Non c'è mai stata una Biennale dove i ragazzi potessero fare personali e grosse esperienze. Se la Biennale fosse un fatto continuativo, queste cose sarebbero venute fuori. Ma questo è un discorso di malcostume politico i cui responsabili sono facilmente identificabili.

CONTESSI: Ciò che dice Frangalanci è giusto ma parlare delle carenze della Biennale o di un'Accademia lascia il tempo che trova: il problema è quello dell'istruzione pubblica in genere. In Italia, infatti, questo problema finisce per essere inutile. Ammettiamo pure una Biennale ben fatta, ma cosa rimane quando attraverso altri canali informativi (televisione, grande stampa, scuola stessa) si fanno discorsi di retroguardia? Per cui io vi chiedo, invece, se non potrebbe servire un certo collegamento tra chi svolge attività critiche nelle diverse aree regionali e se questo collegamento potrebbe assumere una funzione a lunga scadenza nei confronti del potere politico.

APOLLONIO: Penso che certamente dovrebbe avere una funzione se il compito della stampa è effettivamente quello di analizzare. Ma, forse per ragioni che è difficile individuare, non sempre il critico ha sufficiente energia di attacco per svolgere quella che dovrebbe essere la sua funzione.

CONTESSI: Forse perché il critico è isolato. In altri settori esistono localmente dei consorzi che costruiscono, per esempio, un acquedotto. Sembrerebbe possibile fare qualche cosa di simile anche nel nostro campo?

RIZZI: Il discorso che normalmente si fa alle obiezioni della cultura è, generalmente, il discorso delle priorità. L'Amministrazione dice: io ho una certa quantità di soldi e devo fare scuole, fognature e case popolari. Con questo discorso, alla cultura, fino a ieri, rimanevano le briciole. Oggi non rimangono neppure quelle. Anche quello che rende la cultura — vedi introiti di Palazzo Ducale — viene destinato ad altre finalità. Evidentemente il problema di fondo è quello di prendere coscienza dell'importanza globale dei fenomeni artistici e, quindi, è quello della programmazione. La neonata Regione dovrebbe assumere nel territorio il compito di unire le forze esistenti in modo, per esempio, che istituzioni, come la Fondazione Cini o l'Università o la Biennale, non continuino ad agire senza alcun contatto con la Direzione delle Belle Arti



N. Perizi, *Composizione*, 1968.

del Comune.

A mio avviso esiste un cemento che unisce la matrice invisibile, oppressa, depressa e mortificata che è questo nostro venticinquesimo che è modo di pensare e che è l'umore del nostro vivere ancestrale, della nostra stessa essenza psicofisiologica. Tutto ciò esiste veramente e potrebbe essere appunto il cemento di questa unione e, conseguentemente, la spinta per una sorta di programmazione in chiave regionale. In caso contrario noi allarghiamo il problema a una dimensione nazionale e internazionale e allora, allargando sempre di più, si finisce per disperdere. Almeno quel poco che è possibile fare concretamente lo si cominci a fare partendo appunto dalla Regione.

CONTESSI: È noto, infatti, che per il politico e per il pubblico le fognature sono un fatto necessario mentre la cultura è una sovrastruttura. Ciò è vero ma tutti sappiamo che è sbagliato considerare la cultura una divagazione umanistica per chi ha tempo da perdere. Si tratta allora di fare in modo che per il pubblico l'esigenza di cultura sia pari all'esigenza di fognature. Noi quindi dovremmo contribuire a creare quel pubblico che, magari fra 20 o 50 anni, farà capire ai politici che ci vogliono i Musei e le scuole fatte in un certo modo. Io penso che se non ci sarà mai più un governo autoritario queste cose si cominceranno a capire e fare.

RIZZI: Purtroppo, finora, il bisogno di cultura è stato soddisfatto soltanto da Rizzoli o Bolaffi o dalle Gallerie che hanno soltanto lo scopo di vendere quadri.

CONTESSI: Però ciò è stato fatto con l'avallo della critica. Finora chi ha capito che il pubblico ha bisogno di cultura sono stati i grossi trusts editoriali che,

spesso, hanno riempito le edicole di dispense squalificate, naturalmente deformando tutto il problema. Mi chiedo allora perché, se l'hanno capito loro, non lo debbano capire, in termini diversi, quelli che per mestiere fanno certe cose.

FRANGALANCI: Mi pare di poter dire che il nostro colloquio, sia pure con lievi sfasature arrivi a un punto: un'indagine a livello territoriale deve essere una indagine sugli strumenti per definire una cultura di tipo estetico e non — mi si consenta il termine — di tipo umanistico. Una indagine sul Veneto, quindi, deve partire dalla analisi delle istituzioni culturali, della loro gestione e disponibilità politica. Ancora una volta un discorso sulla scuola e non sullo scolaro.

RIZZI: Occorre però precisare che oltre alla resistenza dei politici c'è anche quella degli accademici e degli universitari. Di fronte a problemi gravi come il degrado delle città, per esempio, continuano a disquisire sul sesso degli angeli e quando mi sono permesso, molto modestamente, di muovere qualche appunto a questa cultura baronale, ho sollevato un notevole risentimento. La colpa quindi è dei politici ma anche della cultura accademica che non è viva perché non è a contatto con la realtà della popolazione. Purtroppo certi operatori, tipo giornalisti o critici militanti, che vanno nelle gallerie e a discutere negli studi degli artisti, a causa delle carenze di struttura nelle Tre Venezie vengono mortificati nel loro lavoro.

FRANGALANCI: Mi pare possibile dire che, anche se siamo soltanto in quattro, non si è riusciti a trovare un solo punto positivo, nemmeno a livello proposizionale, di un'istituzione o di una volontà politica in tutte le Tre Venezie.

I politici e la programmazione della cultura

Parallelamente alla organizzazione della «tavola rotonda» dei critici era previsto lo svolgimento di un dibattito registrato tra rappresentanti dei Sindacati degli artisti e alcune personalità politiche delle tre Regioni con responsabilità amministrative nell'ambito dei problemi culturali.

Nell'impossibilità di riunire tutti intorno a un tavolo per i loro numerosi impegni assunti precedentemente, abbiamo invitato il Direttivo della Sezione Provinciale di Venezia della Federazione Nazionale Artisti a rivolgere alcune domande scritte alle medesime personalità politiche allo scopo di raccogliermene le risposte.

Precedute da quanto ci ha scritto il segretario della Sezione sindacale di Venezia, Romano Perusini, pubblichiamo qui di seguito le risposte degli Assessori alla cultura dei Comuni di Venezia e di Jesolo, e delle Regioni Veneto e Friuli-Venezia Giulia. I rappresentanti della Provincia Autonoma di Trento non ci hanno fatto pervenire la loro risposta.

Lettera del segretario della Federazione Nazionale degli Artisti, Sezione Provinciale di Venezia al curatore dell'inserto.

«Caro Sartorelli, ti confesso che alla lettera programmatica avrei preferito un incontro-dibattito con i responsabili politico-amministrativi della cultura, e ciò per due motivi principali. Primo: per evitare ai lettori di NAC una lettura burocratica dei vari testi pervenuti che non potranno non riferirsi continuamente ai paragrafi programmatici della nostra lettera. Secondo: per avere la possibilità di chiarire durante il dibattito le varie perifrasi che inevitabilmente vengono erette a barriera di uno stato di inerzia che noi, come organizzazione culturale, dobbiamo contribuire a sbloccare. Penso comunque che, inizialmente, anche una presa di contatto epistolare sia utile e per questo abbiamo inviato alle persone prestabilite la lettera qui allegata in copia, nella speranza che ciò possa costituire l'inizio di discussioni e collaborazioni indispensabili ad una programmazione non dilettantistica della cultura, intesa come servizio sociale.

Romano Perusini

Lettera della Federazione Nazionale degli Artisti agli Assessori Regionali alla Cultura del Veneto, Friuli-Venezia Giulia, Trentino-Alto Adige e agli Assessori Comunali di Venezia e di Jesolo.

Egregio Signor Assessore, la Sezione provinciale di Venezia considera l'Ente Regione l'organo amministrativo più adatto al coordinamento e alla diffusione della cultura nell'ambito del proprio territorio.

Essa ritiene che gli interventi dell'Amministrazione regionale debbano realizzarsi su due piani distinti:

A) *all'interno della Regione*, promuovendo una serie di manifestazioni culturali che interessino non soltanto i grandi centri urbani, ma anche quelli minori. A tale scopo ritiene necessaria la creazione di una rete di distribuzione di servizi culturali interdisciplinari gestiti dai singoli Comuni.

B) *all'esterno della Regione*, promuovendo una serie di scambi di manifestazioni culturali con altri territori regionali nazionali o extra nazionali. In questo modo riteniamo anche facilitata la rivalutazione di comuni matrici culturali interregionali a livello nazionale e internazionale. Nel caso delle Regioni trivenete sembra corretto il collegamento con le Regioni limitrofe austriache e jugoslave dove esistono da tempo sia le strutture organizzative adatte, sia le richieste e le premesse culturali per tale lavoro. Ci riferiamo, tra l'altro, alla mostra «Trigon» a Graz, alle Settimane Internazionali di Pittura in Stiria, agli Incontri di Salisburgo e alle attività delle Gallerie regionali d'Arte moderna di Slovenia e Croazia.

Per quanto riguarda la programmazione culturale ritiene di proporre una impostazione di massima così articolata:

a) Esposizioni collettive realizzate allo scopo di attuare un confronto ideologico ed estetico tra situazioni opposte interne alla Regione o analoghe all'esterno di essa.

b) Esposizioni collettive di carattere storico-critico particolarmente rivolte a porre in luce situazioni o personalità sviluppatesi nella Regione dopo il 1948, allo scopo di ricercare i precedenti più immediati all'attuale fase di ricerca estetica.

c) Esposizioni individuali a carattere sperimentale riservate a giovani artisti della Regione, ponendo particolare attenzione

ad escludere presenze di carattere dilettantistico.

d) esposizioni individuali riservate ad artisti della Regione senza limiti di età, la cui ricerca estetica non abbia cessato di costituire un autentico interesse culturale.

e) esposizioni individuali retrospettive riservate ad artisti che abbiano rappresentato un momento importante nello sviluppo delle arti visive nella Regione.

f) esposizioni individuali o collettive di importanti personalità o gruppi extra-regionali o extra-nazionali, che possano contribuire alla conoscenza di valide ricerche estetiche in sviluppo fuori del territorio regionale.

g) promozione di manifestazioni artistiche atte a contribuire, con i mezzi dell'arte, alla formazione di una profonda coscienza collettiva, nell'ambito del territorio, per i grandi temi della realtà contemporanea locale, nazionale e internazionale. Tali manifestazioni potranno avere sede in luoghi interni convenzionali o svilupparsi all'esterno, nella città.

Sia per il tipo di attività sopra esposto, riguardante l'arte contemporanea, sia per le mostre storiche di arte antica del tipo già attuato più volte nelle Regioni trivenete, questa Sezione ritiene indispensabile la realizzazione di uno stretto collegamento, sempre fino ad oggi trascurato, tra le manifestazioni e l'ambiente sociale cittadino, soprattutto le scuole, mediante la collaborazione delle categorie culturali specificamente preparate alle quali le amministrazioni pubbliche debbono affidare quel necessario ruolo intermedio che garantisca il fine educativo delle manifestazioni da esse promosse.

Ciò premesso chiediamo agli Assessori responsabili della politica culturale della Regione:

1) sul piano operativo se ritengano attualmente realizzabile quanto da noi indicato ai punti A) e B), riguardanti, rispettivamente, le attività all'interno e al-

l'esterno della Regione.

Se, cioè, essi ritengano l'attuale strutturazione dell'Assessorato sufficiente ad avviare un programma del tipo sopra esposto e a garantirne la continuità; se ritengano l'Ente Regione disponibile a una politica di collaborazione con i Comuni del loro territorio; con altre Regioni italiane o di altri Paesi; infine di quali infrastrutture operative e organizzative lo Ente Regione dispone attualmente o nel prossimo futuro, atte alla realizzazione dei programmi.

2) sul piano culturale, se essi si ritengano d'accordo su quanto da noi proposto ai punti a, b, c, d, e, f, g, indicando eventuali modifiche, opponendo controproposte o avanzando tutte le altre osservazioni che essi ritengano utile evidenziare. Ringraziamo vivamente e porgiamo i nostri più distinti saluti.

Il segretario

Risposta dell'Assessore alla Cultura della Regione Veneto.

Vi ringrazio della Vostra lettera il cui contenuto può contribuire con le proposte ed i suggerimenti contenuti a precisare l'azione che la Regione Veneta intende svolgere per attivare e diffondere la cultura anche per la parte che più direttamente concerne le arti figurative.

La Regione sta ora avviando il suo intervento nell'ambito delle iniziative culturali: per la musica, per i musei, e per il teatro; ha promosso incontri ed ha costituito organi di coordinamento allo scopo di coadiuvare e sollecitare le iniziative in tutto il territorio.

Si aggiunge che è già studiato un piano completo di sviluppo di centri culturali a tutti i livelli così che la loro attività possa essere operante non solo nelle città maggiori ma in ogni centro urbano come Voi auspicate nella Vostra lettera.

Le Vostre proposte portano ora alla ribalta le iniziative necessarie per l'arte figurativa che in una regione quale la nostra, di alte tradizioni artistiche, è certo fatto assai importante.

Voi sapete come e meglio di noi, che già esistono nella Regione manifestazioni di grande importanza culturale promosse per lo più da Enti pubblici; iniziative che attirano l'attenzione non solo nazionale ma di tutto il mondo, vedi le grandi mostre storiche, la Biennale, la Mostra del Bronzetto e altre ancora: per queste la Regione dovrà intervenire con il proprio interessamento. Ma per il potenziare e diffondere l'attività artistica sarà in seguito necessario che la Regione intervenga a tempo debito in tutte quelle manifestazioni che Voi avete elencato nei paragrafi da a) a g).

Iniziativa molto importanti la cui realizzazione dovrà essere attentamente studiata in modo che non divenga soggetta a

una burocratizzazione contraria alla vitalità e agli scopi che esse si propongono. Il Governo regionale non dimentica certo questi problemi e si può assicurare che le manifestazioni da Voi auspicate avranno senz'altro la dovuta attenzione anche se non è prevedibile ancora la possibilità di assumerne direttamente l'iniziativa o sollecitarla presso altri Enti.

Sarebbe un errore contrastare o voler subentrare a forza nelle buone iniziative di enti locali ed anche dove esistessero, di privati; riteniamo invece che sarebbe opportuno appoggiare le lodevoli, correggere e guidare le altre. Ma per far ciò si rende necessario un esame accurato della situazione odierna in ogni zona della Regione, esame che stiamo già predisponendo e per il quale confidiamo nella Vostra fattiva collaborazione.

Sarebbe dunque auspicabile un incontro con Voi che chiarisca i reciproci programmi di azione in modo di avviare un coerente piano di intervento per lo sviluppo delle arti figurative nella nostra Regione. Riteniamo che un primo incontro potrebbe essere indetto entro questo mese o nella prima parte del prossimo, in luogo ed ora che Vi potremo precisare. Nel frattempo ringraziandoVi vivamente Vi salutiamo.

Avv. Gino Sartor

Risposta dell'Assessore alla Cultura della Regione Friuli-Venezia Giulia.

Rispondo, sia pure con un certo ritardo, di cui confido mi vorrà scusare, alla Sua cortese lettera con le domande della sezione provinciale di Venezia della Federazione Nazionale degli Artisti.

Concordo pienamente con gli orientamenti programmatici che la Federazione propone alle Regioni in campo culturale ai punti A) e B) della sua lettera.

A proposito, anzi, del suggerimento di promuovere iniziative che interessino anche i centri minori e di costituire, a tal fine, «una rete di distribuzione di servizi culturali interdisciplinari gestiti dai Comuni», Le rendo noto che proprio ieri il Consiglio di questa Regione ha approvato un nuovo provvedimento, predisposto da questo Assessorato, che mira sostanzialmente a eliminare o, quanto meno, a ridurre gli squilibri e le aree di arretratezza culturale, che ancora persistono nel Friuli-Venezia Giulia, e a creare le condizioni perché l'intera comunità regionale possa fruire di certi servizi e partecipare a certe attività. I modi e i mezzi proposti per raggiungere l'obiettivo vanno dalla promozione programmata di iniziative di interesse e dimensione regionale, al sostegno delle manifestazioni liberamente organizzate a livello provinciale e

locale, alla creazione, infine, col determinante contributo della Regione, di una rete di «centri culturali» pubblici, che dovrebbe coprire, a maglie inizialmente larghe e successivamente sempre più strette, l'intero territorio regionale.

Con i «centri» la comunità avrà precisamente a disposizione, soprattutto nelle zone che ne erano finora prive, dei luoghi di incontro, di dibattito e di fruizione dei vari veicoli della cultura. I Comuni, che li istituiranno, dovranno gestirli democraticamente, assicurandone a tutti, produttori e utenti, l'uso e il libero accesso. Una volta in funzione, i «centri culturali» costituiranno un anello essenziale di quel sistema regionale integrato di educazione permanente e di comunicazione culturale (formato della scuola, degli istituti bibliotecari e museali e dei centri medesimi), che dovrebbe offrire a ogni componente della comunità regionale uguali e permanenti opportunità di formazione e maturazione.

Anche gli scambi con le Regioni limitrofe non sono una novità per il Friuli-Venezia Giulia. Questa Regione, sin dalla sua istituzione, ha responsabilmente sentito il dovere di stabilire rapporti di collaborazione e di scambio, non solo in campo politico ed economico, ma anche culturale, scientifico, scolastico, con i Paesi vicini. Oggi, tutto un tessuto di proficue relazioni è ormai intrecciato soprattutto con la Carinzia, con la Stiria, con la Slovenia, con la Croazia e tende a estendersi e a consolidarsi quasi giorno per giorno. Nel campo artistico, in particolare, gli scambi sono una consuetudine, come è dimostrato, ad esempio, dall'INTART, mostra degli artisti della Slovenia, della Carinzia e del Friuli-Venezia Giulia, che viene annualmente allestita a turno nelle tre Regioni. Quest'anno, ancora, il Museo Civico di Udine presenterà a Lubiana, Klagenfurt, Graz e forse anche in qualche altro centro austriaco e croato una vasta mostra antologica dei «Maestri della pittura veneta del Settecento», che è molto attesa e che è già in fase di avanzata preparazione.

A tutti questi scambi la Regione ovviamente offre sostegni e stimoli adeguati: nel nuovo provvedimento testè approvato un'apposita norma prevede congrui interventi regionali nel settore.

Quanto alle iniziative e alle manifestazioni proposte dalla Federazione Nazionale degli Artisti ai successivi punti a), b), c), d), e), f) e g) della sua lettera, mi pare che la loro promozione e la loro organizzazione vadano lasciate in gran parte agli operatori culturali, pubblici e privati. Questa Regione, da parte sua, pur assicurando un contributo anche a iniziative di quel tipo, quando ovviamente risultino progettate con la necessaria serietà, non intende intervenire direttamente nella loro programmazione; interviene, invece, attraverso un apposito Comitato regionale di direttori di museo, nella programmazione e nell'organizzazione di mostre di preminente interesse re-

gionale volte al recupero e alla valorizzazione del patrimonio storico e artistico del Friuli-Venezia Giulia. Le mostre di preminente interesse regionale sono, anzi, considerate dal provvedimento un servizio sociale e sono, come tali, accessibili nella misura più larga possibile alla comunità della regione.

Spero di essere stato abbastanza esauriente e preciso. Sono comunque disponibile per ogni ulteriore chiarimento che fosse considerato necessario od opportuno.

Gradisca i miei più cordiali saluti e auguri.

Bruno Giust

Risposta dell'Assessore alle Belle Arti ed alla Cultura del Comune di Venezia.

Non posso che aderire senza eccezioni allo schema di programma culturale che la Sezione Provinciale della Federazione Nazionale degli Artisti ha inviato agli Assessori Regionali alla Cultura. Il punto B mi trova consenziente in modo particolare, venendo incontro a mie convinzioni che ho avuto occasione più volte di manifestare sia a titolo personale che in qualità di Assessore comunale alla Cultura.

Che l'Amministrazione Comunale di Venezia possa essere disponibile alla collaborazione con l'Ente Regioni sul piano di una politica culturale mi sembra fuori di ogni dubbio. Ciò sul piano delle buone intenzioni. Ma se da questo piano passiamo a quello delle tradizioni politico-amministrative e a quello delle strutture, il discorso diventa davvero difficile. La Amministrazione Comunale post-bellica di Venezia, nei primi anni per cause di forza maggiore, negli anni successivi per il prevalere nel suo seno di interessi diversi e spesso contrari a quelli culturali, non ha mai avuto, né è stata in grado di darsi, una politica culturale. Si è limitata a « conservare » (non bene) i suoi Civici Musei e a considerarli più come strumenti turistici che centri di sviluppo popolare della cultura.

L'Assessorato alle Belle Arti e alla Cultura del Comune di Venezia è oggi, dopo decenni di presenza simbolica, in fase di lenta e faticosa costruzione. La meta di tale costruzione è un Assessorato che sfrutti adeguatamente e correttamente le sue strutture tradizionali, che se ne dia di nuove e che si ponga come centro di coordinamento delle attività, dei gruppi e degli enti culturali cittadini.

È evidente che, fino a che questo lavoro non sarà compiuto o almeno sufficientemente avanzato, il contributo di collaborazione che l'Amministrazione Comunale di Venezia potrà fornire all'Assessorato Regionale alla Cultura potrà essere soltanto parziale e frenato da molte limitazioni. D'altra parte gli stessi problemi e le

stesse difficoltà ritengo siano oggi propri anche dell'Assessorato Regionale alla Cultura il quale, per la sua recente formazione, ha davanti a sé una grande mole di lavoro per darsi strutture e per ottenere mezzi adeguati ai compiti che la Legge gli affida e a quelli che vorrà spontaneamente accollarsi.

Nonostante tutte queste premesse, ritengo comunque indispensabile che Assessorato Comunale alla Cultura e Assessorato Regionale alla Cultura lavorino sempre più in stretta collaborazione. Le premesse sono buone e gli attuali frequenti contatti tra i due Assessorati fanno bene sperare per l'avvenire.

Dr. Lino Bressan

Risposta dell'Assessore alla Pubblica Istruzione del Comune di Jesolo.

Al momento della sua istituzione era ovvio che si dovesse pensare all'Ente Regione come a quell'organismo cui fossero demandate tutte quelle competenze che per ovvii motivi, legati alla complessità e alla vastità delle funzioni dello Stato, non potevano dallo stesso essere pienamente e concretamente svolte.

Ora purtroppo molti di quegli entusiasmi si possono già considerare obiettivamente eccessivi o comunque illusori e poco produttivi sia sul piano politico che su quello operativo e amministrativo.

La necessità di un coordinamento alla base dei reali bisogni delle diverse comunità si è infatti scontrata ancora una volta con calcoli di potere e di monopolizzazione dei servizi, in aperto contrasto con il dettato costituzionale e con la necessità di una moderna distribuzione delle competenze.

Ancor oggi a 3 anni dalla nascita, l'Ente Regione non sembra giustificare pienamente né la sua costituzione, né la sua motivazione politica, ispirata ad un concetto di democrazia più partecipata e più ampia.

In effetti la Regione appare sempre più come un qualcosa di prematuro e di asettico, incapace di qualificarsi proprio su quel piano in cui maggiormente dovrebbe qualificarsi, sul versante cioè di una politica nuova, ancorata ad una visione del potere meno burocraticamente organizzato oltre che meno irraggiungibile dal cittadino.

Ecco quindi che qualsiasi rapporto nuovo che si intenda stabilire con l'Ente Regione non può prescindere, a nostro avviso, da questi elementi di obiettiva possibile insolvenza degli Organi regionali, oltre che da una loro effettiva incapacità sul piano operativo.

Ciò non significa affatto rinunciare all'intesa e alla collaborazione, significa solamente aver presenti i limiti e le difficoltà

di un'azione politica e amministrativa che incontra ancora troppe contraddizioni, che si avvale ancora di troppi strumenti superati e improduttivi.

Non vorremmo cioè essere complici nella costruzione di una Regione che possa in qualche modo rappresentare unicamente la moltiplicazione a livello periferico delle contraddizioni e delle lacerazioni politiche di fondo dello Stato centralizzatore e burocratico, al quale invece le Regioni, come strumento democratico, devono opporsi e contro cui devono lottare; ne va della loro stessa sussistenza storica, della loro stessa qualificante politica.

Ecco perché la risposta al quesito postoci dalla Federazione Nazionale degli Artisti non può che essere problematica e comunque attenta al ruolo che l'Ente locale periferico intende svolgere nei confronti dell'Ente Regione, nel cui ambito esso deve svolgere la sua attività amministrativa, ma contro cui non può al limite non porsi, ove ravvisi un indirizzo politico in aperto contrasto colla natura stessa del dialogo cui la Regione è chiamata nei confronti del Comune.

Ciò detto e precisato, non solo questo Assessorato si dichiara disponibile alla collaborazione con l'Ente Regione, ma ha da tempo finalizzato la sua azione a questa esigenza e a questa prospettiva politico-operativa.

Siamo perciò grati alla scrivente Federazione Nazionale degli Artisti per aver sollevato, entro quest'ambito, il grosso problema della cultura artistica e della necessità di una serie di interventi organici e coordinati in questo settore particolarissimo dell'attività umana.

Sono almeno 3 anni che questo Assessorato si preoccupa seriamente del problema accennato e a tal fine ha già organizzato nel 1971, 1972 e 1973 tre grosse manifestazioni, aventi come fine non solo la pubblicizzazione della cultura artistica ma anche e soprattutto la necessità di un'impostazione territorialmente dimensionata della stessa, al fine di valorizzare il tessuto culturale e intellettuale del nostro Veneto, nel tentativo di portarla ad una più larga fruibilità popolare, che potesse in qualche modo rispondere ad un concetto di cultura meno privilegiante e settoriale.

Certo, a questo punto, si potrebbe aprire una serie di problemi teorici e pratici che riteniamo doveroso non accennare per ovvii motivi di brevità.

Ciò che ci preme sottolineare è che, pur tra inevitabili errori e difficoltà, a noi è parsa essere questa la dimensione e la funzione che un Amministratore democratico deve assumere nei confronti di un'arte, che se non vuol essere puro godimento estetizzante di un impegno asettico dell'uomo, dovrà costituirsi sempre come pregnante capacità di « narrare », in termini reali e, perché no, politici, il proprio messaggio a *uomini* che, per averlo *visuto*, lo possano pienamente capire e godere.

prof. Paolo Rizzante

Inserto: Gli anni 60/70

Arte Concettuale

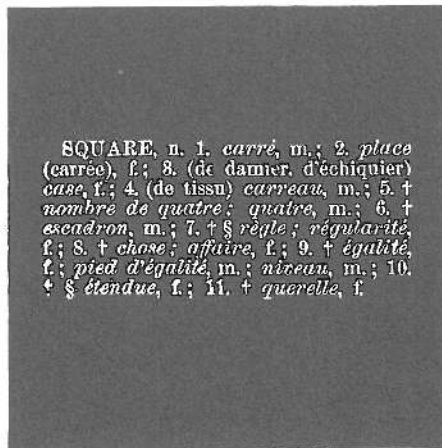
a cura di Lea Vergine

Si deve dire *conceptual art* — è stato convenuto anche sul ritmo della citatissima massima di Kosuth, « art as idea as idea » — solo di quanto è stretta investigazione sull'idea stessa di arte. Non rientrano, pertanto, in questo settore tutte le opere con connotazioni diaristiche, letterarie, metaforiche, emozionali; e non è affatto sufficiente che l'oggetto o l'evento sia sostituito da registrazioni di suoni o parole, da pensieri trascritti. Catherine Millet, che è stata ed è il mentore europeo più accanito di tale indirizzo, si mostra quasi spietata a riguardo.

Rimangono quindi diatribe e querelles su quanto sia pertinente chiamare concettuali gli stessi On Kawara, Sol Le Witt, David Lamelas, Carl André, Robert Barry, Lawrence Wiener, Mel Bochner, Emilio Prini, Vincenzo Agnetti, Giulio Paolini ed altri autori di notevole interesse per gli esiti delle loro messe a punto, invitatissimi nelle grandi rassegne internazionali degli ultimi due anni proprio nell'ambito della *concettualità*. Rappresentanti indiscutibili, per contro, risultano essere: l'americano Joseph Kosuth fin dal '66/'67; gli inglesi della rivista « Art-Language » (Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin, Harold Hurrell); Victor Burgin, Bernard Venet, Jan Burn e Mel Ramsden. Lo stesso gruppo della rivista anglosassone « Art-Analytica » (Philip Pilkington, David Rushton, Peter Smith e Christopher Willmore) pare condurre una operazione affine al discorso ortodosso ma non del tutto coerente con esso. « L'analisi — dice Cartesio — dimostra la vera via per la quale la cosa è stata metodicamente inventata e fa vedere come gli effetti dipendano dalla causa... ». A cavallo tra scienze esatte e discipline umanistiche, i concettuali — servendosi di procedimenti propri della filosofia e dello strutturalismo — interrogano gli elementi linguistici rispetto alle funzioni che esse esercitano in quanto *sistema* e *convenzione*.

Kantianamente persuasi che la realtà empirica è la sola che l'uomo possa indagare, si interrogano sulla natura dell'arte, sulla sua essenza o sostanza; analizzano il carattere costitutivo su cui si fonda quello rappresentativo, chiedendosi se l'arte *significa* qualcosa; operano deduzioni da proposizioni assunte come assiomi fondamentali; studiano la dimensione sintattica per cui i segni che compongono il discorso si connettono tra loro secondo regole di formazione e trasformazione relative alla forma del discorso stesso; descrivono gli oggetti dell'esperienza per consentirne il riconoscimento.

In questa analisi del linguaggio artistico



Kosuth, *Art as Idea as Idea*, 1967.

s'incontrano enunciati non controllabili e tuttavia veri, in base agli stessi termini che li compongono o tautologie che non asseriscono nulla circa la realtà: di qui le accuse di sterilità o eccessivo verbalismo. È innegabile, comunque, che si tratta di un'ontologia descrittiva o denotativa che registra i tratti del linguaggio estetico e prende in considerazione gli strumenti stessi di questa osservazione, e cioè la riflessione e le condizioni che la sollecitano. Riflessione come conoscenza che l'intel-

letto ha di sé, come coscienza e come astrazione.

Non si è ancora verificato se le ipotesi dell'arte concettuale sono *scientifiche* nella misura in cui intendono esserlo le premesse; per ora disponiamo di congetture. Ma, nell'attuale lotta contro le barriere di un linguaggio snaturalizzato, esse non possono essere ignorate.

L. V.

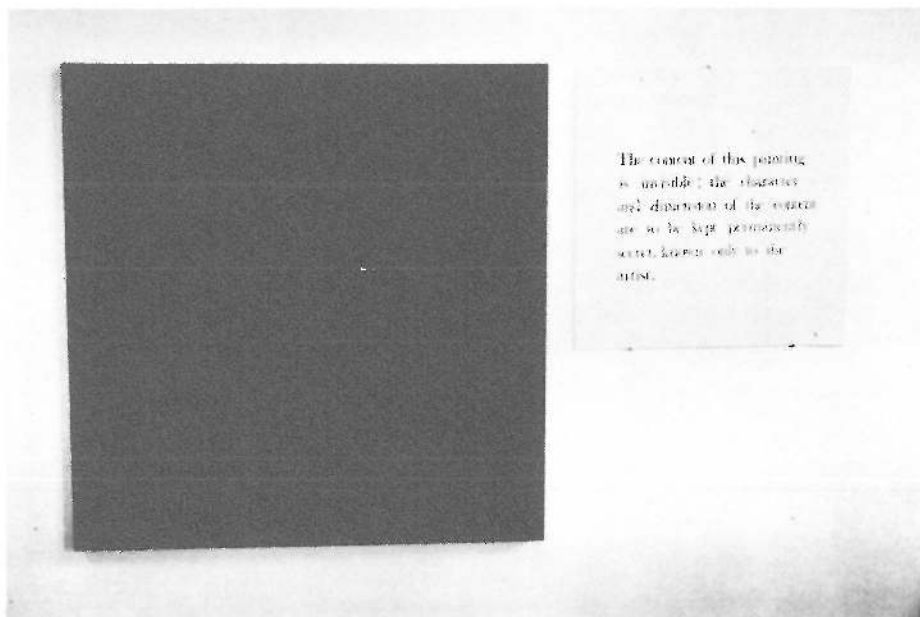
Antologia critica

Ian Burn - Mel Ramsden

... L'oggetto materiale ha prodotto numerosi schemi concettuali; mentre questo punto di riferimento riguarda in genere l'occupazione dello spazio e la massa, la nostra proposizione principale qui è che questo centro focale può essere ridefinito e che la forma di una proposizione artistica (opera d'arte, ecc...) può essere considerata a prescindere da quanto è designato da questa proposizione (e cioè, la sua applicazione). Sostituendo i centri focali materiali con elementi astratti, possiamo seguire la nostra proposizione e affermare che c'è una rottura radicale di metodo tra la « grammatica » astratta o proposizionale dell'opera d'arte e la sua struttura materiale.

Gli argomenti avanzati qui sono il risultato di un interesse nel potenziale « gram-

I. Burn & M. Ramsden, *Secret painting*, 1967-68.



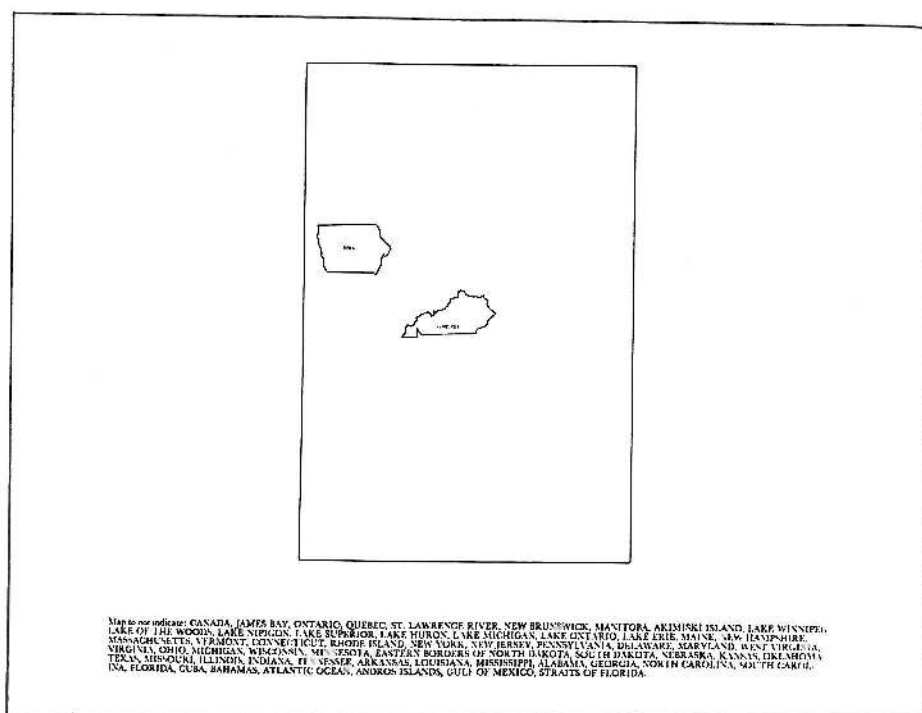
maticale di un'opera d'arte e nel modo in cui l'elaborazione di tale potenziale può provocare la « rottura di metodo » menzionata al paragrafo precedente. Tale rottura è radicalmente distinta da una « smaterializzazione » o solamente dal minimizzare la contingenza dell'opera d'arte nell'applicazione. L'opera d'arte è, in primo luogo, un insieme formale di termini con affinità interne determinabili e relazioni tra questi termini e gli oggetti, come pure tra i termini e quelli che li producono, li ricevono o li capiscono. Alcune confusioni attuali nell'uso dei numerosi termini d'arte possono essere superate, almeno in parte, se si determina il ruolo di questi termini tradizionalmente operativi entro i limiti di questo campo. Dobbiamo per esempio decidere se i significati dei termini tradizionali sono derivati essenzialmente dallo loro applicazione. D'altra parte, trascurando questa confusione naturale quanto all'applicazione, forse una forma di analisi semiotica, la cui validità non dipende soltanto dai numerosi scambi di applicazione ma dall'osservanza indotta nel campo delle connessioni (forme proporzionali, per esempio) « è un'opera d'arte ». Questo può costituire un genere di meta-arte o, si potrebbe anche pensare, l'arte dell'arte.

(da « Il Grammatico »)

Joseph Kosuth

Si dovrebbe considerare la mia attività artistica come un'attività distinta dall'elaborazione di « opere » individuali importanti. Le mie attività consistono in una serie di investigazioni che contengono proposizioni su/riguardo a/l'« arte ». I « capolavori » necessitano di « eroi » ed io non credo né all'uno né all'altro. Ogni elemento di una proposizione (artistica) è solo quello funzionante in un contesto più ampio (la proposizione) ed ogni proposizione è soltanto un elemento funzionante in un contesto più ampio (l'investigazione). Ed ogni investigazione è soltanto un elemento funzionante in un contesto più ampio (il mio lavoro artistico) ed il mio lavoro artistico è soltanto un elemento funzionante in un contesto più ampio (il concetto di « arte ») ed il concetto di « arte » è un concetto senza significato preciso in un determinato momento, ma che esiste soltanto come idea utilizzata da artisti viventi e che, in ultima analisi, esiste solo a mo' di informazione. Tentare di percepire un'immagine « iconica » di una parte soltanto o di un elemento della frase precedente (il che significherebbe considerare un'azione come un « capolavoro » potenziale) vuol dire stabilire una separazione tra il « linguaggio » dall'arte ed il suo « significato » o il suo « uso ». L'arte è il « tutto » non la « parte ». Ed il « tutto » esiste soltanto concettualmente.

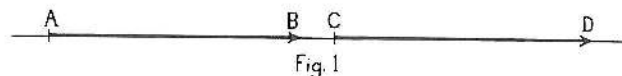
(da « Information », 1970)



Art-Language, Lavoro del 1966/67.

Vecteurs égaux.

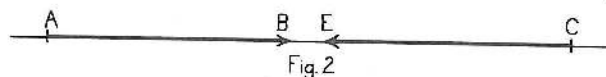
Deux vecteurs ayant même support sont égaux lorsqu'ils ont même longueur et même sens.
Exemple : Les deux vecteurs $\overrightarrow{AB}$ et $\overrightarrow{CD}$ de la figure 1 sont égaux.



Deux vecteurs égaux ont la même mesure algébrique.

Vecteurs opposés.

Deux vecteurs ayant même support sont opposés lorsqu'ils ont même longueur et des sens opposés.
Exemple : Les deux vecteurs $\overrightarrow{AB}$ et $\overrightarrow{CE}$ de la figure 2 sont des vecteurs opposés.



Deux vecteurs opposés ont des mesures algébriques opposées.

B. Venet, *Vecteurs égaux - vecteurs opposés*, 1966.

Bibliografia essenziale

- Barilli Renato, *Le due anime del concettuale* in Op. Cit. n. 26, 1973.
Dorflès Gillo, *Arte concettuale*, in *Ulisse*, ottobre 1973.
Menna Filiberto, *Le investigazioni linguistiche di Kosuth*, in *Qui Arte Contemporanea* n. 11, 1973.
Migliorini Ermanno, *Conceptual Art*, Ed. Il

Fiorino, Firenze, 1972.

Millet Catherine, *Textes sur l'art conceptuel*, Ed. Galleria Templan, Parigi-Milano, 1972.
Restany Pierre, *Tre risposte di Kosuth a quattro domande di Restany*, in *Domus*, maggio 1971.

Tommasoni Italo, *Dall'oggetto al concetto, elogio della tautologia*, in *Flash Art* n. 28-29, 1972.

Kosuth Joseph, *Dopo la filosofia, l'arte*, in *Data* n. 3, 1972.

Triennale senza maschera

di Antonio Locatelli, Pietro Salmoiraghi, Angelo Torricelli

Se qualcuno nutriva ancora dubbi circa l'incapacità e la mancanza di volontà da parte di chi dirige attualmente la Triennale, di intraprendere una linea politico-culturale che rispondesse alle istanze di rinnovamento emerse con sempre maggior forza nelle sue ultime edizioni, ha avuto modo di scioglierli visitando la mostra inaugurata a Milano lo scorso 20 settembre.

Quando, dopo cinque anni di apparente dormiveglia, la Triennale è sbucata dall'ombra in cui si era furtivamente rifugiata dopo le burrasche della contestazione, ed ha presentato con ostentata fierezza i programmi della quindicesima edizione, parecchi democratici si sono preoccupati di denunciare la politica di restaurazione in atto nella gestione dell'Ente e il palese disimpegno della manifestazione nei confronti dei gravi problemi posti dalla realtà del Paese all'operare di architetti, designers, artisti.

Sicuri della fondatezza del giudizio politico, essi avevano coltivato l'illusione che fosse possibile portare i dirigenti dell'Ente e i responsabili delle varie sezioni in cui si sarebbe articolata la quindicesima edizione, a rivederne l'impostazione, accettando di rifondarla attraverso un aperto confronto con le forze politiche democratiche, sulla base di quei contenuti reali che erano stati misconosciuti.

Forse era una richiesta velleitaria, forse espressa quando già era troppo tardi per porre rimedio; oppure si deve riconoscere che era giusto che i programmi, e le confuse impostazioni culturali da quelli emerse, si traducevano in forme visibili per tutti, perché tutti potessero capire concretamente quale ruolo la Triennale avesse assunto nella realtà sociale milanese e nazionale.

Infatti, oggi, non solo si ha la conferma dei giudizi più generali a suo tempo avanzati, ma risultano sempre più chiari i rapporti che si vengono a stabilire, in certe condizioni, fra la politica condotta da questa istituzione e le posizioni e i prodotti culturali e tecnici degli architetti, designers, artisti che di volta in volta vengono delegati all'organizzazione delle manifestazioni.

Già nelle ultime edizioni la Triennale aveva mostrato la sua incapacità di fondare su basi problematiche concrete i temi impegnativi affrontati. Così l'impostazione e la realizzazione delle manifestazioni erano caratterizzate dalla genericità nella formulazione delle tematiche e dei contenuti e dall'assenza di prese di posizioni dichiarate.

Comodi alibi e sicuri rifugi per sottrarsi alle responsabilità politiche e culturali

che investono l'attività di un'istituzione quale la Triennale, venivano sempre più esplicitamente ricercati nel dare un ruolo fondamentale nelle mostre al potere suggestivo e, in certi casi, qualunquisticamente allusivo dei linguaggi espositivi e dei sistemi comunicativi di volta in volta adottati.

Se in questo tipo di operazioni gioca in modo rilevante la possibilità di strumentalizzare gli sbandamenti e le confusioni di cui soffre oggi la cultura degli architetti, dei designers, degli artisti, tanto più comunque risulta evidente l'inadeguatezza della struttura di istituzioni culturali quali la Triennale di fronte ai compiti loro demandati.

A dimostrare la svolta restauratrice verificatasi nella conduzione dell'Ente non sono certo soltanto alcuni fatti e alcune operazioni più scopertamente di tipo reazionario. Per l'ennesima volta, comunque, abbiamo assistito al consueto ricorso alla repressione poliziesca come tipico strumento adottato da persone e istituzioni che non ne hanno a disposizione altri per difendersi dalle critiche e dalle denunce formulate sul piano politico e culturale. Ci riferiamo chiaramente all'arresto dei tre studenti della Facoltà di Architettura. D'altra parte che cosa ci si sarebbe potuti attendere da un Consiglio di Amministrazione che è arrivato al punto di affidare l'ordinamento della importante e critica mostra dei cinquant'anni della Triennale ad un personaggio come Agnoldomenico Pica, che non ha mai esitato a manifestare pubblicamente le sue propensioni politiche nostalgiche?

Forse s'illudevano quei signori che il Pica, della «viva testimonianza di quanto è avvenuto nelle ricorrenti manifestazioni dell'Ente», non desse una versione tendenziosa, tale da far scomparire dalla storia dell'istituzione (o quanto meno di ridurre sullo stesso piano di oggetti e prodotti tecnici di ben minor valore) momenti di contributo fondamentale nel processo storico di sviluppo democratico della cultura degli architetti, come quelli offerti da Persico, Rogers, Bottoni...?

L'ottava Triennale, per esempio, quella del QT8 di Bottoni, noi affermiamo essere stata una delle più significative, delle più coraggiose, delle più responsabili. Oggi invece ci troviamo di fronte ad un disimpegno e ad una confusione culturale pressoché assoluti.

Questa volta la Triennale non solo non ha voluto proporre un tema, ma, non essendo in grado nemmeno di formulare contenuti programmatici chiari, si è trincerata dietro la ben nota falsa posizione di apertura culturale e democratica, che

dichiara di «dare ampia libertà ai responsabili delle partecipazioni estere e delle sezioni e mostre a carattere nazionale e internazionale di svolgere problemi e argomenti tutt'ora aperti nella vita sociale contemporanea».

Se questo era il tipo di impegno che la Triennale doveva prendersi nel realizzare la sua quindicesima edizione, si può allora ben capire perché i suoi dirigenti abbiano ritenuto opportuna la liquidazione del Centro Studi. Invece di fare della politica culturale, basata su di un lavoro che, partendo dai problemi concreti, individuasse dei contenuti di ricerca e definisse dei criteri d'impostazione (questa sarebbe stata appunto la funzione del Centro Studi), la Triennale si è limitata a svolgere un'attività di gestione di tipo aziendale, attraverso la contrattazione della scelta dei personaggi e la distribuzione delle deleghe per l'organizzazione e la realizzazione della mostra.

Così il pubblico cosa si è trovato di fronte?

Alla mancanza di un tema unificatore è corrisposta pienamente l'inesistenza di una chiave di lettura. Assistiamo ad un mirabile esempio di coerenza: non volendo dire niente di preciso, di concreto, di importante, si è fatto in modo che le mostre fossero il meno leggibili possibile. Ironia della sorte (oppure intento premeditato?) i più alti indici di illeggibilità dei discorsi presentati nelle singole sezioni si sono registrati proprio là dove gli allestitori si sono profusi nel più generoso e ossessionante uso dei moderni strumenti audiovisivi: le schiere di televisori di Sottsass, i grappoli di televisori di Bettetini, Blasi, Padovano e Tartaglia, le frenetiche proiezioni di diapositive sui problemi del traffico della sezione italiana curata da Eduardo Vittoria.

Evidentemente le grosse responsabilità che la direzione dell'Ente si era volute scaricare dalle proprie spalle, hanno pesato troppo su quelle dei singoli delegati alle varie sezioni. Per di più costoro, liberi di gestire a proprio piacimento gli spazi loro affidati, sono caduti nella tentazione di sfruttare al massimo la favorevole situazione per recitare una volta di più il proprio monologo culturale, comprensibile e interessante solo per se stessi e per i soliti pochi addetti ai lavori.

Costoro sono riusciti a fare della quindicesima edizione la manifestazione meno stimolante di tutta la storia di questa istituzione.

Senz'altro la più sconcertante è risultata la sezione italiana. Un'accozzaglia di proposte velleitarie, di banalità tecniche, di giochetti spaziali, di mobiletti, di carrelate di frasi e di immagini sconclusionate, ambigui recuperi e superficiali strumentalizzazioni delle componenti economiche, politiche, sociologiche e tecnologiche. Il tutto in nome di ingannevoli inviti alla libera espressione individuale dell'organizzazione dello spazio «vuoto» e al più spregiudicato uso della fantasia «nel cam-

biamento dei modi di vedere tradizionali ».

In questo gioco di fantasia liberatoria si è voluto implicare anche il contributo degli artisti. Certuni hanno accolto l'invito, non sospettando forse di essere costretti a fare da semplice fondale al teatrino.

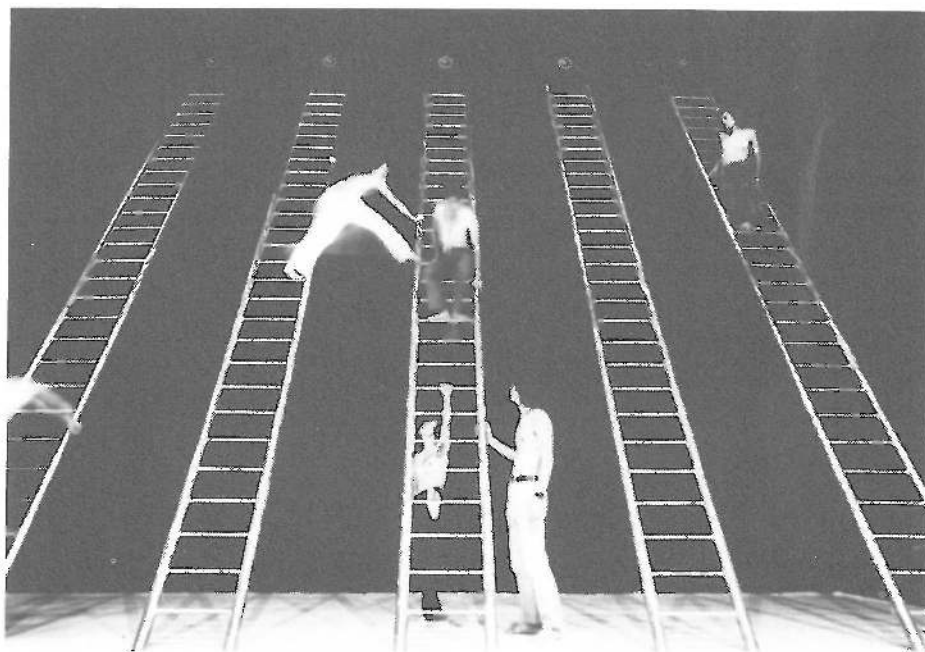
Maggior fortuna hanno certo avuto quegli artisti a cui Giulio Macchi ha proposto di invadere il Parco con le proprie « strutture formali », nell'intento di dimostrare un rinnovato « contatto fra arte e città ». L'assessore Pillitteri non penserà forse di mettere a disposizione i parchi di Milano a chi, e sono i soliti nomi, ha bisogno di espandere il commercio delle proprie opere al di fuori dei tradizionali canali del mercato dell'arte?

Le vicende fin qui subite dall'applicazione della legge del 2% costituiscono un chiaro avvertimento.

Se proposte di questo genere devono rappresentare il tipico risultato delle manifestazioni della Triennale, è chiaro che questa istituzione è ben lungi dall'essere in grado di fornire contributi culturali e tecnici aderenti ai problemi di rinnovamento e sviluppo della società italiana.

È chiaro che oggi la scelta di questo Ente è per una cultura aristocratica, accademica, astratta, tendenziosa, quella cioè che si rende funzionale alla politica delle forze economiche al potere, agli interessi mercantilitici, corporativistici e personalistici.

In tali condizioni, proprio nel momento in cui si rendeva necessario, attraverso la apertura di un dibattito allargato alle forze politiche e democratiche, chiarire la funzione e gli indirizzi di ristrutturazione dell'Ente, non poteva essere sottovalutata



Triennale di Milano, Gruppo giapponese, 1973.

la responsabilità politico-culturale di chi accettava di dare un contributo alla realizzazione di questa mostra. Tanto più grave e incomprensibile risulta quindi l'atteggiamento di chi come Aldo Rossi, responsabile della mostra di architettura internazionale, credendo nella validità in ogni tempo e luogo di discorsi svolti solo in termini di rifondazione della disciplina in quanto autonoma, non si è preoccupato del sostanziale avallo che così veniva fornito alla linea di restaurazione attualmente seguita dalla Triennale.

È necessario comunque non fermarsi alle sole critiche.

Tutte le forze culturali democratiche devono, a questo punto, impegnarsi, attraverso un dibattito costruttivo con le forze politiche e sindacali e le categorie interessate, in una lotta che batta il reazionario tentativo di questa istituzione di vanificare la spinta per la democratizzazione della cultura italiana in generale e milanese in particolare, prodotta dalla contestazione del '68 e dalle lotte per le riforme di struttura nel Paese.

Ottava biennale di Parigi

di Renato Barilli

L'8ª Biennale di Parigi ha avuto la sfortuna di giungere a cose fatte, dopo un periodo di forti sconvolte a catena — dal comportamento al concettuale all'iperrealismo — che altre manifestazioni, e la sua stessa edizione precedente, avevano potuto accaparrarsi traendone il motivo dominante e la forza d'impatto. Mentre oggi la scena è come sospesa in un momento di transizione, e non si sa bene se si stia assistendo alle ultime battute di una storia già impostata, o attendendo con impazienza lo scoppiare di un fatto nuovo.

Questo fatto nuovo, capace di dare un volto e una grinta alla Biennale parigina, avrebbe potuto consistere nelle ricerche della superficie dipinta, oggi serpeggianti nei vari ambienti d'avanguardia. Ma, tanto per cominciare, si può dubitare fortemente se tali ricerche rappresentino un'autentica novità, o non piuttosto un rilancio, prevedibile e inevitabile, di problemi già

abbastanza collaudati e « passati agli atti ». Inoltre sono ricerche che, come si osservava prima, serpeggiano da tempo, sembrano cioè seguire il ritmo di un avvento « strisciante » piuttosto che di uno scoppio repentino. Così ad esempio non crediamo che costituiscano sorpresa agli occhi di un visitatore italiano, e quindi tanto meno a quelli di un francese, le tele di Louis Cane, punta d'attacco di tutto il fronte transalpino della superficie dipinta, e opportunamente dotato, nella nostra parigina, di ampio spazio espositivo. Ma tanto rilievo di presentazione è fatto per aumentare, piuttosto che diminuire, le incongruenze di una poetica che si richiama alla bidimensionalità della tela, o comunque al suo impiego in collocazione spaziale indifferente, mentre poi sembra effettuare un'invasione dello spazio molto ben calcolata, fin troppo simmetrica e ordinata, quasi a disegnare il luogo di un altare, di un'ara sacrificale. E non a caso

viene fatto di riferirsi, appunto, a luoghi rituali, poiché la tinteggiatura di quelle superfici, lungi dall'essere condotta con l'austerità impersonale, antigratziosa che è propria dei pittori americani cui pure Cane si richiama (Newman, Reinhardt), conosce preziose screziature, *nuances* o quasi si vorrebbe dire *mèches*, come di paramenti sacri un po' stinti ai margini, o di velluti morbidamente cangianti. Altra presenza consistente è quella del Gruppo 70, i cui membri (Chacallis, Migucl, Chervolen ecc.) si danno a una specie di miniaturizzazione e « messa in scatola » di quanto sia stato fatto in precedenza sulla via dell'arte concreta, volumetrica, di tessuto ecc. Ritroviamo così effetti informali, ma debitamente sterilizzati; simmetrie e incastri geometrici di gusto *optical*; sagomature *minimal*, il tutto redatto con una piacevole e brillante industriosità, ma anche col limite evidente di questo stesso rifare in compendio e retrospettivamente. Ven-

gono poi molti altri cultori isolati della superficie, raggruppati a sostituire senza dubbio un vistoso malloppo: campioni del misurare, scandire, maculare la tela o comunque il supporto piano, come ancora i francesi Meurice e Berthot, gli statunitensi Schields e Buckley, il giapponese Inumaki. Non mancano casi più ingenui di un fare la superficie con mezzi macchinosi: il rumeno Spataru la costituisce materialmente con blocchi di intonaco sospesi a un graticcio metallico; l'olandese Staakman la ottiene, alla lettera, con una macchina che sbuffando alternativamente compone e scompone alcune pesanti lamiere nelle forme di un cubo.

Accanto alla non ben riuscita sorpresa delle ricerche di superficie, bisogna registrare la non certo sorprendente, anzi prevedibile e scontata presenza tuttora massiccia delle ricerche tra il comportamento e il concettuale, che anzi dimostrano una buona capacità di tenuta e di estensione. La formula stessa di questa Biennale, riservata ai giovani di età inferiore ai 35 anni, impone un utile ricambio, tagliando fuori automaticamente quasi tutti i nomi già « arrivati » (una delle poche eccezioni è quella del nostro Paolini); inoltre il criterio multinazionale favorisce lo scandaglio in aree geografiche solitamente non delle più in vista, nel gotha delle grandi avanguardie. I rischi evidenti sono di ripetizione manierata e perfino accademica, il che non è sempre evitato, ma non senza i connessi vantaggi di aprire la strada a personalità autonome, un po' al di fuori della mischia. Detto in altre parole, una volta che le poetiche comportamentistiche e concettuali sono divenute come una « coiné » abbastanza stabile nelle linee generali, consentono con ciò stesso molte varianti personali e anche molti adattamenti a condizioni ambientali, perfino folcloriche, non prive di mordente. Ecco per esempio l'avvento di contributi

H. de Vries, 't dooie beestenboek.

Handwritten notes in Dutch, likely related to the artwork 't dooie beestenboek by H. de Vries. The text is partially obscured and difficult to read, but appears to be a list or description of elements.



dell'Islanda, il che costituisce senza dubbio una primizia allettante. Fridfinnson colleziona foto di luoghi della sua terra colpiti dal malocchio, accompagnandole con la registrazione delle relative « storie » popolari: come si vede, siamo in pieno folklore, nel significato letterale della parola. Sigurdur Gudmundsson (c'è anche il fratello Kristjan) ricava pazientemente il diagramma dello spirare dei venti sulla sua isola desolata, esponendo al loro soffio dei detriti di legno o altri elementi naturali. L'olandese Hans de Vries traccia con altrettanta laboriosa pazienza uno studio statistico, con relativi grafici, degli incidenti che, sulla strada di casa sua, mietono vittime tra i poveri animali randagi. Sembra una prova di ributtante freddezza, mentre invece è il pietoso e devoto riscatto di tante esistenze, ridotte (come risulta dalle foto allegate) a nulla più che misere macchie sull'asfalto. Lo statunitense Joel Fisher, con fresco esercizio, depone dei puntini d'inchiostro su un foglio, quindi li estrae e li ingrandisce, invitandoci a stupirci delle loro mirabili quanto fortunate sagome. Il suo connazionale Sondheim costruisce — si fa per dire — « la più piccola scultura del mondo » insediandola negli spazi meno che lillipuziani consentiti dal microscopio elettronico. E ricordiamo ancora un altro nordamericano, Beckley, che come Fridfinnson raccoglie storie appoggiate a foto: brevi aneddoti *nonsensical*, di ispirazione Zen, che quasi si saldano al filone narrativo dei racconti di Salinger. Anche la rappresentativa italiana, esigua ma compatta e senza smagliature, si colloca per lo più in questo ambito: da Claudio Costa, che evidenzia molto bene la svolta antropologica delle ricerche concettuali; a Claudio Parmiggiani che compie un itinerario fotografico nel favoloso mondo dei mostri di natura; a Salvadori, che concretizza con tangibili frecce direzionali un impalpabile flusso d'energia; mentre Dias « svolta » verso le ricerche di superficie. Ottima poi la sala di Coleman, ormai milanese d'adozione, che sviscera fino alla nausea e alla provocazione l'inesauribilità percettiva di un'immagine qualsiasi: proposta al pubblico la diapositiva di un brano di paesaggio urbano, ne trae senza fine descrizioni, relazioni formali, misure.

La buona tenuta del « concettuale », forte di mezzi leggeri e impalpabili, penetranti, assai vari e imprevedibili, fa per contro apparire come ormai « datate » le ricerche di *environment*, quando si affidino a materiali troppo ingombranti. Tanto più che questo settore sembra curiosamente (almeno alla mostra parigina) appannaggio di « operatori » dell'Estremo Oriente. Si sa quanto l'Occidente abbia imparato dall'arte e dalla cultura estremo-orientali, ma i giapponesi e i coreani qui esposti hanno il torto di non attingere di prima alla loro tradizione, bensì di seconda, attraverso un lungo giro che passa attraverso la rilettura effettuata dagli occidentali: con un inevitabile risultato di pesantezza.

Esempio tipico quello di Kawaguchi che compone un ambiente in cui si accumulano tutti in una volta i vari stratagemmi degli artisti « poveri »: tubi al neon, resistenze elettriche, metalli arroventati; come fare un concentrato di Nauman e Merz e Zorio, perdendo però la loro freschezza, il dardeggiare rapido delle loro invenzioni. Preferibile allora la via (pure molto battuta in questa Biennale) di chi manifestamente e senza remore punta sul tutto pieno di ambienti gremiti, pesanti, soffocanti fino all'inverosimile, anche perché volti a sfruttare i temi di un repertorio cimiteriale-macabro-mortuario. Spicca su tutti in questo senso il francese Clarelboudt, maniaco imbastitore di un luogo tenebroso di tumuli, casse da morto, animali impagliati. Per non parlare dell'ambiente cimiteriale-vampiresco montato dalla tedesca Karin Raack, o delle macchine per torture di Colette Whiten. Dal genere cimiteriale passiamo a quello smaccatamente espressionistico con la sala delle bambole allestita dal tedesco Wolfram (al pubblico l'invito a giocare con pupazzi, vestendoli o svestendoli). Più sottile e contenuto il giocare ai fantocci, ai « doppi » della presenza umana in carne e ossa, che ci viene proposto dall'inglese John Davies — ma senza la forza di impatto che possono avere i calchi di Dwane Hanson. Infine, in appendice a questa zona di sale effettistiche potremmo collocare, ma in un'aria sospesa di limbo, l'enorme plastico degli scavi archeologici di Ostia minuziosamente redatto da Anne e Patrick Poirier.

Come è chiaro dal tono stesso con cui si è detto di queste varie stanze degli orrori, il giudizio non può non essere negativo; ma a patto di riconoscere che, pur nebulosamente, vi si affaccia una qualche esigenza non del tutto condannabile. In effetti, le più valide ricerche degli ultimi tempi ci hanno costretto a una specie di vigilia o astinenza dalla sensualità, dalle componenti estetiche e più ancora figurali: tipico per questo verso il rigore del « concettuale »; e non sarà certo il sensualismo troppo estenuato della superficie dipinta a costituire un rimedio. L'iper-realismo a sua volta appare come soluzione troppo unilaterale e non articolabile, e del resto assente alla mostra parigina, che in sede di figurazione post-Pop offre solo lo spagnolo Equipo Cronica, troppo facile e scoperto nelle sue ironie. Un'attenzione particolare merita allora la compagine che si raccoglie all'insegna della Düsseldorf Szene: reclutamento un po' caotico e estemporaneo, ma incentrato sul programma, che oggi ci sembra particolarmente valido, di impadronirsi degli stereotipi figurativi del passato e di mescolarli e contaminarli tra loro. Fra i vari componenti del gruppo (non sempre abbastanza definiti) spicca per ora Wolfgang Weber, che allestisce con risolutezza una sua tenda-bazar radunandovi una specie di museo degli orrori del cattivo gusto; ma il cattivo gusto potrebbe anche guarire se trattato con dosi omeopatiche.

Scrittura visuale in Italia 1912-72

di Luciano Caruso e Stelio M. Martini

Sul finire degli anni cinquanta, nel laboratorio dello sperimentalismo, specie in quei casi in cui era più stretto il sodalizio con la pittura (ad es. le operazioni di Villa e Novelli e quelle di Persico e Martini), prese corpo l'idea di realizzare dei *poemi-collages* i quali, nell'esperienza dell'avanguardia storica non erano neppure, a rigore, una novità. La nuova sperimentazione (non molto praticata e da qualcuno decisamente avversata sul nascere) traeva la sua autonomia ed originalità dalla scelta, dall'impiego e dal taglio degli elementi della composizione, per cui quello visivo propriamente detto, oltre a risultare importante quanto quello verbale ed a *far gioco* con esso, non poteva non connettersi nel testo nel senso dell'astrazione massima possibile pur conservando, o meglio, perché conservava, proprie caratteristiche extraletterarie. Allo stesso modo, l'elemento verbale, a sua volta, recuperava largamente nel luogo comune quotidiano, nel linguaggio della cronaca ed in quelli *consumistici* (pubblicità, oroscopi ecc.). Se consideriamo per un momento la comune esperienza della tavola pubblicitaria, che qui si cita non certo per la sua dimensione sociologica (come invece ben presto si cominciò ad intendere assai disinvoltamente, perché il riporto sociologico è facile e sapido a buon mercato) e tanto meno per le mozioni dell'emotività che ne costituiscono le ragioni immediate, bensì come tipo di composizione comprensiva della parola secondo un certo rilievo e dell'immagine anche in dettaglio, si potrà avere, nei principi, un'idea di ciò che si poteva fare sul piano poetico tecnicamente inteso: ricercare cioè, e trovare, ulteriori possibilità di raggiungere la sensibilità partendo da essa, attraverso il travalicamento dei confini tra i differenti tipi di espressione estetica (tradizionali come la pittura, più recenti come la fotografia e il cinema). A patto che l'esempio non abbia portato fuori strada, non sarà inutile ricordare come in quegli stessi anni e nello stesso senso dell'unificazione dei tipi di espressione estetica, i situazionisti parlavano di *urbanisme unitarie*; nella medesima direzione tende la espressione *fuga dal libro*, del quale si parlò come di luogo ormai insospitale per la poesia. Tanto insospitale che uno di quegli autori (per primo in Italia) pose il problema dell'inserimento nel testo poetico di elementi tattili, sonori, olfattivi e gustativi all'occorrenza, perseguendo un suo progetto di unificazione organica degli elementi sensibili (si veda la prefazione a *Schemi*, Napoli, 1962). Tali operazioni, poi, si compivano tutte in una condizione di elettiva clandestinità,

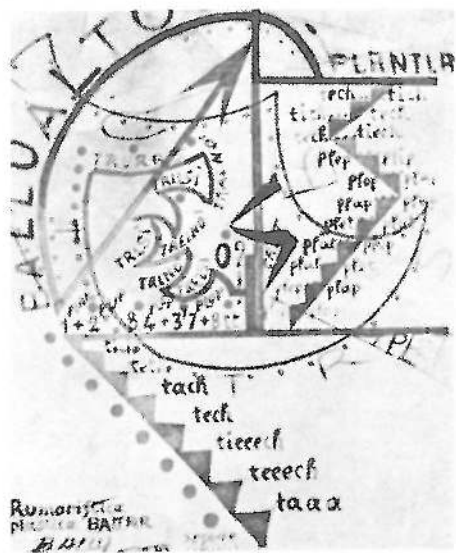
non isolamento ma operare alla macchia, di rigore in un clima nel quale l'ufficialità era contenta d'illudersi che la clandestinità fosse la propria anticamera, mentre in realtà si trattava di una vecchia talpa che aveva ripreso la sua opera alternativa e che, più recentemente, ha ritenuto di portarsi fuori, off limits (e più concretamente, si può fare riferimento, nella mostra torinese, alle esperienze di EX, Ana ecc., Linea Sud e dintorni). Queste ultime considerazioni si sono addotte perché davvero buona parte della clandestinità, da elettiva che era, fu trasformata in sala d'attesa del treno dell'ufficialità, che prima o poi finiva col passare; anzi, la direzione delle ferrovie si convinceva che non sarebbe stato male organizzare il tempo dell'attesa in sala (come dimostrano i fin troppo concreti interessi che hanno presieduto all'ordinamento di questa manifestazione). Fatto sta che la clandestinità coatta si è ritrovata investita di una nuova dignità e costituita volenterosamente in opposizione, faccenda tutto considerato decorosa ed onesta se non avessimo ragione di ritenere ch'essa invece s'illuda d'essersi costituita proprio in opposizione extraparlamentare al potere del capitale (?). Che ci sia un problema di condizionamento storico dal quale naturalmente la ricerca poetica tende ad affrancarsi, è cosa che non preoccupa affatto gli oppositori, i quali riscattano la propria inattività rifugiandosi nell'idea di essere i protagonisti di una guerriglia urbana, della quale sfortunatamente nessuno si accorge; (posizione questa egregiamente illustrata, nella mostra in questione, dal gruppo, o ex-gruppo, di 'Proletariato e dittatura della poesia'). Di norma i nostri indomiti guerriglieri accettano il discorso pubblico e se lo ripetono sorda-

mente senza accorgersi di tenerlo con se stessi: ciò serve, dunque, a darsi l'impressione di esserci.

Ma la mostra torinese, curata da Luigi Ballerini e ordinata in parte con l'aiuto di Martino Oberto, tende ad accreditare una più vasta accezione di poesia visiva che si ricava oltre che dall'ordinamento del materiale, anche dagli scritti in catalogo, che ripete in gran parte quello approntato per l'occasione di una mostra al Finch College Museum of Art, New York, aprile 1973, *Italian Visual Poetry 1912-1972*, sempre a cura di Ballerini; la diversa accezione si specifica plurivocamente come 'concreta-tecnologica-simbiotica-materica-visiva', il tutto compreso sotto il titolo di 'scrittura visuale', che di fatto rivela la preferenza dei curatori per l'area di ricerca, senza dubbio la più avanzata ed interessante fra le esperienze illustrate, che fa capo alle riviste di Villa, Oberto e Martini e di tutti i loro collaboratori. Il catalogo, come la mostra, tra altri, ha il merito in verità cospicuo d'inquadrare per la prima volta, in modo che ci sembra corretto, sessant'anni di scritture fondate sull'elemento visivo variamente contestato a quello della scrittura propriamente detta. (Per una prima indicazione può risultare utile confrontare quanto scrive Lea Vergine in 'Poesia visiva e concreta' sul numero 5, 1973, di questa stessa rivista, p. 23-26). È così individuata e posta euristicamente in rilievo la continuità di tale scrittura lungo i sessant'anni considerati e ciò, oltre che dalla documentazione dell'esposizione ivi catalogata, anche attraverso le schedine biobibliografiche dei singoli autori, corredate da brevi dichiarazioni di poetica, e da una nutrita bibliografia riguardante le opere, le antologie,

N. Balestrini, *Per una soluzione.*





G. Balla, *Rumoristica plastica Baltrrr*.

le mostre, le riviste, la critica. La sezione più debole del catalogo è la piccola antologia di saggi illustranti i differenti aspetti della mostra, nella quale, però, tale scopo non è raggiunto appieno per un difetto d'impostazione del secondo periodo che il catalogo illustra, quello che va dal 1940 al 1972. Il catalogo, in effetti, puntuale e preciso, ci pare, nell'individuare linee e correnti dei primi trent'anni (non del tutto ben specificate però nella mostra), presenta invece gli autori del secondo periodo in ordine sparso o arbitrario (con qualche sovrabbondanza di 'personalità' minori o minime non del tutto caratterizzate dalle loro opere presenti a Torino e con qualche assenza, notevole ad esempio quella di Luca), a volte come se si trattasse di individualità in comunicazione diretta con lo Spirito e, se tale sembra essere effettivamente la posizione di alcuni tra gli autori presentati (per fare qualche nome, Spatola o Bussotti), essa non è affatto quella degli altri, per i quali occorre, sulla base del senso della loro ricerca, individuare nel milieu e nella cronologia del lavoro.

'Scrittura Visuale in Italia, 1912-72': Guillaume Apollinaire, Giacomo Balla, Benedetto fra le donne, Mario Betuda, Umberto Boccioni, Paolo Buzzi, Francesco Cangiullo, Carlo Carrà, Tullio D'Albissola, Fortunato Depero, Julius Evola, Corrado Govoni, Guglielmo Jannelli, Filippo Tommaso Marinetti, Pino Masnata, Armando Mazza, Luigi Russolo, Gino Severini, Ardengo Soffici, ecc.; Vincenzo Accame, Marco Balzaro-Luisa Gardini-Anna Parapatti-Gabriele Stocchi, Carlo Belloli, Mirella Bentivoglio, Sylvano Bussotti, Ugo Carrega, Luciano Caruso, Paolo Castaldo, Giorgio Cegna, Giuseppe Chiari, Gianni De Bernardi, Mario Diacono, Arrigo Lora-Totino, Stelionaria Martini, Eugenio Miccini, Rolando Mignani, Magdalo Mussio, Maurizio Nannucci, Giulia Niccolai, Gastone Novelli, Anna Oberio, Martino Oberio, Luciano Ori, Claudio Parmiggiani, Lamberto Pignotti, Giovanna Sandri, Emilio Isgrò, Franco Vaccari, Mario Persico, Sarenco, Gianni Emilio Simonetti, Adriano Spatola, Emilio Villa, ecc.

Prato

Le giornate popolari

di Andrea Volo

Hanno avuto svolgimento a Prato dal 15 al 30 settembre le «Giornate popolari della pittura e della scultura italiana». La prima edizione era stata organizzata lo scorso anno a Roma, presso il teatro dei Satiri. In quella occasione vi fu una buona partecipazione di pubblico e alle debolezze organizzative si riuscì, in certo modo, a ovviare attraverso un dibattito dai toni spesso accesi tra intellettuali militanti del Partito Comunista Italiano e altri intellettuali della sinistra extra-parlamentare. Si affrontarono, allora, i temi di fondo della politica culturale del movimento operaio e contadino, nella sua prospettiva storica e nelle sue scadenze immediate, e notevole fu l'apporto di chiarezza da parte di Del Guercio, Giammarco, Mattia, nel confutare le posizioni di Calò, Godano, Grifone e altri.

L'edizione attuale è già partita con tempi estremamente affrettati che se non hanno pregiudicato la mostra, in quanto tale, hanno forse influito sulla preparazione dei dibattiti e sul loro svolgimento. Infatti, la mostra si collocava bene nello spazio del Palazzo Pretorio e una larga percentuale dei pittori o scultori erano presenti con opere di buon livello qualitativo. I partecipanti erano circa una novantina. Una certa novità costituivano le quattro cooperative presenti, che seppure lodevoli negli intenti e per le iniziative che hanno in programma, non costituiscono, per il momento, nulla di nuovo sul piano del linguaggio specifico.

I critici che avevano dato la loro adesione, hanno preferito essere assenti. Così il dibattito s'è svolto senza il loro apporto e senza quella partecipazione «popolare» che invece ha confortato la mostra delle opere. Il primo dibattito è avvenuto tra le quattro cooperative di artisti presenti. Sono stati affrontati problemi politici, di corrente artistica e organizzativi, nella prospettiva di nuovi luoghi dove operare. Il secondo dibattito aveva come tema: «Peso della tradizione artistica e culturale dal Rinascimento a oggi in Italia. Eredità di un passato precapitalistico provinciale e cosmopolita o valori universali e nazionali recuperabili dalla classe operaia italiana nella lotta per il potere?». È stata posta in luce l'esigenza di un recupero dei valori progressivi e positivi presenti nella tradizione artistica per uno sviluppo quantitativo e qualitativo.

Il terzo dibattito s'è svolto con la partecipazione delle forze politiche di Prato e sono stati affrontati i problemi culturali specifici della città che sembra vivere del solo teatro Metastasio, e del dolce sopore della provincia italiana, sopore

non giustificabile se si tiene presente che Prato ha una amministrazione di sinistra, e una fitta rete di circoli ARCI dove sarebbe opportuno sapere quali attività vengano svolte; ma questo, in fondo non è problema particolare ma generale, di scelte di politica culturale.

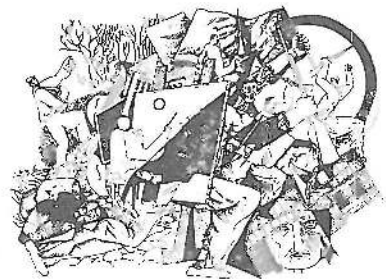
La partecipazione di alcuni cantanti, che legano la loro attività alle lotte della classe operaia, e cioè: Venditti, De Gregori, Rosalino, Dalla, ha vivacizzato la manifestazione nei giorni 22 e 23.

Il dibattito conclusivo non potendo affrontare nuovi e più incisivi temi, s'è limitato a riprendere i temi discussi inizialmente dalle cooperative, che hanno precisato i loro programmi di intervento in fabbriche e luoghi di lavoro. Vogliamo rispettare l'impegno di questi artisti, ma non possiamo non chiederci se esperienze così datate non si collochino fuori da una realtà di lotta, che avendo vissuto l'esperienza del 1968, richiede altri e ben più organici interventi di cui devono farsi carico in prima persona le organizzazioni storiche politiche e sindacali della classe lavoratrice. Ma anche questo è un discorso «a suocera...»

Rimane tuttavia delle Giornate Popolari un bilancio positivo per la adesione, che sulla base dell'antifascismo militante, gli artisti presenti hanno dato e per il potenziale di energie e entusiasmo investito dagli organizzatori in una manifestazione che deve però crescere in futuro se vuole superare il limite del «solidarismo» e riuscire a smuovere la diffidenza e la stanchezza dalle quali nessuno di noi è esente.

Catalogo, *Giornate popolari*, Prato, 1973.

PRATO - 15-30 SETTEMBRE 1973
PALAZZO PRETORIO



giornate popolari
della pittura
e della scultura
italiana



2

Un futuro possibile: ma augurabile?

di Vittorio Fagone

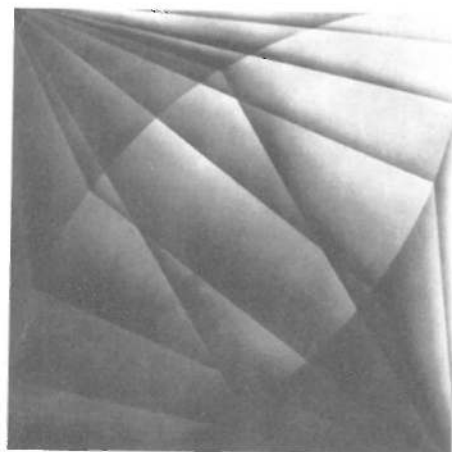
A parlare di « ingegneria estetica » a proposito dell'opera di Frank Stella, capofila con Ryman della nuova astrazione degli anni sessanta, è stato Robert Rosenberg (nel catalogo della mostra curata da W. Rubin al Metropolitan, 1970); la definizione, abbastanza suggestiva, potrebbe estendersi a tutto il complesso di ricerche riconducibili allo schema di una « nuova pittura ». Ma, nota Harold Rosenberg, ha anche il difetto di ricordare quella che Stalin dava dei maestri dell'accademia sovietica: « ingegneri dell'anima » (in *De-definition of art*, 1972). Le vie dell'accademia, non c'è dubbio, possono essere opposte e infinite.

Per il visitatore della mostra di Ferrara, *Un futuro possibile: la nuova pittura* (Palazzo dei Diamanti), non sarà inutile tener conto tanto della definizione di Rosenberg quanto della pungente allusione di Rosenberg: riportata a una dimensione italiana e parzialmente europea, la mostra fornisce prove rilevanti nell'una e nell'altra direzione. I quattordici nomi della rassegna livornese *Tempi di percezione* sono diventati ventotto ma lo schema portante della mostra non ha qui mutato orientamento (si veda NAC, n. 6/7, 1973). Che di alcune nuove presenze (quella di Griffa, di Gastini, della Morales, di Cotani) certo si giova, delle altre, molto meno nel senso di una chiara definizione critica. Si consideri inoltre come la mostra non tiene conto, in un panorama che vuole essere internazionale, delle esperienze francesi e, per quel che riguarda l'Italia, di una situazione a Milano non delegabile al solo Aricò; che tra il presentare in catalogo una sola opera di Ryman e tralasciare la complessa situazione americana (illustrata con effica-

ce tendenziosità da Celant e Crimp a Milano tre mesi fa in *Arte come arte*) valeva di più rinunciare, per evitare malintesi (ben più insidiosi dei confronti).

Nella sua dilatazione la mostra ha il torto di essere ricondotta a una dimensione « bolognese », cioè di vivere in funzione di una ostentata polemica, povera di autentica forza dialettica ma, ancora una volta, segnata da sfide e recriminazioni inaccettabili.

Tra le mostre di Ferrara e di Livorno, che pure nasceva nel limite di proposta di una galleria privata, c'è una differenza d'impostazione che va messa in evidenza. *Tempi di percezione* tendeva a mettere in risalto una matrice *perceptiva*, a riportare certe esperienze degli ultimi anni al polo estremo di una tradizione astratta e concreta (si veda il testo di Lara Vinca Masini), a leggere in questa chiave problematica, e analitica, le ricerche della nuova pittura. Da quell'angolo le diverse presenze trovano una giustificazione e una dialettica interna. Ricondotte alla dimensione del *progetto*, che è la tesi avanzata come chiave di questa mostra, queste opere ora dovrebbero dimostrare la crisi dell'utopia, il fallimento della dialettica degli anni sessanta, anzi un *by-pass* dialettico, l'efficacia di una ricerca « impegnata a conseguire un grado di operatività minimo » (Cortenova). L'arretramento al livello del progetto, una pittura come progetto della pittura, comporta certo una perdita di specificità (non è possibile pensare una pittura qualsiasi oggi che non sia progetto d'essa stessa), però giustifica la presenza di pittori di esperienza e di ambiti di ricerca ben diversi (Bottarelli, Marchegiani), il possibile corto-circuito tra una ricerca come

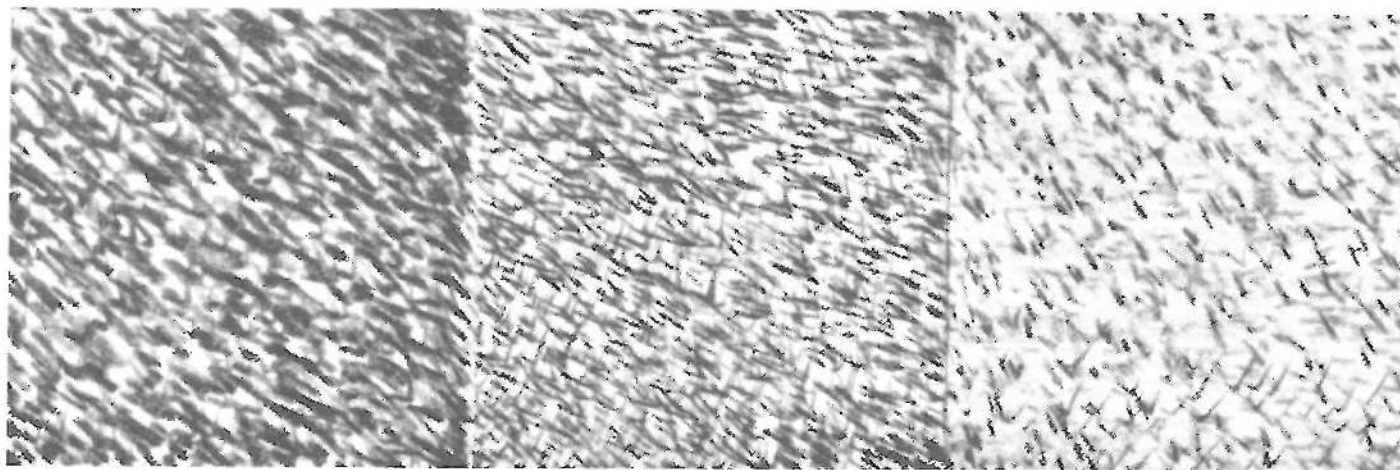


V. Mascalchi, *Visitando UB - Androgino*, 1973.

quella di Griffa e le determinazioni otticamente concluse di Mascalchi, le improvvisazioni dei giovanotti svelti a saltare sul treno in corsa qui accolti con generosa condiscendenza.

Il ritorno d'interesse verso la pittura, verso una pittura essenziale e riflessiva è oggi indubbio. Ma perché non risulti un'operazione di recupero, di ristabilimento reazionario è necessario tener conto di certi caratteri distintivi di questa linea di ricerca. Il momento progettuale (quell'*ingegneria* estetica della quale si accennava all'inizio) è sviluppato seguendo solo all'apparenza la linea della minima complessione. Le analisi che i nuovi pittori conducono sul quadro sono diverse da quelle astratte: riguardano la superficie e la profondità più che lo spazio; le dimensioni più che i rapporti e gli equilibri; l'iterazione più che le somme possibili di elementi nel quadro; più

P. Cotani, *Senza titolo*, 1973.



l'aspetto fisico che quello psicologico, *meta-fisico* della pittura. Si tratta di una *riflessione* critica e « poetica » che coinvolge diversi momenti della struttura del campo pittorico ma che non trasferisce altrove e non dispone altrimenti i propri mezzi di formulazione. Una operazione costitutiva non aspecifica, caratterizzata anzi da una specificità massima. Da qui il pericolo di un virtuosismo solipsitico,

linguisticamente autoconcluso e chiuso. Un gruppo di giovani artisti italiani si muove in questa direzione da parecchi anni con risultati notevoli (Battaglia, Verna, Aricò, Guarneri, Olivieri, Vago, la Morales, qualche altro; la mostra di Ferrara li accoglie quasi tutti. Ma oggi essi debbono difendersi oltre che dalle insidie interne di una ricerca che non consente ripetizioni, abbassamenti di ten-

sione, dall'essere proposti in un contesto che li obbliga a confronti obliqui, a tiepide illuminazioni, a ascendenze improbabili (perché tanto spazio a Geiger, perché non Dorazio). Ferrara indica a chiarissime lettere quello che si può ipotizzare come un futuro possibile per la *nuova pittura*: con l'attenzione e la predilezione che da anni dedichiamo a questa area di ricerca non sappiamo augurarcelo.

Cerreto Guidi

Una proposta di metodo

di Lara-Vinca Masini

Operazioni come quella aperta con la « Biennale delle attività plastiche in Toscana », a Vinci (con significato di campionatura a livello regionale), o come quella: « Incontri 1973: Il pubblico e l'arte contemporanea », tenuta ad Altopascio, (con significato di verifica sperimentale e di incidenza e disturbo su una situazione di sottocultura artistica legata alle infinite rassegne e sottorassegne a premio italiane) dovrebbero potersi inserire in un programma che affronti i problemi in una dilatazione a maglia, a livello del territorio regionale, su diverse scale e con precisi obbiettivi.

È chiaro però che queste iniziative dovrebbero implicare l'impegno responsabile degli Enti pubblici e assumere un carattere di intervento comprensoriale. Solo che si dovrebbe capire che il coinvolgimento a livello di partiti diventerebbe impositivo e controproducente ai fini della libertà espressiva di quella intenzionalità chiaramente politica insita inevitabilmente in ogni operazione culturale come, del resto, in ogni azione umana.

Ma si è visto che, quando l'operazione si promuove a livello di partito, viene generalmente trascurata appena diventa meno spettacolare e si istituzionalizza in un piano di lavoro a largo raggio. È quanto, per ora, ad esempio, succede a Vinci, dove il programma prevede un biennio organizzato di manifestazioni, di personali finalizzate alla creazione di un centro regionale d'arte contemporanea, di varie attività, allo scopo di creare un tipo di musco nuovo, non statico né mummificato. Operazioni alle quali, finora, non è stato dato seguito.

D'altronde queste iniziative, tentate singolarmente e senza appoggi rischiano il velleitario, risultano quasi sempre frustranti e insufficienti, non solo per la soluzione di problemi così ingenti, ma anche per sollecitare, in questo senso, qualche attenzione responsabile.

Inoltre sarebbe necessario fossero programmate, collegate tra loro, differenziate per settori di interesse.

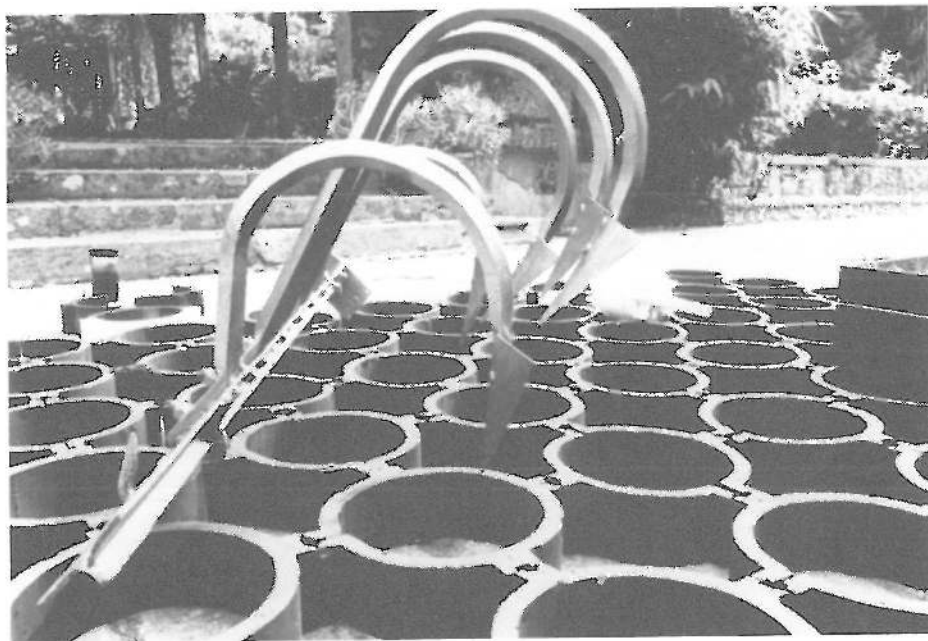
Restano, a questo punto, certe azioni degli artisti, ma anche queste, quando intendono investire i problemi del territorio (land-art, e certa conceptual), lo usano, spesso a pretesto astratto, talvolta senza agganci e stimoli autentici, ignorando i problemi specifici di « quel » territorio, di « quel » paese, di « quel » centro storico (si veda il caso, pure ad alto livello qualitativo, di « Volterra 73 »), dandocene, nei casi migliori, una resa formale intuitiva — sempre, d'altronde, importantissima a livello di sintomatologia simbolica —; quando non ce ne diano, nei casi di certo realismo, una resa visiva troppo spesso preconcepita e stereotipata. Mi sembra perciò csemplare l'azione iniziata e in via di svolgimento di Alessandro Vezzosi che ha preso a pretesto un invito alla rassegna a premi di Cerreto Guidi per un « intervento chiarificatore », che non intende « assolutamente limitarsi ad un fatto personale, ma (vuole) risolle-

vare una complessa serie di problemi concernenti, oltre il ruolo dell'artista e il suo campo di azione, sempre più aperto e dilatato, certi sistemi divenuti consuetudine nella gestione della cultura, i canali tradizionali della comunicazione estetica, e, soprattutto, la realtà delle componenti del territorio, l'urgenza di considerare attentamente la valorizzazione dei beni naturali e culturali, la programmazione di un assetto « muscografico », coordinato a livello comprensoriale ».

Cito da una dichiarazione programmatica, in cui egli aggiunge: « E mi sembra che proporre un certo tipo di azione proprio nell'ambito di una struttura che rifiuto (quella di un 'premio'), mi consenta un'incidenza più precisa che un'operazione individuale e svincolata ».

L'intervento di Vezzosi si propone a vari livelli: soprattutto, come scrive nel programma, che riporto, come « Proposta di metodo ».

A. Vezzosi, *Senza titolo*, 1973.



I punti sono questi: 1) Un documento programmatico; 2) Una ricostruzione delle stratificazioni storiche; 3) La dislocazione di alcuni elementi-segnale nel paese e nel territorio come segni-memoria o segni-denuncia; 4) Una documentazione fotografica per visualizzazioni percettive, schedatura, sequenze, tipologie, fotomontaggi; 5) Uno studio del centro storico; 6) Lo esame del Piano Regolatore; 7) Una serie di proposte di utilizzazione 'museografica' della villa medicea, in rapporto con la vocazione culturale degli altri centri del comprensorio; 8) La focalizzazione di fatti emergenti nella storia, nella tradizione, nel tessuto sociale, nella struttura fisica e architettonica; 9) Il recupero simbolico di oggetti d'uso; 10) Un'inchiesta.

L'operazione, che prevede uno sviluppo abbastanza lungo nel tempo e si dà, appunto, come proposta di lavoro sul territorio, si è svolta, fino ad ora, con questi mezzi:

Il documento programmatico, svolto in sette grandi tavole, in negativo, è stato esposto sul fronte della villa medicea (all'interno sede della rassegna).

Nel giardino, è stato sistemato un complesso di oggetti-simbolo recuperati dalla tradizione locale (strumenti di lavoro agricolo, manuale e meccanico, elementi naturali, oggetti di memoria storica) in

una collocazione privilegiata e caratterizzata da un intervento personalizzato, che non rifiuta la reazione emotiva, sentimentale, poetica, la connotazione 'artistica', infine..., pur non esimendosi da un impegno di analisi storico-critica e da un rigore strutturale.

Continua, intanto, la raccolta della documentazione fotografica, svolta capillarmente, per tipologie formali caratteristiche, secondo un'urgenza di registrazione storica, sociologica, etnica, linguistica.

La ricerca di Vezzosi che parte come individuale ma con prospettive comunitarie si estende, intanto, alla individuazione di punti focali, dove saranno collocati i diversi elementi-segnale (presistenze significative, ora scomparse, zone su cui si sia operato un intervento distruttivo o degenerativo; nodi per la definizione di un processo storico).

La destinazione museografica della villa (già prevista genericamente nella donazione dei proprietari allo Stato) solleva il problema della vocazione culturale del luogo.

Siamo appena arrivati a mettere in crisi l'istituzione consumistica delle rassegne a premio. Ma se a queste si dovesse sostituire il volontarismo agonistico teso alla costituzione, per ogni cittadina o paese, di un museetto d'arte contemporanea, dove si andrebbe a finire?

E soprattutto; quale compito didattico sarebbe in grado di svolgere un'accozzaglia di pezzi squalificati, sollecitata da un collezionismo spicciolo, che emula, in tono minore, le grandi imprese capitalistiche?

Di qui la necessità di un'indagine sulle vocazioni culturali dei centri e su un tipo di 'memoria' che anche un museo locale potrebbe rendere attiva e stimolante.

La « proposta di metodo » di Vezzosi scatta dunque in un senso nuovo, si dà come intervento responsabile, diretto, a diversi livelli; per Vezzosi, tra l'altro, lo studio dell'architettura e una viva attività di promozione culturale (tra l'altro è stato tra i collaboratori sia per la Biennale di Vinci sia per la manifestazione di Altopascio) possono spiegare la sua doppia polarità, artistica e di ricerca.

È una nuova strada, quella che si profila, con azioni come questa di Vezzosi, per la operazione artistica: una strada che può forse darsi come una delle alternative possibili.

Un'altra alternativa mi sembra rappresentata, ad esempio, su un piano già più consolidato, sul filo di una nuova 'sacra rappresentazione', dalle 'azioni' di Fabio Mauri.

Forse tante incertezze, tanti equivoci vanno pian piano sbloccandosi?

Ivrea

Poetiche '73

di Giorgio Fonio e Pier Luigi Paolillo

È da circa il sessantotto, dopo le prime esperienze di « manifestazioni aperte », a Fiumalbo, ad Anfo, a Novara, Ferrara, Monte Olimpino, Bologna, che questo tipo di manifestazione culturale si ripropone con le stesse, immutate, strutture: ultima, in ordine di tempo, « Poetiche '73 », realizzata ad Ivrea sotto il patrocinio dell'Ente del Turismo e del Comune.

Che dire? All'inizio, queste operazioni ebbero un carattere puntuale e una funzione stimolatrice proprio per i loro intenti alternativi nei confronti delle gallerie e delle istituzioni di mercato, e, in generale, delle rigide strutture dell'establishment culturale.

S'era, ai tempi di Fiumalbo, in clima sessantottista, e, si sa, allora i distinguo non erano prudenti, né facili, né opportuni: tanto che, ad una analisi retrospettiva, quest'esperienza rivela tutte le carenze tipiche della situazione storica, dallo sconsiderato guazzabuglio al clima da vau-deville.

I tentativi successivi non furono esenti, per la verità, dalle sclerosi goliardiche so-

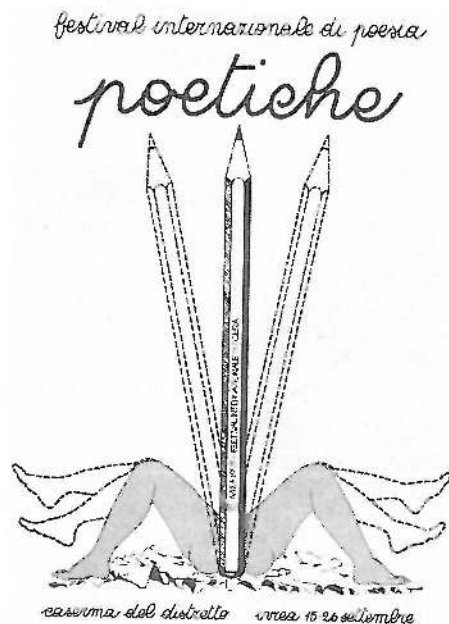
pra accennate, e, sebbene la situazione storica andasse rapidamente mutando, le « mostre » di Anfo, Bologna ecc. si riproposero con gli stessi cedimenti, le stesse incrinature e, in definitiva, gli stessi errori di organizzazione e di valutazione tattica: diremo di più, di valutazione politica.

Ultima, in ordine di tempo, vien detto, « Poetiche '73 ».

Passati gli entusiasmi giovanili e viste le cose da un'ottica diversa, la prima domanda che insorge, a proposito di Ivrea, riguarda la necessità stessa (in questo momento storico) di tali manifestazioni e, retrospettivamente, la funzione che ebbero le precedenti. Questa riflessione induce la sensazione di un'ennesima occasione perduta, la sensazione del gesto spontaneo e perciò destinato a fallire.

Sono le stesse perplessità che abbiamo provato a « Poetiche '73 », dove l'unica novità, rispetto alle precedenti manifestazioni, consisteva in alcune presenze di prestigio e « ufficiali » (Fossati, Davico Bonino, Zanzotto), che avrebbero dovuto avere il compito di rendere più credibile

Manifesto « Poetiche », Ivrea, 1973.



il tutto. Ma, parallelamente a questo tentativo (peraltro discutibile rispetto alla dinamica di tali raduni), non si è riscontrata la capacità di strutturare la mostra in modo tale da giungere a risultati di credibilità sul piano globale.

E, per credibilità vogliamo intendere (al di là dell'ufficialità e delle presenze di prestigio) scelte tese e coordinate a fini precisi, tali che balzi evidente il filo conduttore, il discorso di base proiettabile fondamentalmente su due fronti: il preciso impegno politico (che non può essere disgiunto da simili operazioni, che devono la loro origine e le loro strutture ad una situazione originaria di tipo, appunto, politico), da un lato, e la possibilità di lettura, capillare e d'insieme, da parte di un pubblico « altro ».

Cose, queste, non riscontrabili ad Ivrea, dove regnava l'informe, la ripetitività di cadenze, la cristallizzazione statica.

Per quanto riguarda le presenze relative all'« esadittoria », occorre dire che erano folte, tanto che questa sezione si è rivelata abbastanza esauriente, coprendo con sufficiente precisione un panorama a largo raggio, e per di più a livello europeo, ma che forse avrebbe richiesto una più oculata scelta dei materiali.

La stessa cosa non si può dire per le esperienze visive presenti, non di rado ripetitive (le costruzioni con balle di paglia di amalfiana memoria), quando non scontate (al di là delle opere di « pittura » e di « scultura », non abbiamo notato la presenza di un tipo di « ricerca » che è forse la parte più stimolante di un certo discorso contemporaneo); e, in linea generale, non propositi di impegni nuovi, non riflessi di situazioni problematiche di punta.

A voler dare, poi, un giudizio più accurato, dovremmo prendere la cosa a monte, analizzarne i presupposti e porre domande imbarazzanti che sfiorano le petizioni di principio; e allora il discorso richiederebbe un contesto diverso, o la partecipazione diretta degli organizzatori (coordinatori).

Ma forse le stesse invarianze e la stessa staticità delle strutture, rintracciabili in questa manifestazione, sono di per sé un sintomo autoportante e abbastanza chiarificatore di come un certo tipo di operazioni e, più in generale, un certo tipo di posizioni nell'ambito della produzione culturale, richiedano la stessa rigida impostazione di strutture, la stessa rigidità riscontrabile nei normali canali di mercato a cui ci si vuole contrapporre.

Solo a queste condizioni è possibile sperare di ottenere risultati efficaci a diversi livelli: nel caso contrario (come la breve storia da Fiumalbo ad Ivrea insegna), cadono, uomini e cose, nell'inevitabile spon-taneismo situazionista che è l'« informe » fine a se stesso e l'inizio dello stato fallimentare.

Presenze:

per le operazioni visive, Alviani, Campus Dragomirescu, Bertini, Ferro, Granaroli,

Ketty La Rocca, Luoratoll Nannucci, Nuzzo-
lese, Nelva, Mainolfi, Marcucci, Spinoccia,
Vaccari, ecc.

per l'esadittoria: Accame, Albertazzi, Ama-
dori, Amato, Allocchio, Accattino, Bertini, Ba-
ruchello, Biondi, Bentivoglio, Bory, Bettarini,
Beltramelli, Carrega, Caruso, Costa, Desiato,
Davico Bonino, Della Casa, Francisci, Fonio,

Foschi, Ferro, Gerz, Ghislieri, Guerzoni,
Isgrò, Locatelli, Lugimbuhl, Le Page, Mar-
cucci, Miccini, Nannucci, Orengo, Paolillo,
Pignotti Perfetti, Perrotta, Pivano, Paolini,
Piemontese, Palazzoli, Sanguineti, Spatola,
Squarotti Barberi, Sarenco, Sanesi, Troisio,
Testa Vassalli, Vaccari, Villa, Vitone, Zan-
zotto, Xerra, ecc.

Premio Suzzara

Di arte e politica e altre cose

di Paolo Farinati

Mai come in questo periodo si è parlato tanto di arte e politica, di realtà e impegno, ecc., anche nei giornali di larga diffusione che, occupandosene, dimostrano che il fenomeno sta assumendo una tale rilevanza da uscire (finalmente) dal ristretto ambito degli addetti ai lavori.

In questo senso il « Suzzara » di quest'anno (giunto alla 26ª rassegna) si colloca con uno scatto più deciso, come del resto gli competeva per « istituzione », in questa specifica area di ricerca. Vogliamo dire: senza quei compromessi e quegli equivoci che avevano in qualche modo limitato le passate edizioni. A dire il vero, già nel '71 si era tentato un rinnovamento, ma forse il momento non era ancora favorevole alle chiarificazioni culturali che i due attuali coordinatori, Mario De Micheli e Duilio Morosini, hanno voluto e potuto perseguire. Certamente le lacune ci sono ancora e basterebbe segnalare l'assenza di alcuni operatori come De Filippi, Spadari, Baratella, Arrojo, Recalcati, ecc., per aver tolto alla mostra quel tono di completezza di cui certamente necessitava. Ma forse tale lacuna non si deve imputare agli organizzatori, quanto forse alla necessità di aggiungere a quelle presenze ormai note, quella di altre, diverse, più giovani.

Nemmeno, a nostro parere, giova al Suzzara la conservazione dei « premi », abitudine, tutto sommato, molto « borghese » di qualificare nel senso della mercificazione, un « valore » che nel caso specifico contesta per principio anche una simile abitudine.

Ma la presenza tra gli artisti espositori di Aurelio C, Diara, Falconi, Girardello, Guida, Pagallo, Pescatori, Sarri, Titonel, Tur-chiaro, Greco, Mattia, Margonari, Sasso, Steffanoni, Bittoni, Fanti, ecc., tra i pittori e Guiotto, Rimondi, Schmettau, Trubbiani, Finotti, Vangi, ecc., tra gli scultori, testimonia subito, come bene avverte De Micheli, che si sia voluto: « ... rompere una situazione di genericità culturale per una scelta 'militante', interessata direttamente ai problemi in cui si trova coinvolto l'uomo contemporaneo ». Per dirla diversamente, riprendendo il titolo del recente inserto-colore de « L'Espresso »: « Falce e pennello » di Giancarlo Marmori (Sett. '73) dedicato appunto all'arte politica, è

chiaro che qui a Suzzara s'è dato spazio solo a quegli artisti i quali fermamente credono che il male cresca solo « nell'orto d'occidente »: capitalismo e fascismo. Una tale chiarezza onora, a nostro parere, la mostra, non soltanto per aver accolto solo la tendenza « figurativa », ma soprattutto per non aver voluto cadere in un qualsiasi generico equivoco « ideologico ». Dunque, è una mostra d'arte « socialista », con tutto il piacere, la consapevolezza di esserlo.

Ma se è parso tanto chiaro l'intento degli ordinatori, un poco meno e abbastanza confusi appaiono ancora i linguaggi, i propositi figurativi degli « operatori », così che la proposizione di Vincitorio che questa area appare: « così ampia e con un ventaglio così sfrangiato dei modi linguistici che risulta disagevole qualsiasi tentativo di delimitazione » appare ancora una volta confermata. Perché non basta essere genericamente impegnati! Quel che vale è chiarire, approfondire i modi e i termini del proprio impegno. Avverte Morosini: « Non può esserci impegno là dove non ci sia opera di lucida conoscenza delle cose e dei fatti di cui ci si senta di dover constatare la valutazione di opportunità ». Ci si vorranno scusare tutte queste citazioni, ma una rassegna come questa, per via degli spunti, degli stimoli così diversi e spesso contraddittori che offre, coinvolge un po' tutti, specialmente gli artisti, ad un processo di chiarificazione linguistica, dei « messaggi visivi » (per usare una definizione in voga), tanto più necessaria ora, quanto più in un momento come questo si offusca di vapori mefitici, l'aria politica internazionale. I colonnelli non stanno soltanto a guardare!

Riconoscere, come ironizza Marmori, che si dipinge e modella ancora con i modi aristocratici della cultura borghese, rimane soltanto una constatazione ovvia. Del resto, proprio al Suzzara è esposta una grande metafora nella quale il pittore, che vi ha dipinto il proprio atelier, si ritrova effigiato in un quadro, camuffato da « colonnello ». Come dire: riconosco senz'altro la mia appartenenza ad una cultura addomesticata, egemone, elitaria, ecc. Se non proprio « convivente » con un certo potere, sono appena un oppositore vel-



A. Titonel, *Sub*, 1973.



N. Pagallo, *Lo stesso giorno ancora*, 1973.

leitario!

Ora, senza voler retoricamente accusare gli artisti di correttezza con l'«établissement» culturale (che anzi!) s'avverte in giro la solita confusione tra affermazioni figurali compiaciute, colte, estremamente individualistiche, e il proposito di destinare tali immagini agli «altri» (il proletariato), cui codeste immagini vorrebbero per definizione rivolgersi. Tuttavia, compiacersi come fa Marmorì ad elencare i mille modi di essere impegnati (immagini storiche, politiche, contestatrici, esistenziali, sociali, documentaristiche, inquisitorie, realistiche, visionarie, ecc.) è facile, così come è facile denunciare l'improprio formalismo di chi ha sostituito lo sperimentalismo tutto intellettuale con il «contenuto», senza minimamente modificare la propria formulazione d'immagine. Non sta a noi certamente aggiungere altre proposizioni all'ampio dibattito in corso sull'autonomia e non dell'arte, sull'individualismo del-

l'artista, sul realismo sociale, sull'arte della «classe operaia», (momento individuale e momento collettivo), sul rapporto tra arte egemone e arte subalterna, sulla separazione tra arte e vita, sul rapporto tra arte e mercato, ecc ecc, solo si vuole indicare un rischio che il «Suzzara» sembra esemplarmente evidenziare. Quello, cioè, del pericolo di un «contenutismo» così appariscente da togliere ogni proposito ideale al lavoro degli artisti. Un «contenutismo» in luogo del «formalismo» di certe ricerche visuali oggi di moda. C'è in sostanza il rischio di inventare immagini tanto colte da apparire comprensibili solo a coloro che posseggono tutti i termini linguistici oggi in uso. Contenuti elitari, in luogo di «forme» clitarie. Ora, se è vero come avverte De Micheli, della necessità di respingere «l'impostazione strumentale di un'arte programmatica, velleitaria, agitatoria: in una parola «propagandistica», è altresì vera la necessità

di approfondire il proprio modo d'essere socialisti, dal momento che l'artista vuole svolgere con piena consapevolezza, un ruolo nuovo, «sociale».

Diceva Covili, il bravo pittore naïf presente alla inaugurazione del «Suzzara», che fare il socialismo è creare un'opera d'arte. Proprio osservando le opere esposte alla rassegna, veniva facile, di riscontro, obiettare che era assai meno chiaro sapere come debba essere un'opera d'arte autenticamente socialista.

Al di là di queste schematiche notazioni, comunque, ci sembra che il «Suzzara» di quest'anno (e ci auguriamo anche negli anni futuri) abbia cercato di darsi un «senso» più preciso o almeno di aprire un discorso, e che, seppure nella varietà delle direzioni, tenta di conciliare «autonomia» dell'artista e «intervento» senza fingersi di un colore diverso da quello che un artista «figurativo» oggi deve, a parer nostro, avere.

A Trieste

Insieme

di Marisa Dalai Emiliani

Mentre importanti rassegne internazionali come Documenta Kassel dello scorso anno ripropongono l'arte psicopatologica accanto ai prodotti delle ultime controavanguardie (iperrealismo ecc.) — e molto significativamente si affida per l'occasione a uno studioso come Theodor Spoerri, direttore della rivista «Confinia Psichiatria», il duplice compito di ordinare in un'apposita sezione della mostra i materiali ben noti prestati dal museo di Waldau, annesso alla clinica psichia-



trica universitaria di Berna, e quello di fornire in catalogo, in termini culturalmente aggiornatissimi ma scientificamente asettici, una ridefinizione teorica dell'arte degli alienati (ma i concetti di « arte » e di « malattia mentale », s'intende, sono fuori discussione, proprio perché sia consentito continuare a parlarne in astratto al di fuori della realtà istituzionale) —, può succedere che iniziative apparentemente marginali e promosse in sordina, lontano dalle casse di risonanza ufficiali, acquistino invece un significato di autentica rottura. È il caso di INSIEME, una piccola mostra eterodossa che ha trovato ospitalità per oltre tre mesi, a partire dal 2 giugno, nell'osteria Le cinque porte di Trieste, in un quartiere vicino al porto. Un'iniziativa minima: un gruppo di artisti, tutti triestini, appende quadri alle pareti di un luogo non deputato accanto alle opere di altrettanti ricoverati dell'Ospedale Psichiatrico Provinciale di Trieste diretto da Franco Basaglia, con la finalità di farne un punto di possibile osmosi tra chi vive dentro e chi vive fuori dall'istituzione. Un manifesto elenca i nomi dei partecipanti in sequenza alfabetica, senza distinzioni, e definisce in un breve testo la manifestazione come un « ritrovarsi in un INSIEME di uomini che cercano o tentano mediante la suggestione e la qualità dell'arte di flettere positivamente l'impalpabile e non chiara linea di demarcazione che divide il mondo degli esclusi da quello degli inclusi »; il discorso continua in un breve ciclostilato che precisa motivazioni e temi di discussione sviluppati in assemblea dai malati, dagli infermieri, dai medici, da chi espone: « Un'osteria accoglie le opere di circa cinquanta persone, per metà sono artisti, per metà malati; o meglio: metà hanno un loro ruolo, una sicurezza e credibilità sociale, hanno oggetti e affetti propri; l'altra metà non ha ruolo se non quello di malato ed è stata espropriata di tutto, degli oggetti, degli affetti, perfino dei vestiti e non ha più nessuna credibilità. Cinquanta opere sono esposte tutte insieme quasi a voler tentare attraverso la suggestione delle forme e dei colori un'omogenizzazione che sicuramente non può verificarsi. Non lo potrà... se non ci riconosceremo tutti come emarginati attuali o potenziali, perché tutti e dovunque subiamo gli stessi meccanismi repressivi, perché la violenza, la sopraffazione si attuano ora per ora nella pratica di tutti i giorni e noi tutti ne siamo ora coloro che inconsapevolmente la esercitano, ora coloro che la subiscono ». Un chiaro discorso politico, che gli avventori abituali dell'osteria, la gente del porto, capisce immediatamente; poi ora per ora, nella pratica di ogni giorno, la « mostra » si dilata e cresce come luogo continuamente riverificato di incontri, di scontri e di tensioni (non manca l'attacco provocatorio dei fascisti), diventa uno spazio attivo e vitale per la città, dove i malati, accompagnati all'inizio e quindi



sempre più autonomamente, provano a recuperare il senso sociale di certi atti come bere un bicchiere, mangiare, discutere insieme, e dove chiunque scelga di essere partecipe accetta di vivere a livelli diversi la contraddizione tra esclusione e libertà che il confronto tra condizione fuori e condizione dentro l'istituzione di continuo ribalta e rivela, secondo il processo dialettico messo in atto dall'istituzione « negata », aperta. È una esperienza che, pur nei limiti di campo, si pone come acutamente significante di per sé, indipendentemente dalla specificità e qualità dei materiali esposti; ma anche su questi vale la pena di fare alcune osservazioni. Intanto si è resa in parte visibile per la prima volta la documentazione di un'altra più nota iniziativa realizzata la scorsa primavera nello stesso ospedale psichiatrico, la serie cioè di azioni artistiche e teatrali promosse dal gruppo che con Giuliano Scabia ha lavorato nel Laboratorio P e creato tra l'altro il simbolico Marco Cavallo. Numerosi grandi fogli, uniti in qualche caso in forma di diario figurato, evidenziano meglio di qualsiasi formulazione teorica la dirompente funzione liberatoria che l'attività figurativa può assumere fuori dal rapporto di reciproca malafede (in senso sartriano) fra medico e paziente, che di necessità si instaura negli atelier di pittura organizzati tradizionalmente all'interno dell'ospedale psichiatrico. Su questa stessa linea, ma spingendosi forse anche oltre per l'incidenza delle implicazioni sia sul piano della teoria che dell'operatività, si colloca un'altra proposta che nella mostra INSIEME ha trovato il suo più naturale terreno di prova. Si tratta del modulo ARCOBALENO di Ugo Guarino, il quale già da tempo impegnato in un suo autonomo lavoro di animazione espressiva nei reparti dell'ospedale aperto di Trieste, in stretta collaborazione con l'équipe di Franco Basaglia, ha realizzato per i ricoverati un mezzo molto semplice da utilizzare per esprimersi, per comunicare in assoluta libertà. È un giornale murale vuoto, un manifesto stampato per ora in 10.000 copie ma moltiplicabile al-



l'infinito, pensato come uno spazio bianco — una zona soltanto è rigata come la pagina di un quaderno o un foglio di carta da lettera — da riempire con disegni, pitture, scritti o qualsiasi altro segno della propria presenza (anche solo il proprio nome), come suggerisce una chiara didascalia. Due sembrano le idee qualificanti del progetto: ARCOBALENO (le grandi lettere della testata possono essere riempite di colore e suggerire interventi più o meno coraggiosi che le trasformino in autonome immagini) è proposto come strumento da usare collettivamente, come supporto di un tentato colloquio o discorso comunitario, come veicolo di messaggi verbali o figurati altrimenti impossibili e comunque motivati e recepibili all'interno di un gruppo — i malati di un reparto dell'ospedale psichiatrico costituiti in collettivo, ma anche gli operai di una fabbrica, i ragazzi di una scuola, i marinai di una nave, i muratori di un cantiere, « qualsiasi comunità sul pianeta terra ». Il foglio, una volta datato e riempito di segni, colori o, perché no, slogans, insulti, pensieri è previsto che si possa « rilanciare » come una cartolina gigante a un altro collettivo, trasformandosi così in una sorta di canale di comunicazione alternativo. Comunicazione minimale, certo, se è vero che Guarino dice di aver pensato realizzandolo ai muri su cui chiunque può lasciare una traccia di sé, del suo essere vivo in un dato momento e in un certo luogo. Ma è proprio questo ridare a chi ne è stato cne è ogni istante, con violenza, espropriato l'uso sia pur minimo dell'espressione, della comunicazione figurata o scritta, che rompe con il sistema ideologico-culturale all'interno del quale tutti ancora operiamo. Ed è già un segnale inequivocabile che, utilizzando il libero spazio di ARCOBALENO, « malati di mente » e sani — i ricoverati di un reparto dell'ospedale psichiatrico di Trieste, gli operai di una fabbrica di Monza, i ragazzi di una scuola media di Milano, ecc. — abbiano trovato e rivelato una insospettata identità di linguaggi.

Il costume senza immagine

di Arturo Carlo Quintavalle

A prima vista *Il Costume di Casa* di Umberto Eco potrebbe apparire una delle consuete raccolte di saggi apparsi in varie sedi che, prima dell'aprirsi estivo delle villeggiature, un editore presente ed un autore sensibile hanno deciso di fornire al proprio pubblico; un pubblico ormai preparato dai molti volumi che hanno costruito una notevole parte della nostra coscienza semiologica in Italia, a cominciare da *Opera Aperta* e da *Apocalittici e integrati*, un pubblico quindi in cui si è creata questa aspettativa civilissima di lettura. Può anche darsi che la formula per cui il volume è nato sia anche questa, il che in fondo importa poco dato che noi semmai siamo a controllarne gli effetti, il risultato, il senso civile della presenza nel dibattito. E si deve allora riconoscere che una tale opera di selezione e raccolta è molto importante proprio perché fa cogliere, di un ideologo, non solo il prodotto concluso, elaborato e limato, il *volumen*, ma anche gli interventi nel vivo del tessuto, gli interventi a caldo che spesso sono i più significativi per un giudizio. Devo dire infatti che Umberto Eco, nella vicenda della cultura dell'ultimo quindicennio e, ancor di più, dell'ultimo decennio, è un personaggio chiave ben più di troppi altri della precedente generazione cui siamo debitori di molto, naturalmente, ma su altri piani.

Certamente, a Bologna, il Mulino ha pubblicato molti testi importantissimi per la storia della linguistica, alcuni giovani studiosi, ormai figure determinanti nel panorama della semiologia italiana, come De Mauro o come Rosicello, hanno portato a quella vicenda esperienze fondamentali, ma l'attività di una casa editrice, la Bompiani, e quella del suo più attento esponente in tale ambito, Eco appunto, sono rimaste davvero strutturali alla nostra coscienza civile. Certamente altri hanno portato alla coscienza poniamo la riflessione esistenziale oppure lo strutturalismo, altri ancora il fondamentale Husserl, ma si deve riconoscere che saremmo differenti proprio nel nostro modo di apprezzare l'universo di comunicazione se non avessimo avuto le molte decine di libri sulla comunicazione e se Eco non avesse portato avanti un suo discorso che è sulla metodologia della scienza. Forse proprio per questo suo modo di analizzare, di cui cercherò di cogliere le matrici, Eco è così nuovo (ma non estraneo) alla nostra civiltà accademica; ed intanto rifiuto di una estetica normativa, in ogni sua forma e, per converso, rifiuto di una estetica idealistica, comunque rivenduta. In questo senso un libretto utilissimo, sempre di Eco, di recente uscito nella se-

rie della ISEDI, enciclopedia filosofica, dal titolo *Segno* è modello di comprensione per problemi di metodo di questo genere; ma nel libro forse l'elemento che emerge subito, più comunque di tutti gli altri non è il rifiuto di una civiltà idealistica, quanto piuttosto il rifiuto di una cultura dell'intellettuale uscita dall'accademia, dalla tradizione ottocentesca del causudico, o da quella sempre ottocentesca del redattore di fogli più o meno benpensanti. Eco insomma respinge quei parametri del conformismo che sono poi quanto la società di massa prescrive alle sue sottosezioni (che siano sovrastrutture parrà ovvio) perché possano in essa felicemente sopravvivere. Dunque Ecco appunto non è intellettuale fuori del contesto; non è neppure una figura che voglia restar con le mani pulite dagli strumenti e dai media della persuasione di massa; al contrario egli gioca la sua partita, da una casa editrice, dalle pagine de *L'Espresso*, proprio entro i termini del sistema, nel nome di quella che ha chiamato una possibile guerriglia semiologica. Non so proprio se il termine, o la sua possibile applicazione, gli siano venuti in mente nel 1968 a Praga, quando gli intellettuali, gli ideologi, i tecnici della comunicazione, privati con la violenza dei *media* di comunicazione di massa, si misero a reinventarli, stabilirono di colpo nuovi canali e dunque nuovi modi di comunicazione; non so neppure se una conferma a questo sia venuta a lui da Parigi, dal «Maggio francese», quando appunto come ricorda lui stesso in un altro saggio, si inventarono strumenti differenti di comunicazione (quei manifesti, quelle scritte sui muri, quei sistemi ironici di aggressione dell'accettato e del consueto che hanno fatto del maggio, anche da questo punto di vista, un sistema profondamente rivoluzionario). Penso però che Eco abbia saputo valutare la propria posizione all'interno del sistema e abbia inteso quali strumenti sarebbero stati applicabili e quali no per raggiungere una comunicazione non autoritaria, non eterodiretta. Adesso le ipotesi sulla TV via cavo, toccasana di ogni male, somigliano molto a quelle Mac Luhaniane sul *medium* che è appunto il messaggio, tesi che Eco giustamente respinge in quanto di per sé stravolgenti il senso civile del rapporto di comunicazione. Direi che il tema di fondo in questo volume, oltre ai molti che più avanti vedremo specifici, legati a singole tematiche, resti quindi la posizione dell'intellettuale nel nostro universo comunicativo, ed esemplare a questo proposito rimane il dibattito su *Quindici* (1968-1969) oltretutto quello, del resto collegato, sul gruppo '63 (1964) am-

piamente riportati nel volume. L'idea che un gruppo, non di potere ma di intellettuali che gestiscono il potere, abbia saputo per un certo periodo far spazio, su una foglio autogestito, al dibattito del movimento studentesco (Torino fu il punto di frattura, come si ricorderà, che poi condusse alla chiusura di *Quindici*), rimane ancora il fatto più nuovo della cultura di rivista di quegli anni ed anche al di là ed al di sopra di questa, della ricerca di una via di uscita dalla posizione emarginata, non partecipe, fissata dalla nostra cultura, all'intellettuale. Ora Eco ha perfettamente colto questo aspetto e non rinuncia, neppure un istante, a questa presa di coscienza della propria posizione politica; è questo il pregio più evidente del libro: la coscienza politica e l'educazione a questa coscienza che Eco esige.

Uno degli strumenti di questa venienza guerriglia semiologica è la presa di coscienza del *medium* comunicativo, non al momento della emissione della informazione, ma a livello di destinatario; se Eco riprende, evidentemente, il tema barthesiano di *Miti d'oggi*, lo fa con ben altra coscienza civile; il giornale radio (*la notizia Findus*), l'industria religiosa, il modo di far cronaca e di presentar le notizie nei quotidiani, lo sfruttamento dei sedicenti scrittori, la esistenza del diavolo secondo Paolo VI, i temi della maturità classica, il fumetto fascista, sono capitoli del volume che possono dare un'idea di questa attenzione civile, ma la chiave forse per intendere il senso di questa raccolta la si trova nella lunga sezione dedicata al processo Braibanti, già edita da Bompiani in altro volume ma qui utilmente ristampata. In un saggio del libro Eco parla, a proposito del gruppo '63 e dei relativi addetti, come avventi un atteggiamento di tipo illuministico di fronte al reale; non intellettuali emarginati dal sistema che vogliono scarlo ma anzi gestori del sistema che vogliono prendere coscienza dei mezzi attraverso cui è lecito un altro genere di esperienza. Ebbene proprio questa caratteristica illuministica, che è semmai di ritardare in termini marxiani, dell'intellettuale che porta nella prassi, immediatamente, la propria coscienza ideologica, balza evidente nella ampia presa di posizione nei confronti del processo. Chiamamente Eco individua i pericoli che si nascondono dietro l'esumazione di una casistica sul plagio collegata all'attività intellettuale: gli studenti, gli studenti del Movimento Studentesco, potrebbero in breve essere i bersagli reali di questo processo assurdo. E forse non estraneo al bloccarsi con Braibanti di simili vicende legali deve essere stata proprio la violenta presa di posizione di tutti coloro che erano consci non solo dei pericoli di una simile inquisizione ma che volevano essere presenti e testimoni di una figura di intellettuale la cui distanza dal politico, idealisticamente e artificiosamente determinata, deve oggi sempre più ridursi.

Resta forse, ripensando all'intero volume, da segnalare un limite, che peraltro non può, a ben pensare, esser ricondotto a Eco ma semmai alla carenza di lavoro di *équipe* nel nostro sistema, la mancanza di fatto di una lettura per immagini di questo mondo della comunicazione che pure eminentemente con le immagini comunica. Ed infatti quale sarebbe stato il risultato, quanto forse più sottilmente educativo, se del Papa che parla del diavolo si fosse letta la gestualità nel corso della sua allocuzione (o di una qualsiasi

altra, non importa, l'iconografia del gesto sacrale è costante, come sappiamo), quanto più sottile la lettura se Eco, fondendo magari le sue notazioni con la sottile satira di Saviane (*I mezzibusti*), avesse letto la lingua iconica del telegiornale e dei telenarratori quanto più stimolante se fosse stata analizzata la gestualità e la retorica fascista nelle sue manifestazioni più smaccate e nelle più sottili; o ancora lo sport nella sua immagine di rituale di massa e non soltanto nella sua funzione di struttura alienata di sport visto (ap-

punto) invece che praticato. Ma, dicevo, si tratta di un limite che è della nostra cultura, l'intellettuale vive ed opera (deve operare) come singolo, staccato dal contesto, ed infatti se forma un gruppo (guai a chiamarlo collettivo) diventa pericoloso. Eco comunque, che di lavoro di gruppo e di presenza politica dell'intellettuale è uno dei più vivi testimoni, sa bene che il discorso, sull'alienazione dell'intellettuale, anzi sul chiamarsi *tout court* intellettuale, e proprio quello contro cui, lui come noi, si va lottando.

FUMETTO / La zia di Lucy

di Luigi Allegri

Si diceva, ai tempi della mostra *Nero a strisce* sul fumetto e sul fotoromanzo, che si dava una discriminante fondamentale tra i fumetti, quella della (maggiore o minore) diffusione. E si sosteneva che non era possibile considerare allo stesso modo fumetti di largo consumo come i « neri », i « sexy », le storie di vari « superman », ecc. e fumetti destinati solo ad una *élite* culturale, esemplificabile soprattutto negli studenti, come le strisce sofisticate che trovavano posto in riviste in certo senso specializzate come *Linus*. Parrebbe ora di doversi ricredere. Negli ultimi tempi ha infatti ottenuto un notevole successo, grazie alla serie *Eureka pocket*, e soprattutto alla collana degli Oscar Mondadori, la pubblicazione in volumetti delle vecchie *strips* americane o di quei fumetti più recenti di tipo intellettuale (*Peanuts*, *Bristow*, ecc.). Pare indubbio che questi tascabili a basso costo abbiano notevolmente allargato la base di lettura di questi fumetti, ma resta da vedere se questo sia sufficiente ad abbattere quella discriminante di cui si diceva. E la risposta non può che essere, almeno in ultima analisi, negativa. La nuova dimensione in cui si presentano questi fumetti, quella del libro appunto, è infatti tale da allontanare da sé gran parte del pubblico potenziale, almeno quei quasi quattro quinti della popolazione italiana che, secondo le statistiche, non leggono nemmeno un libro in un anno. Ma, quel che è più importante, da un lato e dall'altro di quella linea di demarcazione stavano altri connotati, primo fra tutti da una parte (« intellettuali ») il riferimento ad una realtà psicologica e sociale precisa e non prescindibile, dall'altro (« popolari ») un'ambientazione socio-culturale e modelli psicologici del tutto intercambiabili. La comprensibilità di una striscia come i *Peanuts*, al di fuori della mentalità e del contesto sociale americani (o, per *Bristow*, di quelli inglesi), è senza dubbio maggiore di quella di *Superman*, ad esempio, o delle storie della serie *Super Eroica* (fumetti di guerra), pure essi rispettivamente di produzione statunitense e inglese. Anche se in questi ultimi casi l'ambientazione non italiana è riconosci-

bilissima (se non altro dai nomi), il contesto in cui le avventure si inquadrano è talmente di maniera e scontato che il lettore ha l'impressione che quelle storie possano svolgersi ovunque, ed anzi neppure si pone la questione, dato che non intervengono elementi estranei, quale può essere, nella nostra cultura, il piccolo « pronto soccorso » psichiatrico di Lucy. Anche situazioni come queste sono ormai fruite in tutto il loro valore semantico anche profondo, solo che è necessaria una frequentazione non recente né episodica col fumetto, occorre cioè rifarsi a una sedimentazione iconologica interna alla striscia stessa.

I fumetti del libro (*Eureka pocket*, Editoriale Corno, 1973) sono degli anni 1967, 1968, 1969 e il titolo originale della *strip* è *Nancy*. Questo indica anche chiaramente che la vera eroina del fumetto è lei, Zoe, anche se il mondo rappresentato è abbastanza omogeneo e compatto. È un mondo di bambini, anche se gli adulti hanno una certa parte (soprattutto la zia di Zoe, Fritz, che anzi era in origine, prima che, nel 1938, la striscia passasse a Bushmiller, la protagonista delle storie; ma anche altri personaggi: il dottore, vicini di casa, negozianti, artigiani, ecc.), i quali soprattutto non sono mai meri fantasmi o proiezioni o evocazioni dei bambini, ma figurine vere, anche se appena schizzate. Il mondo poetico del fumetto, insomma, sta più dalla parte di Walt Disney che da quella di Schultz. I bambini sono naturalmente anche qui specchio, in qualche modo, della società adulta, ma le tensioni sono molto meno accentuate che nei *Peanuts*, questi bambini sono più infantili, più ingenui, vedono ancora il mondo dei grandi come un modello, Zoe si mette gli abiti della zia, si trucca coi suoi cosmetici, Arturo azzarda persino un pronostico elettorale. Ma, appunto, se Lucy e Charlie Brown sembrano essere i paragoni più diretti nei confronti di Zoe e Arturo, che anzi li avrebbero preceduti, sia da un punto di vista iconografico sia da quello del filo dei loro rapporti agenti in questa piccola comunità, è forse più vicino al vero, come si diceva, rifarsi a Walt Disney. Che si

tratti di bambini, anziché di animali antropomorfi è in fondo scarsamente importante (e poi anche questi bambini sono « antropomorfi »). Certo, qui, lo sfondo sociale è molto più rarefatto, anche se si possono identificare alcune strutture: è una società con profonde divisioni di classe (c'è il mendicante, che però non se la passa poi male; c'è il proletario, Arturo, che è spesso senza soldi ma che non fa peraltro molto per procurarsi, preferendo dormire sotto gli alberi; c'è la classe media, Zoe e la zia; c'è il ricco, Rollo « il riccone »), ma non esiste alcuna tensione sociale, le differenze sono viste come pure differenze quantitative. Paradigmatico è il confronto tra Arturo e Rollo, che fanno in fondo le stesse cose, anche se Rollo con un dispendio di energia, finanziaria, assai superiore: e spesso anzi l'effetto comico viene proprio dalla sproporzione dei mezzi impiegati da Rollo per raggiungere un fine assai modesto e comune; l'enorme ricchezza non avvantaggia comunque Rollo nella lotta per la conquista di Zoe, didattica esemplificazione del concetto base della democrazia americana che assicura le stesse possibilità di partenza per tutti. In fondo questa situazione a tre è quella stessa tra Paperina, Paperino e Gastone (Paperino = Arturo regge abbastanza bene, visto che entrambi sono sfaccendati e, forse proprio per questo, squattrinati). Ma anche altri tratti sono disneyani: la presenza continua e quasi la umanizzazione degli animali, i club cui appartiene la zia, la contrapposizione bambini/adulti soprattutto in fatto di igiene, i rapporti stessi di parentela (non esistono genitori: Arturo sembra orfano e Zoe vive con la zia e i genitori degli altri bambini, anche se esistono, non appaiono quasi mai); c'è una certa polemica reazionaria, contro gli *hippies*, contro la musica dei giovani (che ballano anche al rumore di un martello pneumatico), contro gli operai (che smettono istantaneamente di lavorare appena scocca mezzogiorno), mentre c'è una descrizione in qualche modo compiaciuta del ceto medio (i commercianti) ed anche una certa ironia, come si diceva, sui ricchi. Ma la nevrosi, l'inquietudine viene in qualche

modo a corrompere, a mettere in discussione questo mondo: a mezzo tra il banchetto dei paperini che vendono limonate e quello psichiatrico di Lucy sta quello di Zoe che vende la limonata gratis ma fa pagare il bicchiere oppure vende delle formine di terra importate dall'Europa. Il consumo è uno dei motori di questa società (i gelati, soprattutto) e la nevrosi collettiva si manifesta soprattutto attraverso la televisione (Zoe si porta al cinema una lente riduttrice per rendere lo schermo simile al video; Rollo si allena a vedere sei programmi televisivi contemporaneamente; tutti, Zoe e persino il suo cane, hanno il programma preferito, che seguono assiduamente, ad ogni costo). I rapporti psicologici tra questi piccoli personaggi, se non fosse per una leggera corrente erotica delle situazioni sentimentali, sono assimilabili anch'essi a quelli di sneciani: dispettucci, ripicche, invidie da parte dei personaggi femminili; lotta per la supremazia, rifiuto per le smancerie dell'altro sesso, amore per lo sport da parte dei maschi. Nei rapporti tra Arturo e Zoe è naturalmente la bambina a prevalere, ma le sue vittorie non sono mai schiaccianti come quelle di Lucy e non umilianti per Arturo, che anzi possiede una sua dimensione positiva e una sua

tranquilla felicità ad onta di tutto quanto gli manca.

Il disegno è pulito, netto, definito, ma non allusivo; è anzi sempre descrittivo, anche se non particolarmente agevole: le tipologie fisiche sono decifrabili agevolmente: Arturo è il proletario senza specificazione professionale e porta la cospola, la maglietta a righe e le toppe sulle maniche della giacca; Zoe è la bambina della classe media, linda, col fiocco nei capelli; la zia potrebbe benissimo fare la segretaria, col suo stile anni 40, i vestiti sempre decorosi, i capelli neri moderatamente lunghi ed ondulati; il bambino cattivo ha la medesima iconografia, anche se con tratti un poco cambiati, di Arturo: berretto (ma a rovescio), maglietta a righe, i tratti del volto sono naturalmente più truccemente marcati, i capelli sono corti e neri (evidentemente il « delinquente », ché d'altri non si tratta non può che nascere dalla stessa matrice del proletario). Rollo è invece biondo, coi capelli ricci, camicia bianca, farfallino al collo, pantaloni grigi e giacca nera; la bambina-vamp è naturalmente bionda, col fiocco nei capelli (ma di lato, mentre quello di Zoe è davanti, il che le conferisce evidentemente un'aria più infantile e un poco goffa), la bocca e gli occhi sono

disegnati analiticamente (evidentemente per renderla più simile ad una donna, ed infatti la zia ha la faccia descritta, mentre Zoe e le altre bambine, come anche i maschi, hanno solo due punti per gli occhi e una riga per la bocca), come pure il suo abbigliamento (camiciola, gonnellino a righe, evidentemente più frivolo, calze, che in Zoe mancano, e persino le scarpe evidentemente più « femminili », di contro a quelle di Zoe che non differiscono in nulla da quelle dei maschi). L'ambiente, lo sfondo, tende a restituire l'essenziale, ma vuole anche sempre essere esaustivo e verosimile. Ma il discorso potrebbe ulteriormente allargarsi alla considerazione delle strutture narrative, e allora valide e più coerenti discriminanti potrebbero cogliersi nei modi linguistici dei fumetti. L'esistenza di strutture di racconto rigide o il privilegiamento di momenti drammatici, l'accentuazione dei nessi sintattici o del valore semantico, dell'asse sintagmatico o di quello paradigmatico, saranno indici di un rapporto diverso con i propri lettori. Sarebbe forse questo il modo per misurare in qualche modo la maggiore o minore « apertura » delle varie strisce e fonderne, in modo ad esse immanente, la validità estetica.

CINEMA / Il megafono in gondola

di Roberto Campari

Venezia, nelle dieci Giornate del Cinema, si è veramente trasformata: tra i soliti turisti settembrini, italiani e stranieri perduti dietro a piccioni e a gondole di vario formato, si potevano vedere schiere di giovani, per lo più connotati a sinistra da jeans o barbe, che correvano (è l'espressione esatta) da una sala all'altra per non perdersi un film. Erano tanti, quindicimila e più tessere vendute nei primi giorni, ed era perciò necessario fare lunghe file davanti ai locali, perché, anche se le proiezioni venivano ripetute due e in qualche caso tre volte al giorno, gli otto cinema della città, affittati per ospitare la rassegna, erano sempre insufficienti. In queste attese, si sentiva parlare di films e di politica; poi si entrava e si vedeva il pubblico interessarsi a cose che magari non avrebbero trovato mai la strada di una distribuzione normale perché giudicate « impossibili » dagli affaristi dello spettacolo. Si vedevano, certo, anche film molto commerciali, dato che la manifestazione era aperta a tutti, non poneva discriminanti di selezione: l'unico elemento comune pareva essere, per i film italiani che come si sa rappresentavano la netta maggioranza, un certo discorso a sfondo sociopolitico, che tuttavia oscillava dalla socialdemocrazia più moderata al più duro marxismo-leninismo. L'uguaglianza che ci si prefiggeva in partenza, in realtà, non

sempre veniva rispettata e questo per motivi al di sopra della buona volontà degli organizzatori: si è scoperto infatti, nella serata inaugurale, che la proiezione di un film in piazza, in campo Santa Margherita davanti a tutti i cittadini che volevano intervenire, era una grossa cosa, assumeva un significato politico troppo importante per limitarsi al solo episodio de *Il delitto Matteotti* di Vincini, scelto appunto per la prima sera. E quindi, per tutte le notti che il tempo lo ha permesso, in campo Santa Margherita è stato proiettato un film, film necessariamente privilegiato rispetto agli altri, appunto perché sottratto agli impedimenti e alle scomodità del pellegrinaggio tra gli otto locali. Però valeva la pena di ripetere quel rito, di vedere pubblico di tutte le età (sebbene anche qui prevalessero i giovani) seduto a terra, su pezzi di giornale, o arrampicato sui tavolini dei bar, per seguire un film sottolineandone con applausi i momenti di più intensa polemica antifascista. Era come una sfida a quelle case della piazza, dalle cui finestre aperte arrivava magari la musicetta di « Carosello »: e infatti molto spesso le luci negli appartamenti si spegnevano e si intuivano figure silenziose affacciate ai davanzali. Sotto, tra i pozzi della piazza, un regista « impegnato », una diva da rotocalco, il più divo dei critici, sedevano accanto non

solo allo studente, ma alla casalinga, all'operaio, al piccolo impiegato. E naturalmente non finiva tutto con la proiezione: appena i fari sul campo si riaccendevano, Ugo Pirro, Maselli o qualcun altro degli organizzatori invitavano al microfono il regista del film, o anche qualcuno degli attori, se erano presenti, e quella, che al Lido in sala grande era la conferenza stampa successiva alla proiezione mattutina per i critici, diventava qui un dibattito in piazza. La cosa, come si può capire, assumeva un significato molto diverso, riguardava, più che la cultura, la politica culturale o la politica « tout court »: non si parlava cioè di problemi specifici relativi al film, di aspetti interni allo studio dell'opera (se ne parlava del resto molto poco anche nelle conferenze stampa), ma piuttosto dei problemi dal film posti e magari dall'iscrizione di questo nell'ambito della produzione italiana. I personaggi più discutibili dal punto di vista politico, perché più ambigui, erano, date queste premesse, i più interessanti. Così Pier Paolo Pasolini o Elio Petri; Pasolini, arrivato all'ultimo momento in volo da Roma con due brevi sequenze non sonorizzate del film che stava ancora girando, si è inserito in un momento polemicamente abbastanza acceso, dopo che, durante il dibattito successivo alla proiezione di *La torta in cielo* (ma indipendentemente dal

film), era stato letto un comunicato firmato più o meno da tutti i gruppi culturali marxisti-leninisti in cui si contestava in toto il significato politico delle Giornate del Cinema, appunto perché vi erano stati accettati autori « commerciali » come De Sica o Pasolini. Poiché il primo era assente (e del resto il suo suo film *Una breve vacanza*, certamente discutibile da molti punti di vista nonostante le dolci accoglienze della stampa, era stato presentato già da qualche giorno), veniva, necessariamente, chiamato in causa il secondo, che infatti è stato subito aggredito e in termini anche piuttosto violenti. Se il regista poteva in realtà prestare il fianco a molte accuse e soprattutto in quel contesto, dove la « forma » (anche intesa nel senso dei formalisti russi, come lo stesso Pasolini ha affermato), aveva così poco spazio, le motivazioni addotte da un esponente dei gruppi firmatari del documento sono state così strache che l'accusato ne è uscito in complesso piuttosto brillantemente. Ma a parte questo e quello successivo con Elio Petri, che hanno raggiunto, specie il secondo, punte polemiche molto forti e dunque una vivezza solitamente sconosciuta alle conferenze-stampa, non tutti i dibattiti presentavano lo stesso interesse, anche se certo sui dibattiti, più ancora che sui film, si basava la manifestazione. C'erano, infatti, lavori collaterali, come quello sulla libertà d'informazione tenuto la mattina alla facoltà di architettura, o l'altro gestito dai gruppi marxisti-leninisti e corredato anche da proiezioni sul cinema militante. Anche questi aspetti contribuivano a rendere molto diversa e più articolata la vita della rassegna rispetto a quella di un qualsiasi altro festival cinematografico, rispetto, ad esempio, a quella al Lido, gli altri anni, tutta svolta nel breve spazio che va dal palazzo del cinema all'Excelsior e vissuta dalla solita fauna di critici e gente del cinema, sempre le stesse facce immutabili (almeno così pareva) nel corso degli anni, come ad un magico appuntamento ricorrente. Certo non c'era la stessa sontuosa struttura organizzativa e dal punto di vista dei critici mancava soprattutto l'aspetto di documentazione, cataloghi, fotografie e anche semplici opuscoli informativi, a volte necessari per orientarsi nella scelta dei film, specie quando questi si sovrapponevano, cosa che accadeva abbastanza di frequente. Va considerato comunque a tale proposito che mancavano appunto le forti sovvenzioni concesse alla Biennale e che la manifestazione è stata possibile grazie al lavoro prestato gratuitamente da molti volontari del cinema. Per questo, adesso che il nuovo statuto per la Biennale di Venezia è stato approvato, non si vede chiaramente come sarà risolto il problema negli anni futuri: certo che ormai, dopo l'esperienza di quest'anno, non sarà più possibile prescindere dal coinvolgimento di tutta la città.

STAMPA / La lingua quotidiana

di Giuliana Ferrari

L'analisi delle strutture formali della cronaca politica e cittadina dei quotidiani italiani d'oggi, viene proposta da Maurizio Dardano in « Il linguaggio dei giornali italiani » (Bari, Laterza, 1973). Il saggio, che si pone fra i più rilevanti contributi critici ai problemi della stampa, si affianca alle numerose pubblicazioni degli ultimi mesi che trattano il problema pur con angolazioni e tagli differenti. Della stessa casa editrice sono usciti recentemente due testi: il primo in ordine di tempo di Valerio Castronovo: « La stampa italiana dall'unità al fascismo » con intento storiografico e quello di Paolo Murialdi: « La stampa italiana del dopoguerra-1943/1972 » che ricostruisce le principali vicende del giornalismo italiano, dalla libertà agli inizi del 1973 e in particolare ne analizza i rapporti col potere economico e politico. Il Dardano affronta il problema secondo una prospettiva sociolinguistica volta all'analisi della « scrittura giornalistica, analisi che per taluni aspetti si avvicina a quella più breve e schematica di Umberto Eco: « Guida all'interpretazione del linguaggio giornalistico, appendice al testo di Capecchi e Livolsi: La stampa quotidiana in Italia » (Milano, 1971). I problemi relativi alla concentrazione delle testate e la loro dipendenza, nella maggior parte dei casi, dai centri di potere economico, la selezione delle notizie e la prassi della riscrittura redazionale, l'ideologia sottesa al falso mito dell'obiettività e in questo si concorda con Eco nell'affermare che non si dà notizia se non interpretandola se non altro per il fatto di sceglierla e che l'obiettività, presunta aderenza ad una mitica verità che sarebbe nelle cose, non è il compito del giornalista il quale ha un dovere di testimonianza; testimonianza sui fatti scissa da quella dei valori, vengono individuati a livello linguistico sulla base della stessa scrittura giornalistica che nasce dalla confluenza di diversi sottocodici (politico, tecnico, economico...) La struttura del quotidiano viene esaminata in relazione ai suoi supporti: l'impaginazione, la titolazione, l'estensione degli articoli, in quanto « l'ideologia di un quotidiano si riflette non soltanto nella scelta dei contenuti ma nel modo di comporre i titoli e la pagina. In realtà i contenuti organizzati e i fattori contestuali costituiscono una forma globale (si parla della fisionomia e dello stile di un quotidiano), la quale instaura un saldo rapporto col lettore ». Il discorso del Dardano si articola in tre parti; nella prima l'autore si sofferma su questioni di metodologia relative alla struttura dell'informazione giornalistica, in particolare esa-

mina il significato della titolazione nei suoi tre piani: titolo, sottotitolo, occhiello, corrispondenti alle tre funzioni di avviso richiamo, di argomento fondamentale, di articolazione dei contenuti, gli espedienti grafici propri dell'impaginazione, il rapporto intercorrente fra testo ed immagine e la connotazione come elemento di significazione aggiunta che corrisponde spesso ai miti che il quotidiano contribuisce a veicolare. In questa prima parte il Dardano, prendendo a modello la distinzione posta da Hjemstlev tra sostanza e forma del contenuto, individua alcune articolazioni del contenuto le quali dipendono dalla sua forma ed opera quindi la scelta di categorie dotando ciascuna di esse di « indicatori concreti », avvalendosi in questo dello schema del Berelson pur con modificazioni e aggiunte di categorie di particolare rilievo: evidenza-occultamento (delle unità di contenuto), dilatazione-contrazione (in questa categoria vengono ad assumere importanza non solo i fatti linguistici, ma anche iconici) collegamento-isolamento che riguarda, sia le unità di contenuto all'interno dell'articolo (struttura interna), sia gli articoli in relazione al contesto (struttura esterna). L'analisi comparativa, in particolare delle strutture espositive, di un discorso tenuto da Breznev durante le manifestazioni moscovite in onore di Lenin nella stesura di sei quotidiani scelti in un arco politico che procede da sinistra a destra, si pone come il momento della decodifica del messaggio giornalistico. Nei successivi capitoli, viene studiato il problema del lessico nell'analisi dei vari sottocodici e registri parlati e da ultimo la sintassi. Il Dardano affronta quindi il problema se l'informazione giornalistica si attui o no secondo schemi narrativi e riconosce come solo nella cronaca cittadina si realizzi un'innegabile analogia di situazioni e di moduli narrativi col romanzo d'appendice, analogie del resto già esaminate per quanto riguarda i rapporti col fumetto e il fotomanzo e che andrebbero studiate nel sistema dei settimanali che svolgono una funzione mitica secondo un'iconografia rigida e una codificabile retorica visuale basata su stereotipi intercambiabili. Sempre, comunque la notizia subisce un processo di montaggio, ricomposizione, selezione; la notizia e non solo nella cronaca cittadina, tende a trasformarsi in racconto; non si pone una frattura fra avvenimento e struttura, una volta che un avvenimento viene riportato, il vissuto si trasforma in rappresentato, il dato degli eventi è colto secondo le « categorie » del racconto.

Recensioni libri

NICOS HADJINICOLAOU, *Histoire de l'art et lutte des classes*. Ed. Maspero, Parigi.

Il lavoro di Hadjinicolaou vuole essere un approfondimento in senso marxista ed una elaborazione della metodologia di Antal. Dopo aver riconosciuto che Antal «...è il primo storico dell'arte ad aver definito lo 'stile' in modo adeguato e ad aver chiaramente dimostrato che uno stile è sempre originariamente lo stile di una classe o della frazione di una classe sociale...», Hadjinicolaou avanza alcune riserve teoriche: «...Antal dà l'impressione di essere restato prigioniero di una concezione che disconosce la specificità della produzione di immagini quando scrive che è sufficiente ricostituire le ideologie delle classi sociali (le «filosofie dei settori della società») per poter penetrare quasi automaticamente, nella loro «arte». O, quando scrive che le ideologie delle classi sociali (i «punti di vista», le «idee» del pubblico) sono espresse con la mediazione dell'artista. È come se le immagini non fossero che la «trascrizione» delle ideologie nel campo dell'«arte»... È innegabile che gli si può rimproverare di considerare l'immagine come una «traduzione», la «trascrizione» di una ideologia politico-sociale...». Hadjinicolaou corregge questo punto affermando che lo stile e l'immagine non sono la traduzione e la trascrizione pure e semplici delle ideologie politico-sociali ma sono essi stessi portatori di una forma specifica di ideologia da lui chiamata «idéologie imagée»: «...quando parliamo d'«idéologie imagée» intendiamo con questo non un insieme di rappresentazioni metaforiche, ma in un senso stretto: una combinazione specifica di elementi formali e tematici dell'immagine attraverso cui gli uomini esprimono il modo in cui vivono i loro rapporti nelle loro condizioni di esistenza, combinazione che costituisce una delle forme particolari dell'ideologia globale di una classe...». Questo concetto di «idéologie imagée», che Hadjinicolaou distingue ancora in «idéologie imagée critique» e «idéologie imagée positive» a seconda che abbia o meno un rapporto conflittuale con altre forme di ideologia, permetterebbe di mantenere il carattere specifico della produzione di immagini (la marxiana autonomia relativa delle sovrastrutture) e di considerare questa stessa come un ambito particolare della generale produzione ideologica delle classi sociali dominanti. Nel lavoro di Hadjinicolaou, contemporaneamente animato da uno spirito di ortodossia marxista e preoccupato dal rispetto della oggettività del metodo scientifico, vengono in realtà a maturazione tutte le incongruenze di una certa estetica marxista e si rivelano attraverso una serie di affermazioni paradossali e assolutamente gratuite.

Aver ricondotto lo stile (o ideologia figurativa) ad una forma particolare della ideologia di classe ed i diversi stili coesistenti di diverse classi o frazioni coesistenti di classe, è un grosso progresso teorico che servirà, d'ora in avanti, a meglio comprendere quei caratteri di classe che indubbiamente ogni opera d'arte anche contiene.

Neanche questo coglie però e risolve il problema dell'arte e neanche questo prova che l'arte è sostanzialmente legata alle classi sociali ed ideologica per essenza: 1) l'arte è parola e non lingua, lo stile è lingua e non parola; l'arte risulta da un uso individuale dello stile che, nella singola espressione arti-

stica, risulta completamente trascorso; il marxismo trascura anche qui, come già avvertiva Sartre nelle «Questions de méthode», la dimensione dell'individuale; 2) lo stile non si esprime solo nell'arte ma in vari altri prodotti culturali (moda, mobili, arti minori) per cui viene meno ogni criterio distintivo dell'arte; 3) lo stesso stile è presente nei grandi artisti e negli artisti minori (es. Caravaggio e caravaggeschi) o semplici produttori di immagini; che cosa dunque li distingue? qual è il criterio per distinguere l'arte dalla coeva non-arte? 4) lo stesso stile è presente nell'originale e nella copia; è famoso il caso di Bernini che eseguì con meticolosa fedeltà una seconda volta un busto del Cardinale Scipione Borghese avendo il primo esemplare rivelato una imperfezione nel marmo, senza però riuscire a realizzare un'opera d'arte pari alla prima; dal punto di vista dello stile vien meno ogni criterio atto a distinguere l'originale dalla copia. Hadjinicolaou sembra conoscere tutte queste difficoltà cui va incontro una estetica marxista accentrata sulla considerazione storico-materialistica dello stile; egli però crede di superarle o di evitarle con una serie di affermazioni che, pur se determinate dalla logica del sistema di idee in cui si muove, risultano per nulla giustificate e perciò assolutamente gratuite.

È chiaro che tutte le difficoltà vengono meno se si nega l'esistenza stessa dell'arte come precisa categoria storica e se si unifica tutta quanta la produzione di immagini facendo di ogni cosa un fascio; è chiaro però anche che così facendo Hadjinicolaou, tutto preoccupato di salvare il carattere specifico ed autonomo della produzione di immagini, rinuncia definitivamente a capire l'autonomia e la specificità di quella particolare produzione di immagini che è stata ed è inequivocabilmente riconosciuta ed indicata come arte figurativa.

Riporto qui di seguito quelle affermazioni di Hadjinicolaou che sono, a mio avviso, da un lato le conclusioni estreme cui può giungere una estetica ortodossamente marxista, e dall'altro, la prova evidente del fallimento di un'estetica che per essere coerente con se stessa ha bisogno di negare o nascondersi i problemi che invece avrebbe dovuto chiarire: «...all'«arte» appartengono tutte le immagini, siano esse considerate «grandi» o «minori» senza eccezione alcuna... per ideologia figurativa noi intendiamo ciò che è la caratteristica essenziale degli «oggetti», dei «fatti» che appartengono al campo della produzione di immagini... l'«arte» non esiste. Come abbiamo già mostrato parlare di «arte» è proprio dell'ideologia estetica borghese. L'arte non esiste; ciò che esiste sono diversi tipi di produzioni, come la produzione di immagini, la produzione musicale, ecc. Ciò detto, risulta ora evidente che tutte le immagini prodotte nella storia — e non solo quelle considerate come «capolavori» — fanno parte della produzione di immagini...». Alla «luce» di questi concetti Hadjinicolaou affronta e «risolve» il problema del piacere estetico e quello della sopravvivenza delle «opere d'arte»: il piacere o il dispiacere estetici sono «...sempre strettamente legati al riconoscimento o al non-riconoscimento degli spettatori nell'ideologia figurativa di ciascuna opera...», e poiché è alquanto difficile comprendere, ad esempio, come uno spettatore piccolo-borghese del XX secolo possa riconoscersi nell'ideologia figurativa espressa da Scopa di Paro o da Wilhelmo e trarre da essa un piacere estetico, Hadjinicolaou ricorre all'abusato concetto del cambiamento di natura delle immagini attraverso il tempo,

secondo cui la sopravvivenza dell'arte sarebbe dovuta ad una costante trasformazione del suo significato, il quale concetto però, tra l'altro, non dà conto del fatto che il presunto cambiamento di natura o la presunta trasformazione semantica riguardano sempre, inspiegabilmente, le stesse opere d'arte.

Mario Costa

CARLO LUDOVICO RAGGHianti, *Profilo della critica d'arte in Italia*, Ediz. Vallecchi, L. 800.

Il volumetto ripropone un saggio scritto dal Ragghianti nel 1942 alle Murate di Firenze, pubblicato nel 1948, con in più 130 pagine di note di riferimento che supponiamo scritte di recente, che illuminano largamente sugli atteggiamenti culturali dell'Autore nei confronti di vari problemi estetici e di critica d'arte toccati in molti punti del lavoro. L'impressione generale che deriva dalla lettura di questo testo è di trovarci davanti a una sorta di autoraffermazione di un proprio filo di discorso, piuttosto che a un'analisi oggettiva della critica d'arte in Italia, impressione che viene confermata anche dalle recenti note, dove si intravede di sotto la modestia di un «profilo», l'intenzione quasi celata di scrivere una storia. Certo, il Ragghianti ammette senza difficoltà il carattere di confessione (nel senso di ricerca del proprio essere) e di progetto di lavoro implicito in questo «profilo», ma è curioso che a più di trent'anni di distanza non esiga «correzioni» o modifiche sostanziali, pur ammettendo che oggi lo farebbe molto diversamente, ritenendo che «così com'è conservi interesse e utilità». E possiamo subito dargli atto che l'interesse va per lo più alla ricchezza di dati su certe vicende che fanno parte della storia della cultura, anche perché molte sono un po' lontane dalle attuali frequentazioni, connesse con il ben diverso premere di certi problemi, e per l'utilità di avere sottomano un panorama della critica d'arte in Italia fatta da posizioni crociate ortodosse, il che permette delle riflessioni su quel tipo di cultura, di cui qui ci limiteremo a vedere qualche aspetto. Non alludiamo tanto ai condizionamenti pratici e alla temperie teorica che hanno ispirato la stesura del saggio, che negli anni Quaranta potevano avere una precisa ragion d'essere, ma piuttosto a quanto del permanere di quei limiti si riconfermi nei recenti «complementi» della seconda parte del volumetto, ove una effettiva distanza prospettica pare mancare, tolte alcune correzioni che riguardano pochi critici del secolo scorso e qualche integrazione. Così, al molto di discutibile del «profilo» si aggiungono le note che giustificano pressoché tutte le fondamentali asserzioni di ordine estetico, critico e storico: emergono assai bene quelle che chiameremo «le chiusure della critica italiana», con le tipiche negazioni culturali che, su un piano ideologico non sempre conseguente, è incapace di inglobare buona parte degli apporti del cosiddetto decadentismo, che si pretende di aver superato. La notazione va fatta per l'abuso della nozione di decadentismo allargata alla psicoanalisi, al positivismo, alla psicologia (si parla di «psicologismo»), alla sociologia, all'esistenzialismo (la fenomenologia non viene mai nominata); quasi fossero responsabili di ogni alienazione nei discorsi sull'arte.

Il lavoro di Ragghianti si diparte dal Selvatico e dal Cavalcaselle, e poi attraverso Morrelli, Adolfo Venturi, Riegl, Wölfflin, Benson, Lionello Venturi, si sofferma soprat-

tutto sul Longhi e sullo Schlosser (per limitarci ai nomi più importanti e ricorrenti); al Croce non è dedicato un profilo a sé — cosa giustificata, diremmo noi, dai scarsi lumi per le arti figurative — e funge da Super-Io rispetto al quale si collocano quasi tutti i critici e gli storici dell'arte discussi, che spesso rivelano, secondo l'Autore, presunti o reali fraintendimenti dell'estetica crociana, oppure ne stigmatizza gli atteggiamenti eterogenei, quelli che il neo-idealismo avrebbe « superato ». Non una parola di critica alle molte contraddizioni del Croce, neanche nei « complimenti », per cui potremmo ben dire che siamo davanti a un notevole esempio di identificazione « ideale » e psicologica.

Paradigmatiche risultano le pagine dedicate a Lionello Venturi, certamente un critico e uno storico di ispirazione crociana, ma con un atteggiamento ben altrimenti critico verso talune incongruenze del Croce, di cui Ragghianti dimostra chiaramente di fraintenderne le feconde concezioni, che hanno stimolato più di una generazione di critici in Italia. Il che vale per il concetto di *gusto*, ad esempio, al quale Ragghianti fa dei rilievi, mantenendo la crociana identificazione del « gusto » col « genio » negando che possa esistere un gusto comune a più artisti; mentre Lionello Venturi, al contrario, aveva giustamente criticato questa identificazione che ne svuotava il concetto, proponendo di riprenderne l'interpretazione illuministica, distinguendolo dal genio (cfr. *Storia della critica d'arte*, Torino, Einaudi, 1964) secondo modalità atte a inglobare le tendenze di poetica, e i vari rimandi all'ambiente culturale e sociale. L'operazione ha permesso successivamente un più preciso riscontro fra arte e cultura, a un livello certamente più dialettico di quello idealistico. Ne è derivato quindi un recupero della critica contemporanea ai vari artisti, consentendo una « critica della critica », esigenza che il Ragghianti contesta temendo che l'assunzione di tali giudizi (o inizi di critica, secondo li concepiva il Venturi) agli artisti, come equivalente credibile del loro gusto, porti a immediate equazioni ed arbitri, restando « lontani dal verace ed intimo carattere delle espressioni poetiche ». Ma il timore non è molto fondato: persino l'utilizzazione di certe cecità della critica contemporanea a opere innovative, ne permette la precisa contestualizzazione nell'ambito socio-culturale, chiarendo gli aspetti di quel mondo, rispetto al quale l'opera ha reagito, ponendosi come istanza emergente di un certo tipo. Negando attendibilità a simili contributi, di prassi artistica o di critica testimoniale (che per Ragghianti fa sempre parte delle incomprensioni), si attribuisce storicità solo al giudizio estetico individuante, che avrebbe carattere di verità assoluta, visto l'apriorismo non critico dello storicismo crociano. Il guaio per questa concezione è che il giudizio estetico non è meno relativo storicamente — per quanto possa essere o apparire più consapevole — di qualsiasi altro tipo di giudizio, a meno che lo si consideri come un'utile ipotesi di lavoro. Si capiscono allora le riserve dell'Autore per la critica francese dell'Ottocento, la più sottile e agguerrita a livello europeo, alla quale attribuisce « caratteri provvisori e occasionali, di polemica, di immediata vitalità, e insomma di documento » e non di una reale portata di critica e di storia, come se la « storia » fosse soltanto fatta dalle scervazioni retrospettive o dalle sistemazioni. Non che il Ragghianti — a livello diverso — non prenda in considerazione gli scarti fra dichiarazioni di tendenza, opere e formulazioni critiche da cui derivano certe asserzioni, solo

che le interpreta come se tautologicamente dovesse esistere un riscontro immediato (che non può esistere) fra opere e manifesti, e conduce ricerche per dimostrare le sfasature e l'autonomia delle opere dalle dichiarazioni di poetica, in funzione idealistica, non tanto per ricercare la chiave giusta, ma per confutare certi nessi culturali in modi quanto meno tendenziosi. Sfugge all'Autore che i testi critici di altri periodi storici sono di frequente ricchi di sensi traslati, metaforici e approssimativi ma fondamentali per ricostruire il tessuto connettivo culturale che ha stimolato molte opere. Analogamente, osservazioni critiche di altre epoche che appaiono (col senno di poi) « banali » o « ingenuie », fanno parte dell'incapacità di riconoscere la storicità della nostra cultura rispetto a quella considerata, e conseguentemente di ricostruire la trama delle istituzioni e di quanto non viene esplicitamente detto (perché spesso ovvio per quell'epoca, o sullo sfondo « invisibile » di ogni esperienza) secondo quanto Foucault ha chiamato l'« ordine del discorso », che implica appunto smagliature nel *continuum* che lo storicismo crociano non può certo ammettere (si veda il caso di Vasari). Di qui l'insistenza sulla individuazione dell'opera e della personalità dell'artista, fuori da un'opportuna connessione con l'insieme culturale e con i gruppi sociali, di cui anche le formulazioni apparentemente irriducibili, sono in qualche modo l'espressione; e se l'osservazione vale gramscianamente per la letteratura, non vediamo perché non debba valere per le arti in generale, concorrendo indirettamente a illuminare lo stesso aspetto individuante (si eviterebbero così certe ricizzazioni da empirismo ingenuo, idealisticamente connotato, e certi parametri arbitrariamente unificatori).

Il guaio è che la concezione *individuante* è legata al concetto di « genio » e di creatività in senso liberal-individualistico, finendo per occultare le istanze dell'ambiente culturale che, socialmente, sono non meno determinanti dell'istanza « individuale »: si tratta quindi di un modo « egocentrico » di situare l'opera d'arte, senza tener conto dell'apporto sociale. E di ciò abbiamo un diretto riscontro nelle interiorizzazioni del sociale (o meglio « rielaborazioni ») che spesso l'artista sente come psicologicamente del tutto soggettive, ma che invece rappresentano — per così dire — dei modi d'essere potenziali, nei casi migliori affatto nuovi, che possono subentrare nella « circolazione culturale ».

Ragghianti loda autori come Longhi o Marangoni che hanno sempre affermato l'estraneità dei fenomeni della cultura (filosofica, letteraria, ecc.) nei confronti dell'arte, in nome della dialettica dei distinti e dell'autonomia del « pensiero visuale », apporti che nelle esigenze pur legittime che hanno portato avanti, evitando di cogliere quelle interrelazioni e complementarità fra attività artistica e altre attività umane — che ne costituiscono frequentemente il motore — si situano in una direzione esattamente opposta a quella seguita dalla critica più avveduta del dopoguerra. Questa osservazione non la faremmo se, polemicamente, in varie parti del libro non fosse rivendicata come ancora attuale: non è difficile capire le semplicistiche liquidazioni alla sociologia dell'arte, come nel caso di Dvorák (citando critiche di parte marangoniana), mettendo in forse la legittimità stessa che possano darsi simili strumenti e problemi. Che dire quando riscontra la superiorità di Marangoni su Focillon o giudica poco rilevante il contributo di Bergson all'estetica? E come giustificare l'as-

senza di certi critici, importanti anche prima del 1942, o ancora la mancanza di certi collegamenti con la letteratura che sono stati storicamente rilevanti, e che qui vengono appena abbozzati?

Dai molti indizi dovremmo dire che il giudizio definitivo per Ragghianti, su questioni come filosofia e scienza, storia ed estetica — e quindi anche tra estetica e scienza — sia stato pronunciato dal Croce nel 1908 nella *Logica come scienza del concetto puro*, malgrado che in altri scritti del nostro si parli degli ulteriori sviluppi del filosofo idealista, e si ha l'impressione che si voglia evitare ogni revisione dei problemi estetici nei confronti della cultura positivista, del rapporto fra arte e marxismo, arte e politica (negato citando la fascistizzazione dell'arte durante il ventennio), estetica e psicologia, come se la costituzione di paratie che garantiscono la assoluta autonomia dell'arte fossero tali e quali riproponibili oggi, nella metodologia che ne deriva.

Diremmo piuttosto che è tempo di ammettere che tante osservazioni sulla creazione o sul processo artistico (di cui Ragghianti rivendica autonome formulazioni metodologiche), sull'immaginazione, sul gusto o altre categorie implicano non solo una filosofia, ma pure una psicologia e una sociologia latente che viene data come « estetica », e la cui ripulsa verso quelle discipline ne è la falsa coscienza speculativa. Con questo non si vuole negare la legittimità del discorso estetico, ma piuttosto il contrabbando per formulazioni rigorose delle approssimazioni speculative, che hanno trovato precisazioni in quelle discipline di cui l'estetica non potrà più fare a meno.

Il che, non significa disconoscere gli effettivi meriti del Ragghianti in vari campi d'indagine — dalla critica alla politica culturale — ma denunciare i limiti e l'equivocità che deriva dal voler riproporre un certo storicismo nell'attuale temperie della critica d'arte.

Giorgio Nonveiller

ANNA OLIVIERO FERRARIS, *Il significato del disegno infantile*, Boringhieri Editore, L. 3000.

Il pregio maggiore di questo saggio consiste in tutta una serie di indicazioni concrete rivolte ad educatori e pedagogisti su come utilizzare il disegno infantile che, al pari del gioco, è « a un tempo un *segno*, una spia dell'evoluzione del bambino, e un mezzo, uno strumento per la sua evoluzione » (p. 12). L'espressione grafica (pittorica, plastica, ecc.) rivela infatti ciò che il bambino sa sulla realtà: può quindi aiutarci a scoprire un conflitto (un fatto socio-emotivo); a capire il livello di sviluppo intellettuale; a individuare le caratteristiche dell'esperienza infantile in un certo ambiente procurandoci dati preziosi sulla situazione sociale del fanciullo e sul modo con cui quest'ultimo reagisce ad essa. Tutto ciò vale, naturalmente, purché al fanciullo sia offerta una piena ed ampia libertà espressiva e gli siano forniti quegli strumenti che meglio possano agevolare la sua necessità di esprimersi in termini visivi: il che, almeno per quanto riguarda la prima condizione, non avviene nella nostra scuola perché quest'ultima concepisce nel complesso l'educazione artistica come adeguamento da parte degli alunni alla mimesi naturalistica, uniformando i bambini, come sottolinea la Oliverio Ferraris, « a modelli privi di significato » (p. 13). La scuola, insomma, ignora, o sembra voler ignorare, sia gli apporti della psicologia evolutiva (e quindi che una certa maniera di espressione

è al di là delle possibilità intellettive ed emotive del bambino), sia il fatto che il tanto esaltato modello prospettico, per fare un esempio, è legato a valori che non sono validi in assoluto e lo sono tanto meno oggi. Sostanzialmente lo studio della Oliverio Ferraris si muove sulla scia di apporti quali quelli del Lowenfeld e del Read (ma più del primo, con la sua insistenza sul problema dello sviluppo della creatività inteso anche nelle sue implicazioni politiche, che non del secondo, legato ad una prospettiva platonica e schilleriana dell'educazione estetica come armonica integrazione dei sensi e dell'intelletto e relativa formazione di personalità unitarie e non dissociate). Al Lowenfeld in particolare rimandano certe considerazioni circa la possibilità di favorire e sviluppare la creatività del bambino tramite il disegno, perché grazie a quest'ultimo il bambino può esprimersi immediatamente, il che non si verifica con la scrittura che richiede l'apprendimento di un codice non facile da padroneggiare. Inoltre il disegno «risponde alle esigenze mentali dei bambini meglio della scrittura perché la raffigurazione è più prossima alla realtà concreta di quanto non lo sia la scrittura che richiede uno sforzo di astrazione maggiore. Per intenderci, il disegno di una casa per quanto rozzo e impreciso è visivamente più simile ad una casa reale di quanto non lo sia la parola scritta 'casa'» (p. 27).

Lo studio della Oliverio Ferraris mi sembra abbia un suo spazio innanzitutto per la forza con cui rifiuta la concezione fatalistica ed irrelata della spontaneità espressiva del fanciullo e l'esagerata valorizzazione che è stata fatta del suo preteso carattere estetico. Il disegno va giudicato, invece, dall'interno e l'approccio raccomandato è di tipo psicologico, diretto cioè non al prodotto finito, ma alle ragioni, al processo interiore, che stanno dietro quel prodotto. Sarebbe grave errore tracciare una linea tra espressioni che realizzano una certa esteticità ed espressioni che non la realizzano, perché quest'ultime, al pari delle prime, sono documenti della struttura emotiva ed intellettuale del bambino. In secondo luogo, e questo è altrettanto importante, l'autrice con chiarezza, e forse più esplicitamente di altri studiosi, insiste a lungo sul condizionamento socioculturale e socio-economico che opera dietro il disegno infantile. Rifiuta qualsiasi tipologia psicologica al livello teorico (ma non strumentale): evita così quei pericoli in cui era incorso lo stesso Lowenfeld con la sua distinzione tra tipi «visivi» e tipi «aptici» (dicotomia che viene definita «un po' semplicistica» anche se utile sul piano illustrativo: vedi p. 76) e ci ricorda continuamente che lo stesso disegno può voler dire cose diverse ed avere motivazioni diverse e che, in fondo, la scelta tra astratto ed organico è pur sempre una scelta, prima che «stilistica», sociale, comunicativa (su questo aveva insistito lo stesso Read). Questa storicizzazione del discorso articolata in una casistica piuttosto ampia è, come s'è già detto, il punto di forza del saggio perché cala il disegno infantile dal limbo in cui era stato posto e ne fa il portato, la spia, di contrasti sociali determinanti spesso laceranti. Un ottimo libro, insomma, che ci lascia però sempre in attesa di un'opera che affronti con pari rigore il problema della creatività e dell'espressione visiva dell'adolescenza il cui «riscatto», considerato il vuoto tuttora perdurante degli studi psicologici ad essa dedicati (vuoto parallelo alla mortificazione che le viene inflitta al livello scolastico), è ancora da venire.

Luigi Bernardi

A.A.V.V., *Il Donatello - Guida all'istruzione artistica*, Ente Nazionale per le biblioteche popolari e scolastiche.

Ci viene presentata in quest'opera l'attuale struttura di tutte le scuole di istruzione artistica con la descrizione del loro particolare ordinamento a partire dall'orario di insegnamento delle varie materie fino alla divisione delle competenze all'interno dell'Ispettorato dell'Istruzione Artistica. L'interesse di questi dati scaturisce dal confronto con un altro documento pubblicato dal Ministero della Pubblica Istruzione contenente i programmi di insegnamento di queste stesse scuole. Ebbene il semplice accostamento di questi due documenti ufficiali fa risaltare le contraddizioni più gravi dell'istruzione artistica. Per semplificare prendiamo come esempio gli istituti d'arte che sono le più numerose e le più frequentate tra le scuole di questo tipo; analizziamone velocemente i programmi così come ci sono presentati, limitandoci ai capitoli riguardanti la storia delle arti visive e la progettazione, le due materie cioè più significative di questo tipo di scuola.

Il primo intento evidente del documento ministeriale è quello di chiarire l'orientamento e l'indirizzo metodologico dell'insegnamento. È detto: «La storia delle arti visive si propone di educare l'allievo alla valutazione critica delle arti figurative, della architettura e del disegno industriale, nonché delle arti dello spettacolo considerate nei loro aspetti di comunicazione visiva e di espressione della vita sociale e culturale con particolari riferimenti ai problemi dell'uso del territorio (ecologia, pianificazione territoriale, urbanistica)».

Per quanto riguarda gli argomenti specifici dell'ultimo anno, dopo i movimenti storici del '900 sono puntualizzati questi temi: «Le correnti e i movimenti dell'arte contemporanea. Cenni sui massimi architetti e designers contemporanei. Dall'urbanistica ai piani regionali. L'ecologia ed i problemi dello sfruttamento del territorio». Si capisce a questo punto che i programmi sono stati meditati con realismo e con chiara intelligenza di quelle che dovrebbero essere le finalità di questo tipo di scuola. Per quanto riguarda poi la progettazione è detto: «... sarà intesa come educazione metodologica e non come spinta alla gratuita invenzione di manufatti e sarà impostata programmaticamente in relazione ai fini sociali cui essa è rivolta e con effettiva possibilità di verifica». È espressa chiaramente, per chi vuole capire, la convinzione che l'opera d'arte, in qualsiasi modo sia realizzata, affonda le sue radici direttamente nell'operazione tecnica che la attua e, su di un altro piano ma immediatamente, anche nella trama di relazioni vitali che riesce a stabilire tra sé e il mondo circostante; ed inoltre, che problemi tecnici e relazioni dell'opera sono espressione unica, nell'opera compiuta, del suo «stile».

Cerchiamo dunque un riscontro di tutte queste buone intenzioni lasciandoci condurre dalla guida in questione. Ci viene chiarito così che gli istituti d'arte sono attualmente ordinati in unità didattico-funzionali dette sezioni; ogni scuola comprende una o più sezioni con i laboratori annessi, per esempio: Arte del legno, Decorazione pittorica, Ceramica ecc... Ci vien fatto subito di chiederci come è possibile pensare di poter realizzare una metodologia come quella indicata in una scuola divisa in scomparti così rigidi e a denominazione così esclusiva.

È chiaro che la sezione dedicata per esempio all'arte del tessuto, in pratica, nella maggior parte delle scuole educerà ancora ad un

gusto per la manualità che ha ben poco senso nel contesto sociale e tecnologico attuale. Una volta chiarito che si tratta di una scuola di sperimentazione e di progettazione, i temi di insegnamento dovrebbero coinvolgere la maggiore quantità di realtà possibile ed a tutti i livelli, da quello più propriamente formale a quello più aggiornato sul piano tecnologico e mercantile. E qui viene a galla anche la profonda crisi strutturale di questa scuola che vive in un contesto in cui la realtà che la circonda (città, habitat, materiali...) si trasforma seguendo criteri spesso assurdi e quasi sempre incontrollabili; in queste condizioni il progetto è destinato a sembrare sempre tardivo e semplicistico. Ma il metodo suggerito è ancora valido se inteso come stimolo costante a verificare qualsiasi progetto con tutti gli strumenti immaginabili e con una continua disponibilità critico-creativa. È proprio questo metodo sperimentale e progettuale l'unico che ci permette di ipotizzare, se non altro, una qualche realizzazione di noi stessi e della realtà diversa da quella che troviamo bell'e pronta e che ci viene imposta. A nostro avviso questo significa anche la possibilità di recuperare un senso attuale alla scuola. Interessante a questo proposito l'ultima parte della guida in questione, dedicata alla formazione professionale dell'artista. Alcuni dei numerosi autori prospettano sinceramente le difficoltà del problema ma le ambiguità serpeggiano nei vari e pur molto discontinui interventi quando si cerca di delineare una figura di artista «moderno» senza minimamente verificare le reali possibilità di sussistenza di un simile personaggio e senza intaccare mai le strutture attuali che evidentemente non gli lasciano uno spazio vitale.

L'ambiguità non sta solo nelle parole e nel tono paternalistico con il quale si prospettano riforme ma anche negli sforzi che si fanno per tenere in vita «l'artista» in condizioni così proibitive. Suonano troppo ostentate in questo contesto le perentorie affermazioni che l'artista deve realizzarsi ad ogni livello di vita; poche righe più in là infatti si afferma altrettanto perentoriamente che l'arte è un fenomeno asociale (!).

Lina Ossi

FORTUNATO BELLONZI, *L'uva di Zeusi*, Ediz. De Luca.

Bellonzi presenta in volume una serie di saggi, attinenti per gran parte ai rapporti tra letteratura e arti figurative (dall'estetica, implicita o conclamata, di Fedro e Luciano, all'esperienza dantesca delle arti; dall'ipotesi di un rapporto Leonardo-Lucrezio alle poetiche del divisionismo, futurismo e dadaismo: sino ai miti attuali) già pubblicati separatamente in sedi diverse: il cui collegamento reciproco va ricercato, più che nel tipo di indagine prescelto, nell'impostazione ideologica del discorso, e pertanto nella poetica dell'autore, testimoniata con sottile pertinacia. Rinresce che Bellonzi non abbia ritenuto interessante indicare le date dei singoli contributi, giacché esse avrebbero in più casi dimostrato la precocità dello studioso nell'occuparsi di aree figurative assai trascurate dalla critica, specie italiana, e nell'offrire indagini e giudizi di straordinaria proprietà: si vedano la preparazione specifica e minuziosa e l'attenzione acuta con cui egli mette nella giusta luce il significato dell'apostolato nazareno-purista-preraffaellita e i suoi riverberi sul pensiero novecentesco intorno all'arte; o puntualizza la genesi e i fondamenti del divisionismo italiano, rivendi-

cato a una sua dimensione europea (con esemplare interpretazione dello «spiritualismo» di Previati, ricollegato ad analoghi fenomeni letterari, specie Fogazzaro): dove non si tratta di rivalutazioni «di gusto», ma di una corretta lettura storica del movimento (senza, come dice lo stesso Bellonzi a proposito del futurismo, «recupero degli aspetti caduchi»). Quanto opportuna e meritoria sia stata questa revisione è dimostrato dalla franchezza con cui altri qualificati studiosi difendono oggi il valore «europeo» di artisti che per snobismo — e pertanto timore d'esser tacciati di provinciale — la critica dell'ultimo cinquantennio si era permessa di prendere sottogamba (ultime, le belle pagine di Arcangeli su Segantini, per la collana «L'opera completa di...» della Rizzoli). Già nel 1959 Bellonzi pubblicava, sui rapporti tra arte figurativa, simbolismo a sfondo sociale e decadentismo europeo, un libro troppo poco utilizzato sin qui dagli studiosi «*Socialismo e romanticismo nell'arte moderna*»: dove era suggerita, tra l'altro, una indagine del nostro Liberty in quel momento del tutto coraggiosa e spregiudicata. Indagine che, da parte dello studioso, si è coronata recentemente con il sottile saggio *Su le arti e le lettere del Liberty*, pubblicato nel catalogo della mostra milanese del Liberty, e che troverebbe posto ideale nel libro che stiamo esaminando.

L'attitudine filologica, la consuetudine con la letteratura e la personale disposizione a collegare fatti figurativi e letterari, hanno favorito Bellonzi nel produrre una saggistica così originale e pertinente sui fenomeni artistici a cavallo del secolo: dove si utilizza nel modo più conveniente il fondo d'impostazione idealistica del discorso. Il quale discorso si fa, naturalmente, più serrato e scoperto quando tocca temi d'attualità; ma allora, all'analisi controllata e smitizzante subentra — né potrebbe essere altrimenti — la passionalità delle scelte. Ed è il punto su cui avanziamo le nostre perplessità, per l'appello a certezze, o ipotesi sperate (il «regnum hominis») che non possiamo dividere. Da siffatte certezze scende (e si legga soprattutto il breve ma molto meditato e concettoso saggio «L'arte e la società») un atteggiamento nei riguardi dei fenomeni artistici attuali che, coerentemente rifiutando la tecnolatria e il mito della scienza, mettendo in guardia contro uno storicismo semplicistico e acritico e contro le mistificazioni pseudo-democratiche oggi di così ampia e corrente circolazione, non tocca, a nostro avviso, il nodo drammatico del problema; e propone, a sua volta, il mito della verità semplice e chiara, che rispettiamo e certo può aiutarci a vivere; ma, ci pare, non a capire.

Rossana Bossaglia

Schede

a cura di Piera Panzeri

BARATELLA, Ediz. Toninelli Arte Moderna, Milano, 1973.

È la documentazione della mostra di una ventina di opere di Baratella del 1971 e '72, allestita alla Galleria Toninelli e in seguito portata in varie città straniere, con due testi critici in tedesco di Heinz Ohff e Mario De Micheli. L'attenzione di chi guarda viene catturata da una serie di immagini fotografiche che svolgono una funzione introduttiva — in chiave di presa diretta sulla realtà — di un

determinato tema (il sesso, lo sfruttamento, la violenza del potere e delle istituzioni...) alla quale corrisponde la riassunzione del medesimo soggetto nella pittura, con un intervento che manipola il dato meccanicamente riproduttivo e lo deforma estraendone e potenzianandone la carica aggressiva. Le immagini di Baratella, mediante il richiamo allarmato alla cronaca più inquietante e minacciosa dei nostri giorni, vengono a precisare una denuncia aspra, costituendo il punto di partenza imprescindibile per una corretta collocazione della pittura dell'artista.

CONSAGRA, Ediz. All'insegna del Pesce d'Oro, Milano, 1973.

Il volumetto, edito in occasione della personale di Consagra alla galleria «Quattro venti» di Palermo presenta tre di quelli che l'artista definisce «poemi frontali». Ciascun poema è costituito da una serie di temi affrontati suggerendo una corrispondenza tra la parola scritta e la sua traduzione figurativa mediante la variazione del segno. Da un lato la dichiarazione verbale: un'elencazione di vocaboli giocata a volte sul contrasto a volte sulla ripetizione; di fronte l'elemento-segno liberamente associato. L'interesse per l'esercizio formale sembra prevalere nel tentativo di verificare per via allusiva il parallelismo tra due linguaggi differenti.

GERMANO CELANT, *Piero Manzoni*, Minetti Rehora Editori, Genova, 1973.

La breve carriera artistica di Piero Manzoni, scomparso prematuramente nel 1963, viene ricostruita nei suoi momenti più significativi da Celant, che sta curando il catalogo completo delle opere, di prossima pubblicazione presso l'Editore Prearo. Il lavoro di Manzoni si colloca storicamente tra la fine degli anni '50 e l'inizio degli anni '60, ponendosi accanto a ricerche quali quelle di Rauschenberg, Klein, Bcuys, Cage, Kaprow, Kounellis, Paolini, Flynt nel superamento dell'informale «caldo» di Pollock, De Kooning, ecc., per tendere a un tipo di arte che Celant definisce «informale freddo».

È questa la chiave di lettura indicata dal critico per interpretare Manzoni: il discorso che egli propone — dai primi quadri figurativo-materici, alle tele «achrome», dalle «linee» al «fiato» e «merda d'artista», dalle «sculture viventi» alle «basi magiche», troverebbe il suo elemento unitario nel fatto che gli strumenti linguistici, corpo e materia, non sono più subordinati a un fortissimo legame esistenziale con il soggetto umano, ma acquistano una autonomia, diventano entità autosignificanti. Una intuizione difficilmente non accettabile, ma forse ristretta rispetto agli spazi che l'operazione di Manzoni tendeva aprire: sarebbe probabilmente utile una ulteriore considerazione per definire più specificamente il ruolo giocato dall'artista nella complessa problematica contemporanea.

LES MALASSIS, Ediz. Galleria Ciak, Roma, 1973.

Les Malassis costituiscono una cooperativa composta da 5 pittori (Cueco, Fleury, Latil, Tisserand) impegnati nel tentativo di dar vita a nuove forme di arte politica. La loro esperienza, iniziata nel '66 al Salone della Giovane Pittura con la sperimentazione di una prassi collettiva del dipingere, si è andata precisando, sia teoricamente con l'ela-

borazione di una piattaforma teorico-politica sulle possibilità di un ruolo rivoluzionario dell'arte nella società borghese, sia concretamente in una serie di lavori che investono avvenimenti attuali. Il catalogo che li presenta riporta una tavola rotonda cui hanno partecipato i critici Del Guercio, Gassiot Talabot, Gaudibert, Troche. Dai loro interventi, spesso stimolanti, emergono alcune indicazioni generali: la varietà delle forme in cui la collaborazione tra artisti può verificarsi, la scelta del tipo di comunicazione che si vuole ottenere, il problema dell'efficacia del lavoro in rapporto alla finalità politica, e quello del coinvolgimento del pubblico. Un'operazione come quella dei Malassis, proprio per il dichiarato carattere di politicità, andrebbe misurata in termini di incidenza sulla realtà; il silenzio prudente dei critici su questo punto conferma il sospetto che la possibilità di un'azione politica da svolgere attraverso l'arte non abbia trovato una soluzione convincente.

FRANCO SOLMI, *Karl Plattner*, Grafis Ediz. d'Arte, Bologna, 1973.

Franco Solmi conduce in un'ampia monografia la prima ricostruzione organica, dagli inizi fino alla produzione più recente, dell'opera di Karl Plattner, un artista la cui ricerca si è tenuta al margine delle correnti predominanti. È un'acquisizione corretta l'aver sottolineato l'approssimazione di un recupero di Plattner nell'area del realismo, nonostante la sua adesione, ma piuttosto tardi e per un breve periodo, ai temi convenzionali che rientrano nella retorica di impegno sociale. L'humus che ha lasciato tracce profonde nell'artista appartiene a un ambito culturale nordico e più precisamente tedesco (Plattner è nato in val Venosta), ma sulla matrice originaria si sono sedimentati, col tempo, stimoli derivati da soggiorni, oltre che in Toscana e a Milano, a Parigi e a S. Paolo del Brasile. Solmi ci presenta insomma una fisionomia di Plattner più complessa e di più difficile penetrazione di quanto possa apparire a uno sguardo superficiale; lo confermano le numerose riproduzioni (un centinaio, relative ad opere dal '53 al '72) che corredano il volume, in veste tipografica ricca e accurata.

ERNESTO TRECCANI, Ediz. Galleria del Veltro, Milano, 1973.

Il volumetto è uscito in occasione di una mostra alla Galleria del Veltro, in cui Treccani ha presentato una scelta del lavoro degli ultimi due anni, una serie di quadri che hanno come soggetto la siepe. «La figura — confessa l'artista — mi riesce difficile. Ma non per inclinazioni verso i fiori, o scelte: forse ho poco amore per gli uomini. Me ne è rimasto poco. Quando dipingo la natura, mi si affollano immagini, posso abbandonarmi a me stesso con la certezza di ritrovare la gioia del dipingere». Il catalogo è accompagnato da un testo di Franco Loi che vuole superare lo spazio consueto dell'introduzione all'opera, abbandonandosi a una sorta di diario-confessione delle proprie convinzioni critiche. I temi affrontati sono tra quelli di maggiore urgenza, ma nel complesso si ha la sensazione di un prevaricare sottile del critico sull'artista: le stesse affermazioni acquisterebbero forse un timbro di maggiore autenticità se fossero filtrate attraverso un riscontro più preciso con l'opera di Treccani.

Le riviste

a cura di Luciana Peroni
e Marina Goldberger

FLASH ART n. 41 (L. 500), Lettera di Sol Lewitt - G. Celant: Agnes Martin - A. Martin e A. Wilson: La mente serena - Cioni Carpi - G.E. Simonetti: Tom Sayer o del socialismo realista - Ray Johnson - Mel Bochner - Tadaaki Kuwayama - Franco Vaccari - Gabor Altalai - Les Levine - Zvi Goldstein - Marco Gastini - Antonio Paradiso.

FUORICAMPO n. 1 (L. 900), Omaggio a Ugo Mulas - U. Mulas: Il mio lavoro di fotografo - E. Mari: Il consumo dei segni - F. Quadri: Un teatro per gli anni '70, ipotesi di una nuova figurazione - A. Trionfo: La scena e l'oggetto - B. Wilson: Costruzione di uno spettacolo - C. Cases: Espressionismo, moda perpetua - P. Raccanichii: Match truccato tra foto e pittura - L.V. Masini: Un revival all'italiana - G. Buttalava: Il cinema impossibile - Arte e fascismo (E. Crispolti: Futurismo e fascismo - V. Fagone: Il Novecento e gli Anni Trenta - B. Hinz: Arte e fascismo in Germania - Z. Birolli: Verso un'arte fascista) - P. Fossati: Dalla parte del pubblico - N. Orengo: Alice nel paese degli editori.

OP. CIT. n. 27 (L. 800), G. Fusco: Altri aspetti della «riduzione» culturale - G. Dorfles: Riduzione ad oggetto, riduzione a progetto - P. Fossati: Riduzione o trasformazione? - T. Morens: Sul concetto di comunicazione estetica.

D'ARS n. 65 (L. 1900), G. Rondolino: Man Ray e Laszlo Moholy-Nagy - G. Schönenberger: Panorama dell'avanguardia svizzera - Molo-Cuberyan: Inchiesta sui musei svizzeri - S. Frigerio: Parigi, in maggio offensiva della pittura americana - A. Marcolli: Ricerche sui problemi dello spazio - G. Cortenova: Appunti per la nuova pittura - F. Sargiani: Il disegno industriale in Inghilterra Francia e Germania nel dopoguerra - G. Dalla Chiesa: X Quadriennale - G. Benignetti: XXI Fiorino - Lettere - Presentazioni - Documentazioni.

ARTE E SOCIETÀ n. 8/9, Alla Quadriennale una «rivoluzione» col consenso D.C. e del ministro Gioia - G. Montana: Il nominalismo nell'arte - M. Grande: La produzione dell'arte - R. Bianchi: L'artista operaio/borghese e le sue contraddizioni socio-politiche - T. Vietri: Per un'arte politica - Tavola rotonda su «Arte moderna e patrimonio artistico» con G.C. Argan, O. Ferrari, F. Menna, N. Ponente - G. Montana: Situazione dell'arte non figurativa - Enrico Sirello - C. Cruz-Diez: Vers une nouvelle connaissance de la couleur - G.C. Argan: Bice Lazzari - G. Montana: Bice Lazzari - Michel Seuphor - P. Caso: Gilbert Decock - I. Mussa: Franco Cannilla - B. Resina: Dove va la pittura? - G. Tempesti: Dall'espressionismo alle strutture della comunicazione - G. De Santi: Pier Paolo Pasolini, dalla regressione del mito al mito della «fisicità».

INPIÙ n. 1 (L. 3500), U. La Pietra: L'uso dell'oggetto - Indagine: Il desiderio dell'oggetto - A. De Angelis: Metadesign. Per una architettura eventuale - Gruppo RNF: Lo stato della creatività.

ARTELAVORO n. 8/9 (L. 200), M.D.M.: La funzione di Artelavoro e il suo rapporto coi gruppi di lavoro figurativo - F. Greco: Un

murale di Andrea Volo - F. Greco: La Cooperativa dei Malassis - M. De Micheli: Paolo Baratella - B.M. Pirani: Cronaca del Centro di Arte Pubblica Popolare di Fiano Romano - K. Selo: Il nuovo Realismo tedesco - L. Grande: Dibattito a Genova - A. Finocchi: Il manifesto politico - Il gruppo belga «Maka» - G. Seves: Un confronto di poetiche in due iniziative di arte «pubblica» a Milano - Attività del Collettivo di lavoro Uno - J. De Chirico: Intervento a Merano.

FRANKENSTEIN n. 3/4, M.M. Sigiani: Informazione e progettazione sociale - Schede su «I limiti dello sviluppo Potere ecologico, Musica pop e valori popolari, Moda e valori popolari» - Documenti - R. Agostini, G. Secchiarioli, F. Siliato: Lo sviluppo prasseologico, le origini.

QUI ARTE CONTEMPORANEA n. 11 (L. 1300), M. Volpi Orlandini: New York 1973 - C. Battaglia: Rymen, Marden, Bell - F. Menna: Le investigazioni linguistiche di Kosuth - G. Dorfles: La componente temporale nell'arte statunitense - Profilo di Consagra con scritti di G. Carandente e M. Volpi Orlandini - L. Vergine: Il «caso» Gilbert e George - S. Orienti: Quadriennale uno e due - P. Descargues: Jean Tinguely - P. Fossati: Ricordo di Mulas - M. Volpi Orlandini: Costantino Nivola - M. Mendes e N. Ponente: Carmengloria Morales.

TEMPI MODERNI n. 14 (L. 1000), A. Bonito Oliva: Cy Twombly - I. Moscati: «Marco Cavallo» cambia il teatro?

DISMISURA n. 7 (L. 400), Ricordo di Ulisse Ardunini con scritti di A. Loreti, D. Maione, N. Caggiano.

DISMISURA n. 8 (L. 400), Collettivo 1971: Progetto per dei giorni diversi $3 \times 3 = 1$, $1 = 100$ - G.C. Riccardi - A. Loreti: Risposta ad un gruppo di studenti lettori di Paese Sera sulla domanda «allora come la vogliamo l'arte» Collettivo 1971: Epigrafe a Picasso.

CIVILTÀ DELLE MACCHINE gen./apr. '73, C. Vivaldi: Sergio Ruffolo - A. Dragone: Le immagini di Ettore Sobrero.

ECOS n. 7/8, D. Micacchi: Morandi, i cinquant'anni di Via Fondazza.

IN n. 9 (L. 1200), numero dedicato a «La Facoltà di Architettura nel processo di dequalificazione» con documenti e interventi del Movimento Studentesco, M. Sartori, P. Spada, V. Vercelloni, V. Gregotti, Potere Operaio, E. Ranieri, G. Ciribini, Collettivo Autonomo della Facoltà di Architettura di Milano, C. De Carli, C. Blasi M. Nasuelli, R. Sarfatti, N. Ciardi, R. Dalisi, Libidarch, Ufo, D. Gardiner, M. Silvera, M. Shamberg Raindance Corporation.

LE ARTI n. 5/6 (L. 2000), H.C. von Tavel: L'arte svizzera dopo Hodler - R. Wehrli: Johan Heinrich Fussli - Rolf Iseli - Cornelia Hesse-Honegger - H. St.: Jean Baier - H. Widmer: Theodor Bally - Gruppo Aarau - R.M. Mason: Gianfredo Camesi - F. Zappa: Raffaello Somazzi - G. Schönenberger: Sergio Emery - Markus Raetz - Alex Sadrousky - Herbert Distel - M. Valsecchi: Alberto Giacometti - T. Leary: Franz Gertsch - Gottfried Honneger - Nuovi acquisti delle Kunsthaus di Zurigo e di Basilea - A. Altamira: Remo Bianco - G. Marussi: Salvatore Fiume - M. Truffelli: Remo Brindisi - U. Apollonio: Bruno Marabini - D. Buzzati e A. Sala: Attilio Alfieri - M. Venturoli: Giorgio Celiberti - L. Morandini: Nino Perizi - R. Sarnesi: Giovanni De Angelis - G.M.: Carlo

Montarsolo - Z. Krzysnik: I mosaici di Spagal - E. Fezzi: Mostre a Milano - Lettere dal Friuli-Venezia Giulia, Firenze, Matera, Lucca.

LE ARTI n. 7/8 (L. 2000), J. Clay: Calder nel suo ambiente - R. Bacon e A. Redon: Odillon Redon - G. Marussi: Ettore Colla - L. Gonzales Robles: Dario Villalba - F. Elgar: Jean Piaubert - S. Branzi: Tullio Garbari - W. Scheiwiller: Mio nonno Wildt - N. Tedeschi: Tempo di grafica - M. Venturoli, R.A. Salsitanti: Fotografia e pittori a Torino - Lettere da Pisa Napoli, dalla Puglia.

CAPITOLIUM n. 4/5, numero dedicato a «Roma e l'arte contemporanea» con scritti di O. Guerra, C. Vivaldi, A. Bonito Oliva, G. Di Genova, E. Crispolti, M. Fagiolo, S. Orienti, V. Apuleo R. D'Angelo, I. Mussa, G. Della Chiesa.

CAPITOLIUM n. 6, A. Bovi: Shu Takahashi - G. Della Chiesa: La X Quadriennale.

L'ARCHITETTO ITALIANO n. 3/4, tavole rotonde su: «Bruxelles 1900, capitale dell'Art Nouveau» (F. Borsi, R. Bossaglia, P. Portoghesi, H. Wieser Benedetti, F. Menna) «Odierna situazione dell'arte» (A. Bonito Oliva, C. Maltese, E. Migliorini, F. Menna).

HUMUS n. 1, D. Palazzoli: Lucio Fontana ceramista - G.E. Simonetti: L'officina di attrezzature metalliche della premiata «banda Bauhaus» - T. Trini: Oldenburgesque - G. Sassi: Pollution, per una nuova estetica dell'inquinamento - La qualità della vita con interventi di F. Briatico, V. Gregotti S. Mansholt, R. Minozzi - M.V. Carloni: Il paese dei campanelli o dell'eros conserva (versa)to - T. Trini: Graffiti volanti a New York - R. Bertonecelli: Il pubblico in piedi applaude commosso - L.M. Venturi: Ritratto di alto funzionario dell'Impero.

RIVISTA IBM n. 2, A. Pilati: Le persuasioni non occulte.

ARTE ILLUSTRATA n. 53 (L. 2400), C. Farese-Sperken: La Danse di Matisse e l'arte tedesca - S. Pinto: Combattimento per una immagine - B. Sani: Alberto Magnelli alla Galleria d'arte moderna di Firenze.

ARTE MILANO n. 2 (L. 500), F. Russoli: Lettera al Direttore Nicola Carrino: Costruttivi trasformabili - James Coleman - Rudolf Bauer - Intervista a John Dowell - Tony Smith: Sculture di vetro - M. Fagiolo: Giorgio Griffa - P. Weiermair: Karl Prantl - U. Apollonio: Mario De Luigi.

SOCIALITÀ n. 4/5, V.G. Bono: Dal Neorealismo al «Realismo esistenziale».

IL CRISTALLO n. 1 (L. 1000), P. Eluard: Le travail du peintre, a Picasso - P.L. Siena: Omaggio a Gino Severini.

IL CRISTALLO n. 2 (L. 1000), P. Pacini: Il dono di Magnelli a Firenze - P.L. Siena: Museo Van Gogh - G.B. Sanzin: Enrico Prampolini - P.L. Siena: Pietro Cascella e Eulisse a Bolzano.

LA NOUVELLE CRITIQUE n. 64, numero dedicato a Picasso con scritti di R. Leroy, M. Jacob, P. Eluard, L. Moussinac, Aragon V. Pozner.

ÉTUDES lug. '73, J. Collet, O. Failliot, J.C. Dietsch: L'audio-visuel à l'épreuve.

GAZETTE DES BEAUX ARTS apr. '73, J. Magne: Forain témoin de son temps.

Segnalazioni bibliografiche

a cura del Centro Di

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

Cataloghi di mostre fuori d'Italia

Biennale de Paris (8), Manifestazione internazionale dei giovani artisti, Parigi settembre-ottobre 1973, cat. in 2 voll. interamente illustrati con note bio-bibliografiche per ciascun artista, lire 8500.

8a Biennale de Paris, Sez. Italia, Parigi 1973, molto illustrato, lire 2500.

Das tun, was zu tun ist. Materialien zur Diskussion: Kunst im politischen Kamp. Auf welcher Seite stehst Du, Kulturschaffender? Colonia 1973, volume-catalogo dell'attività artistica e politica di Jorg Immendorf, lire 4500.

Festival internationale de la peinture, Cagnes sur mer, estate 1973, lire 3000.

Finnland 1900, Finnischer Jugendstil, Malerei, Architektur, Kunstgewerbe, Norimberga primavera 1973, pp. 136, circa 100 illu. in b/n e a colori, lire 6500.

Geometric Abstraction: 1926-1942, Dallas autunno 1972, catalogo storico-critico, numerose illustrazioni, lire 7000.

Douglas Huebler, Munster inverno 1973, introduzione di Honnert, testo in inglese e tedesco, pp. 66, ill. 40, lire 4000.

Young Korolov, peintures et dessins, Parigi estate 1973, prima mostra a Parigi del segretario dell'Unione degli artisti dell'Urss, lire 500.

Joseph Kossuth: Investigationen über Kunst & Problemkreise seit 1965, Lucerna estate 1973, cat. in 5 voll., testo in inglese, francese, inglese e tedesco. Mostra retrospettiva antologica, lire 8000.

Sol Lewitt, Arcs, circles and grids, volume in occasione della mostra, Berna inverno 1972-73.

Kunst aus Fotografie (cosa fanno oggi gli artisti con la fotografia?), Hannover estate 1973, pp. 84, ill. 40, lire 3500.

Kunst im politischen Kampf, Hannover primavera 1973, pp. 88, ill. 40, lire 3200.

Morellet, Nantes estate 1973, mostra antologica, pp. 34, ill. 16 in b/n e a colori, lire 1800.

Realismus der Swanziger Jahre, Monaco primavera 1973, lire 1800.

La peinture anglaise aujourd'hui, Parigi primavera 1973, pp. 60, ill., lire 4000.

Pioneers of modern sculpture, Londra estate 1973, pp. 152, ill., lire 4700.

Recent figure sculpture, Harvard autunno 1972, pp. 48, ill. 10, lire 2500.

Selection III: Contemporary graphics from the museum collection, Rhode Island, primavera 1973.

Weltausstellungen im 19. Jahrhundert, Monaco primavera 1973, pp. 225 interamente illustrato, lire 7800.

Cataloghi di mostre in Italia

Architetti senza città & città senza architetti, Montaiione, Palazzo scolastico, pp. 96, molto illustrato bianco e nero, lire 2500.

Archizoom Dressing Design, catalogo Trieste 1973, numerose illustrazioni, L. 1000.

Mostra d'arte cinese, Firenze 1973, pp. 112 interamente illustrato bianco e nero e colori, lire 2500.

Arte Cronaca 1971-1973, Vinci 1973, numerose illustrazioni bianco e nero, lire 1500.

Vasco Bendini, Parma 1973, pp. 174, numerose illustrazioni bianco e nero, lire 3500.

21° Premio del Fiorino, Biennale internazionale d'arte, Firenze 1973, due volumi, numerose illustrazioni bianco e nero, lire 5000.

Galileo Chini, Massa 1973, pp. 56 con 50 tavole fuori testo bianco e nero e colori, lire 3000.

Arturo Dazzi, Forte dei Marmi 1973, pp. 76, molto illustrato bianco e nero, lire 2000.

Marcel Duchamp / La delicata scacchiera, Napoli 1973, numerosissime illustrazioni bianco e nero, lire 2500.

Fotografi oggi « Gli Americani », Torino '73, interamente illustrato bianco e nero, lire 1000.

La Grafica della Comune di Parigi, Ravenna 1973, illustrato bianco e nero, lire 1000.

Illustratori di libri per ragazzi 1973, Bologna 1973, interamente illustrato bianco e nero, lire 4000.

Silvestro Lega, Bologna 1973, pp. 118 con 145 illustrazioni bianco e nero e colori, lire 4000.

Europa due tra sogno e impegno, Ravenna 1973, molto illustrato bianco e nero e colori, lire 2000.

Filippo De Pisis, Ferrara 1973, numerosissime illustrazioni bianco e nero e colori, lire 4000.

Zigaina (Giuseppe Marchiori), Gradisca d'Isonzo 1973, numerosissime illustrazioni bianco e nero e colori, lire 15000.

Fausto Melotti, Roma 1973, molto illustrato bianco/nero e colori, lire 3000.

Morlotti opera Grafica, Firenze 1973, interamente illustrato bianco/nero e colori, lire 2500.

Pittori italiani dell'800, Firenze 1973, pp. 56 con 25 tavole fuori testo a colori, lire 6000.

Pittori americani in Europa, Prato 1973, numerosissime illustrazioni bianco e nero, lire 1500.

Per quale Milano, Milano 1973, pp. 300, molto illustrato bianco e nero, lire 4000.

Pittura in Lombardia 45/73, Monza 1973, pp. 110 con 254 illustrazioni fuori testo, lire 5000.

XV premio nazionale di pittura figurativa Vasto, 1973 Vasto, molto illustrato bianco e nero, lire 2000.

Tempi di percezione, Livorno 1973, illustrato bianco/nero, lire 1000.

Italian Architecture 1965-70, Roma 1973, pp. 392, numerosissime illustrazioni bianco e nero, lire 15000.

Trubbiani, Bologna 1973, interamente illustrato bianco e nero, lire 4000.

Turcato, opere dal 1954 al 1973, Spoleto '73, interamente illustrato bianco e nero e colori, lire 4000.

Volterra 1973, sculture, ambientazioni, visualizzazioni, progettazione per l'alabastro, problemi del centro storico, Volterra 1973, lire 1000.

Al Centro Di, Firenze

Vi prego di inviarmi una copia delle seguenti pubblicazioni segnalate sul n. di NAC. Desidero ricevere i volumi ☐ contrassegno ☐ dietro fattura proforma, con lo sconto del 10% +- spese di spedizione.

TITOLO:

Nome, indirizzo, firma:

Data del timbro postale

Notiziario

a cura di Lisetta Belotti

Cartelle e libri illustrati

Edizioni La Grafica dei Greci (Via dei Greci, 33, Roma): cartella di opere grafiche di Piero Guccione dal titolo «Linee del mare e linee della terra».

Stampatore Sciarrelli di Milano: 2 incisioni di Yasmín Brandolini d'Adda.

Edizioni 1+1 di Padova: cartella di 12 incisioni di Normanno Soscia dal titolo «L'immaginazione zodiacale», testi di Mario De Micheli, Ugo Morcetti e Lucia Alberti.

Stampatore (Casella Postale 749, 40100 Bologna): suite di 8 incisioni di Joan Miró dal titolo «Le miroir de l'homme par les bêtes» e una cartella di 3 litografie di Joan Miró dal titolo «Cahiers d'hommes».

Edizioni «L'Angolare» (Via Clerici, Milano): acquaforte di Hans Belmer dal titolo «La mieux partagée» e una litografia di Francesco Messina dal titolo «Ballarina».

Editore Siro Teodorani (Via Lamarmora, 21, Milano): cartella di 1 litografia di Renato Guttuso dal titolo «1 nudo».

Edizioni Studio Ld (Via Primo Vere 35, 65100 Pescara): cartella di 5 litografie di Enrico Job dal titolo «Metamorphosis».

Centro Internazionale della Grafica (S. Marco 4038, Venezia): cartella di 5 acquaforti di Paola Emiliani, testi tratti dai «Notturmi di Bonaventura» di anonimo del '700 a cura di Luciana Boccardi, presentazione di Giuliano Scabia.

Edizioni del Cavallino (S. Marco 1725, Venezia): cahier de poche di Horst Antes dal titolo «Fur Billy und Alain Davie» e cahier de poche di Edmondo Bacci dal titolo «Avvenimento».

Il Bisonte (Via S. Niccolò 24r, 50125 Firenze) ha pubblicato il catalogo illustrato 1973 comprendente 488 litografie e incisioni di propria produzione e 124 opere grafiche di altra produzione.

Premi

Bologna. L'Amministrazione Comunale ha conferito l'Archiginnasio d'oro 1973 a Cesare Gnudi in considerazione della sua attività di studioso e critico d'arte. Lo stesso Gnudi è stato eletto Accademico dei Lincei.

Firenze. Le 4 borse di studio del Comune di L. 1 milione ciascuna, riservate a giovani artisti sono state assegnate a Ghelli, Giuntini, Martini, Tommaso.

Varese. A cura del Centro Documentazione Arte, primo Premio internazionale del manifesto d'arte. Il Premio «Città di Varese» è stato assegnato alla Galerija Suvremene Unjetnosti di Zagabria. Altri premi alla Ripartizione Iniziative Culturali del Comune di Milano, al Kunsthaus di Zurigo, alla Modern Art Galerie di Berlino, a Bernhard Loginbuhl e alla Filgra Druck Ag di Mitlodi.

Castel di Sangro. Al 1° Premio nazionale di pittura «Teofilo Patini», primo premio a Salvo Santucci. 2° e 3° premio a Giulia Guacci Viglione e Pasquale Gallo.

Gallarate. Il Premio di pittura «Gallarate» 1973 è stato vinto da Alberto Biasi.

Sassoferrato. 23° Premio internazionale «G. B. Salvi» e «Piccola Europa». Per la pittura, 1° premio Angelo Titoneli; per la scultura, Aldo Greco; per la grafica, Giorgio Antinori. Primo premio «Piccola Europa» a Katsuro Kimura. Premio Libro d'artista ad Alberto Longoni.

Arta Terme. Vincitore della Biennale delle Alpi 1973 è risultato Dominko Milogoj.

Palermo. Alla «Rassegna delle pittrici», organizzato dalla ASLA, primo premio a Fiorenza Antolini.

Prato. Al Premio internazionale di pittura e grafica «Francesco Datini» primo premio ad Antonio Bobo.

Parigi. Il «Prix Lutetia 1973» è stato assegnato a Dominique Lorsche e Henry Gesegnet.

Genova. Al 4° Premio «Vegia Zena» il primo premio ad Aldo Cestino.

Varie

Bologna. Al Museo Civico, il Comune, l'Associazione di politica e cultura «Bologna democratica», i sindacati nazionali artisti, musicisti, scrittori e le segreterie nazionali dell'ANPI, ARCI e UPI hanno organizzato una manifestazione intitolata «Insieme a Matta per il Cile». Sono stati esposti dipinti e disegni recenti del pittore e ci sono state varie iniziative di solidarietà con il popolo cileno.

Milano. Si è costituita l'associazione «Unioni Scultori» che, in forma cooperativistica, si propone di aiutare gli aderenti per superare le difficoltà, soprattutto di natura economica, che incontrano gli scultori. La sede è presso lo scultore Vittorio Di Muzio, Via Solferino 46, Milano.

Monza. L'Amministrazione del Parco e di Villa Reale ha reso noto che i restauri del Teatrino della Villa sono stati ultimati. Gli enti culturali, le compagnie teatrali, gli operatori che fossero interessati ad utilizzare questo spazio potranno indirizzare una richiesta alla predetta Amministrazione, Mirabello nel Parco, 20052 Monza, tel. 039/22003.

Roma. Officina Edizioni ha in preparazione una monografia sulla pittura di Mattia Moreni, dal 1940 al 1973, a cura di Giorgio Di Genova. I possessori di opere sono pregati di spedire 2 foto (cm. 18x24) a Mattia Moreni, Le Calbane Vecchie, 48013 Brisighella (Ravenna) con le indicazioni (misure, tecnica, anno, titolo, proprietà). Una delle foto sarà restituita autenticata.

Torino. La Galleria Viotti (Via Viotti 8/c) ha in preparazione il catalogo generale dell'opera grafica di Luigi Bartolini. I possessori di opere sono pregati di darne segnalazione.

Pisa. La Galleria Macchi (Borgo Largo, 43) ha in preparazione una monografia sull'opera pittorica e grafica di Francesco Vaccarone. I possessori di opere sono pregati di darne segnalazione.

Losanna. Al Musée des Arts Décoratifs de la Ville, mostra della produzione, delle edizioni e dei giochi per bambini della Danese di Milano, intitolata «Un exemple de design italien». Sono stati presentati gli oggetti, i multipli e i giochi didattici disegnati dal '57 ad oggi da Angelo Mangiarotti, Enzo Mari, Franco Meneguzzo e Bruno Munari.

Lutti. È deceduto per incidente stradale Garibaldo Marussi, direttore della rivista Le Arti.

Sono morti anche il critico Alfio Coccia e Anna Pallucchini, moglie di Rodolfo Pallucchini, studiosa d'arte antica e moderna e interessata ai problemi dell'educazione artistica.

A 34 anni, improvvisamente, è morto Gerry Schum, noto produttore di videonastri.

Parigi. Il Musée du Jeu de Paume ha ricevuto in dono da Max Kaganovitch venti dipinti di Cézanne, Renoir, Pissarro, Monet, Van Gogh, Gauguin, Boudin, Sisley, Seurat, Bonnard, Vlaminck e Derain.

Cannes. All'ultimo Festival del cinema è stato presentato il film di Lauro Venturi «Picasso il pittore del secolo».

Tel Aviv. L'Università di Tel Aviv ha nominato dottore honoris causa Marc Chagall.

Colonia. È uscita Art Aktuell, pubblicazione quindicinale sul mercato artistico, diretta da Willi Bongard. Informaz.: 5000 Köln 1, Lindenstrasse 18 E.

Cedola di commissione libraria

Centro Di
Piazza De' Mozzi 1r
50125 Firenze

Abbonamenti 1974

Offerta speciale per
Abbonamenti cumulativi

Per ogni rivista
in più
500 lire in meno

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

Copie arretrate: vengono cedute a prezzo di copertina fino ad esaurimento. Insieme alla richiesta dovrà essere inviato il relativo importo in assegno bancario o anche in francobolli.

All'importo complessivo dei prezzi di copertina dovranno essere aggiunte lire 300 per spese di spedizione (lire 500 se per spedizione raccomandata).

Cambi di indirizzo: Segnalate subito il cambio di indirizzo inviando lire 100 in francobolli e **indicando anche il vecchio indirizzo.** Indicare sempre la rivista cui si riferisce l'abbonamento o la richiesta di copie.

Tutta la corrispondenza per le causali sopra indicate dovrà essere indirizzata esclusivamente a:

EDIZIONI DEDALO
Ufficio diffusione periodici
Casella postale 362
70100 BARI

INDICARE LA CAUSALE DEL VERSAMENTO - SCRIVERE A STAMPATELLO

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

AVVERTENZE

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

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

N	R	EFPE abb. 1974	L. 4.000
N	R	SAPERE abb. 1974	L. 5.000
N	R	CONTROSPAZIO abb. 1974	L. 8.000
N	R	NAC abb. 1974	L. 4.000
N	R	TEMPI MODERNI abb. 1974	L. 3.600
N	R	MONTHLY REVIEW abb. 1974	L. 3.000
N	R	INCHIESTA abb. 1974	L. 2.000
N	R	UTOPIA abb. 1974	L. 3.000
N	R	FABBRICA E STATO 1974	L. 2.000

Totale degli abbonamenti scelti

meno L. per abb. in più

Importo del versamento

N.B. Indicare N se si tratta di nuovo abbonamento e R se si tratta di rinnovo.

Parte riservata all'ufficio dei conti correnti

Il Verificatore

Bollo
a data

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

Se siete correntisti postali
per i vostri pagamenti usate il

POSTAGIRO

senza limite di importo ed esente da qualsiasi tassa.

NAC

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

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



da **Feltrinelli**
 novità e successi in tutte le librerie



Quando il pensiero diventa segno

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

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

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

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

rotring
KOH-I-NOOR

