

NAC

Notiziario Arte Contemporanea / Edizioni Dedalo / Giugno-Luglio 1973 / L. 500



Nuove strutture per i musei / Istituti culturali a Bologna / I compiti di un dirigente
La questione dei musei / I musei e la scuola / Galleria contro galleria / Problemi
di estetica / Appunti sull'astrattismo italiano / Tempi di percezione / Scultura come
frammenti di città / Forma attiva / Un momento di verifiche / Mommens e Gray
L'immagine come volontà / Ceramica / Ugo Mulas / Strutture primarie / Alberto
Giacometti / Franco Cannilla / Arte Cronaca 1971-73 a Vinci / Tre artisti in Romagna
Giulio Ciniglia / Il corriere d'Edipo / Il voto dell'eroe / La femmina del maschio
L'ultimo Bunuel / Brevi / Libri / Riviste / Segnalazioni bibliografiche / Notiziario.

Scritti di : Allegri / Altamira / Barilli / Beltrame / Bernardi / Campari / Candide / Chirici
Cioni / Corradini / Di Castro / Emiliani / Fagone / Fossati / Giuffrè / Manzionna
Margonari / Mattioli / Menna / Nonveiller / Panzeri / Passoni / Quintavalle / Raffa
Russoli / Savi / Stepney / Tadini / Turowski / Vergine / Vincitorio.

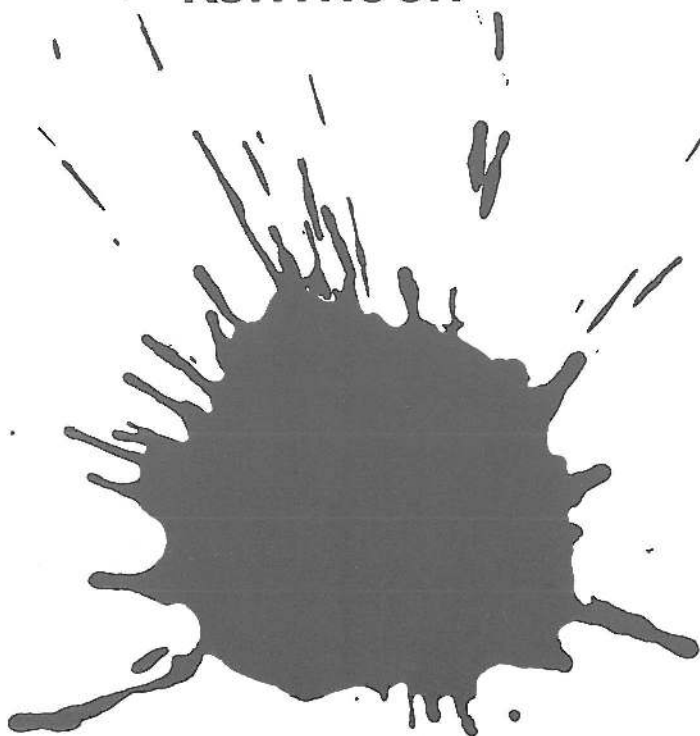


Quando il pensiero diventa segno

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

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

rotring
KOH-I-NOOR



Nuova Serie

<i>Editoriale</i>	Struttura è cultura	1
F. Russoli	Nuove strutture per i musei	2
R. Barilli e A. Emiliani	Istituti culturali a Bologna	3
A. Passoni	I compiti di un dirigente	7
V. Fagone	La questione dei musei	8
G. Nonveiller	I musei e la scuola	9
A. Turowski	Galleria contro galleria	10
P. Raffa	Tecnologia industriale	13
G. Giuffrè	Appunti sull'astrattismo italiano	14
C. Cioni	Tempi di percezione	15
E. Tadini	Sculptura come frammenti di città	16
F. Vincitorio	Forma attiva	17
A. Altamira	Un momento di verifiche	18
Stepney	Mommens e Gray	19
M. Corradini	L'immagine come volontà	20
R.M. Manzionna	Ceramica	21
P. Mattioli	Ugo Mulas alla Pilotta	22
L. Vergine	Inserto « Gli anni 60/70: Strutture primarie »	23
R. Beltrame	L'esistenzialismo di Giacometti	27
F. Di Castro	Cannilla a Piazza Margana	28
L. Bernardi	Arte Cronaca 1971/73 a Vinci	29
R. Savi	Tre artisti in Romagna	30
R. Margonari	Ciniglia a Orvieto	31
A.C. Quintavalle	Il corriere d'Edipo (Fumetto)	32
Candide	Il voto dell'eroe (TV)	33
L. Allegri	La femmina del maschio (Stampa)	34
R. Campari	L'ultimo Buñuel (Film)	35
Rubriche		36

Struttura è cultura

Quando si è delineata la possibilità di dedicare la prima parte di questo numero al problema dei musei e delle strutture artistiche, a dire il vero abbiamo avuto qualche perplessità.

In questi ultimi tempi l'argomento « museo » è stato affrontato innumerevoli volte e basterà ricordare la pubblicazione, fresca di stampa, degli atti di un apposito « convegno di studi », tenutosi a Roma sotto l'alto patronato del Presidente della Repubblica. Con italiana sfrontatezza è stato persino tema d'esame, l'anno scorso, di maturità artistica: « il museo, un tempo luogo di conservazione delle opere d'arte, tende sempre più a divenire centro vivo di cultura artistica »!

La domanda che ci siamo posti era questa: vale la pena tornarvi sopra? Come si può constatare, malgrado i tanti motivi di pessimismo, abbiamo deciso per il sì. E pur lasciando agli interventi una certa casualità che, d'altronde, caratterizza la vita di ogni rivista, abbiamo cercato di imbastire un discorso quanto più possibile costruttivo. Accanto all'intervista a Russoli, che ipotizza una nuova organizzazione museale, abbiamo messo il dibattito Barilli-Emiliani, che, muovendo da un'analisi prevalentemente bolognese, propone un modello valido anche per altre situazioni; accanto alla descrizione della « verità » torinese di Passoni c'è l'esempio di un « comportamento » di una galleria dell'est europeo; accanto alle osservazioni acute e problematiche di Fagone c'è la sottolineatura educativo-scolastica di Nonveiller.

Pochi temi e, naturalmente, svolti in modo solo parziale e che vogliono servire più che altro a ribadire la necessità di una presa di coscienza di una realtà che condiziona — oggi più che mai — tutta la vita artistica. Una realtà che, per parte nostra, mensilmente ci sforziamo di testimoniare in vari modi e che potrebbe essere riassunta con un semplice enunciato: struttura è cultura. Una consapevolezza che dovrebbe diffondersi sempre più — e non in modo retorico bensì come stimolo a fare — perché, in ultima analisi, è da qui che dipende la sorte del rapporto, tanto dibattuto, tra arte e società.

Direttore responsabile: Francesco Vincitorio Redazione: Via Orti 3, tel. 5461463 Milano 20122 Grafica e impaginazione: Bruno Pippa-Creativo LBG, Amministrazione: edizioni Dedalo, Casella postale 362, Bari 70100, tel. 340840/340860/340229 Abbonamento annuo lire 3500 (estero lire 5000) NAC, pubblica 10 fascicoli l'anno. Sono doppi i numeri di giugno-luglio e agosto-settembre Versamenti sul conto corrente postale 13/6366 intestato a edizioni Dedalo, Casella postale 362, Bari 70100 Pubblicità: edizioni Dedalo, Casella postale 362, Bari 70100 Concessionaria per la distribuzione nelle edicole: Organizzazione 3 D s.a.s. Milano, via privata F. Lippi 33/c - telefono 208.144 Stampa: Dedalo litostampa, Bari Registrazione: n. 387 del 10-9-1970 Trib. di Bari.

Spedizione in abbonamento postale gruppo III 70%

Nuove strutture per i musei

di Franco Russoli

NAC: Quale Soprintendente Reggente delle Gallerie della Lombardia e Direttore della Pinacoteca di Brera e facente parte del Consiglio Esecutivo dell'I.C.O.M. (International Council of Museums) e membro del Comitato Internazionale per i Musei d'Arte Moderna, lei è considerato uno dei maggiori esperti di museologia. La domanda che però vorremmo farle, più che argomenti teorici (ai quali, d'altronde, lei ha già dedicato ampio spazio, da tempo, in congressi, riviste e giornali), riguarda un tema concreto, specifico. Cioè, la strutturazione da dare in Italia ai musei d'arte moderna e contemporanea, soprattutto quelli nazionali. In poche parole: come pensa che debbano essere ristrutturati questi musei?

RUSSOLI: Il problema di una strutturazione generale, a livello nazionale, dei musei d'arte moderna e contemporanea, credo che vada affrontato un po' a monte. Vada, cioè, visto nell'insieme della situazione attuale, giuridica, istituzionale e strutturale del museo in Italia. Si sa che i musei di proprietà statale, ossia i musei nazionali, dipendono dalla Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti. E, più precisamente, sono istituti annessi alle Soprintendenze: quelle alle Gallerie, quelle ai Monumenti, quelle alle Antichità. L'istituzione «museo» in Italia non ha autonomia amministrativa e organizzativa. E credo che questo debba essere il punto di partenza di ogni successivo discorso. Finché non verrà riconosciuta una specifica struttura del museo, rispetto agli uffici che hanno l'incarico di conservare e tutelare il patrimonio culturale e artistico, ogni prospettiva di una organizzazione settoriale dei musei non è possibile. Il museo è un istituto che ha funzioni ed esigenze proprie (si pensi, per esempio, alla preparazione del personale o alla collaborazione tra musei e musei) e non può dipendere da un altro istituto con funzioni ed esigenze diverse. Una Soprintendenza ha come finalità di conservare e arricchire *in situ* i diversi oggetti del patrimonio culturale e artistico. Deve operare, sempre, in base al principio fondamentale di non snaturare, di non fare sradicamenti del patrimonio dalla sua sede organica e storica. Il museo, invece, di per sé è un luogo nel quale si raccolgono degli oggetti sradicati dalla loro origine. Qualcuno ha addirittura auspicato la fine del museo, per far sì che tutto diventi museo. Un museo vivo che si riconosca nel suo ambiente: la città museo, la regione museo. Questi sono discorsi un po' teorici ma mi sembra che indichino,

già di per sé, come oggi non si possa arrivare alla programmazione di un lavoro concreto e utile, se non si esaminano distintamente i due problemi. Sia pure in una forma di verifica dialettica per arrivare ad una futura più stretta collaborazione. Infatti, distinzione non vuol dire separazione, al contrario può essere preparatoria ad una migliore, più efficace collaborazione. Quindi direi che per prima cosa bisogna considerare la necessità di rivedere, anche per quanto riguarda questo aspetto, la legislazione esistente. Bisogna, cioè, creare un particolare settore con piena autonomia amministrativa-giuridica per le istituzioni museali, distinguendolo dalle Soprintendenze.

Aggiungerei che una efficace riforma dovrebbe prevedere anche una radicale ristrutturazione delle Soprintendenze. In breve, la Soprintendenza dovrebbe essere vista come un organo di verifica e di programmazione di vari lavori da affidare tecnicamente agli specialisti dei diversi settori. Invece delle attuali Soprintendenze, separate e senza alcuna comunicazione fra loro, io credo che sarebbero opportuni, diciamo, degli «uffici regionali del patrimonio culturale artistico» che dovrebbero affidare settorialmente i vari compiti specifici ad appositi organismi. Dal piano regionale si dovrebbe passare a quello nazionale, ma sempre come centro di verifica e di programmazione. In altre parole, un centro al quale arrivino e dal quale partano certe direttive e certi deliberati anche esecutivi, che tengano conto di necessità, di priorità, di finanziamenti speciali. Insomma una piramide che parta dal basso e arrivi ad una rappresentatività delegata che esamini, globalmente, nei suoi vari aspetti, la situazione generale del patrimonio artistico e culturale del paese e coordini e metta in contatto i diversi centri periferici, i quali decideranno e opereranno autonomamente, secondo le necessità locali. Come ho già detto, è in una struttura di questo genere che io vedrei la strutturazione del problema specifico dei musei d'arte moderna e contemporanea, nazionali o civici. I quali dovranno quindi essere visti come centri periferici autonomi, intimamente collegati all'attività sociale, didattica e di ricerca che verrà svolta nella loro zona. I loro vari problemi dovranno poi essere discussi, comparati e controllati a livello regionale e, infine, rappresentativamente, proiettati a livello nazionale, in una specie di «consiglio generale» al quale spetterebbe di garantire l'osservanza di certi principi basilari (si pensi al restauro), di ripartire

i contributi statali, di consigliare e, al caso, correggere, ma sempre con una autorità delegata.

NAC: Se invece di dirigere un museo d'arte antica come la Pinacoteca di Brera, lei fosse il responsabile di un museo d'arte moderna e contemporanea, quale organizzazione darebbe a questo museo?

RUSSOLI: Questo è un problema che, in termini generali, abbiamo discusso in varie sedi, anche internazionali. Ne abbiamo discusso a livello dell'I.C.O.M. e ne abbiamo discusso a livello milanese. Come si sa, Milano non ha un museo d'arte moderna e contemporanea e da molti anni si cerca di creare questa struttura. Posso quindi ripetere proposte che ho già fatto e che rispondono alle mie idee teoriche.

Io non direi mai qual'è il museo ideale. Non cristallizzerei in norme la struttura di un museo perché, secondo me, il museo è uno strumento che nasce da differenti situazioni di cultura e vive per particolari e diverse esigenze. Non deve diventare uno strumento di autoritarismo culturale, una specie di alienazione dalla vera cultura. Ci sono, naturalmente, certe norme tecniche che vanno rispettate — è chiaro che un museo deve rispondere a certi principi di funzionalità generale — ma deve anche avere una estrema flessibilità, non solo per quanto riguarda il patrimonio raccolto ma anche come utilizzazione di questo patrimonio secondo esigenze precipe del momento e dell'ambiente culturale in cui si trova. Deve essere uno strumento non per dogmatizzare, per mitizzare una presunta qualità, bensì uno strumento per mettere in continuo rapporto dialettico un patrimonio di oggetti con un patrimonio di vita. Quindi se io dicessi che organizzerei un museo in questa o quell'altra maniera, direi cosa che non risponde ai miei principi. Potrei, tutt'al più, dire come organizzerei un museo a Milano piuttosto che come lo organizzerei in un'altra città.

A Milano, in linea di principio generale, il museo d'arte moderna e contemporanea lo vedrei il più possibile espanso e integrato nella vita e nell'ambiente che lo ospita e che lo fa nascere. Cioè, un museo decentralizzato al massimo, un museo inteso come inserimento di varie attività in vari luoghi dell'ambito comunitario. Non un palazzo, un monumento, un mausoleo. I concorsi architettonici per musei d'arte contemporanea mi interessano poco. Del resto gli esempi di Wright e di Mies van der Rohe, per quanto nati da una precisa disposizione di ricerca e di poesia, sono esempi negativi, in quanto frenano e ingabbiano le possibilità del museo. Ciò che mi interessa è lo studio preparatorio delle attività del museo, cioè la ricerca socio-ambientale del luogo in cui deve nascere il museo. Può darsi che in un dato posto sia opportuno o possibile soltanto un locale e in un altro posto, invece, siano necessari molti centri

di attività. È logico che esisterà sempre un luogo in cui riunire i servizi tecnici e amministrativi e in cui discutere e verificare la vita del museo. Ma è necessario che a questo centro siano collegati molti altri nuclei di attività, a loro volta collegati ai consigli di zona e di quartiere, ai centri culturali e così via. Ecco, questa potrebbe essere un'ipotesi di museo.

Per rimanere sempre al caso di Milano e dare qualche esempio concreto, abbiamo delle raccolte già formate, civiche, private e anche statali. E questo patrimonio già esistente deve essere collegato con il farsi della ricerca artistica. Ciò può essere fatto in diverse maniere. Potremmo, per esempio — anche per ragioni giuridiche — strutturare diversi centri oppure, avendo lo Stato acquistato Palazzo Citterio, si può pensare di collegare alla Pinacoteca di Brera (come continuità della raccolta di arte antica) una serie di collezioni private che, per volontà dei proprietari, non possono essere smembrate, e una serie di «fondazioni» dedicate ad artisti (per esempio, Fontana, Marini ecc.) in modo da farne altrettanti documenti da mettere in rapporto all'attività artistica contemporanea. A questo potrebbe essere aggiunto il Padiglione Civico di Via Palestro, centro dove già esiste un patrimonio e che può essere vivificato. Ma, ripeto, ciò di cui Milano abbisogna è di un museo attivo che si articoli in una serie di istituti di diversa proprietà e gestione, e di iniziative per animare con determinate attività (chiamando, per esempio, un certo artista o gruppi di artisti a svolgere una certa ricerca) specialmente i quartieri periferici.

NAC: Un'ultima domanda. In un'ipotesi di questo genere, come si inquadrerebbe la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma?

RUSSOLI: Credo che anche questo Istituto ne trarrebbe vantaggio per l'attuazione di un programma che da molti anni cerca di svolgere, incontrando continue difficoltà. Distinto dalla Soprintendenza all'Arte Moderna e Contemporanea (ora unica in Italia), potrebbe rispondere con più flessibilità alle sue funzioni.

NAC: Dato il suo carattere di unicità, la Soprintendenza all'Arte Moderna e Contemporanea di Roma non potrebbe diventare il nucleo di quell'organismo centrale di coordinamento a cui accennava prima?

RUSSOLI: Penso di sì. Ma, come ho detto, inteso in senso non autoritario bensì come base per un organismo nuovo al quale dovrebbero partecipare, consultivamente ed esecutivamente, i delegati delle altre istituzioni consimili. Magari, per una maggiore elasticità e per non correre i rischi di una eccessiva centralizzazione, si potrebbe pensare a tre centri di coordinamento del genere. Per esempio, è logico che la zona culturale e artistica dell'Italia Settentrionale non abbia

alcuno strumento statale per l'arte moderna e contemporanea? A me pare che la vita culturale e artistica di centri come Torino, Milano, Venezia e i centri dell'Emilia-Romagna, sia tale da esigere una collaborazione, una programmazione, una pianificazione. Ossia un sistema di coor-

dinamento che sarà poi da mettere in rapporto con quello dell'Italia Centrale e dell'Italia Meridionale e Insulare. Cioè, il problema è quello di una circolazione sanguigna che funzioni in piena salute e non di tante vene varicose sparse qua e là.

Dibattito

Istituti culturali a Bologna

di Renato Barilli e Andrea Emiliani

NAC: Qual'è il vostro punto di vista sugli istituti culturali esistenti a Bologna, con particolare riguardo a quelli artistici pubblici?

BARILLI: Vorrei fare una premessa di carattere generale. A Bologna potrebbe esserci una condizione molto positiva, in quanto le Amministrazioni comunali di sinistra, in linea generale, sono indubbiamente sensibili ai problemi culturali. Inoltre, fra gli uomini politici che reggono l'Amministrazione bolognese ve ne sono diversi di estrazione culturale e più in particolare universitaria. Purtroppo queste prospettive positive sono state finora piuttosto compromesse.

Per quanto riguarda il campo artistico pubblico, in pratica a Bologna vi sono due istituzioni. Una è l'Ente Bolognese Manifestazioni Artistiche ed è quella della quale si è servito finora il Comune per svolgere una certa attività. L'altra — che come sede materiale è ora in corso di costruzione — è la Galleria Comunale d'arte moderna. A questo punto si può fare subito la prima obiezione, osservando che l'Ente Bolognese Manifestazioni Artistiche, come dice la parola stessa, non è una diretta emanazione del Comune. Ma in realtà, il Comune ne è in massima parte il finanziatore. Se questo finanziamento non ci fosse, l'Ente non potrebbe sussistere.

Come è nato quest'Ente? Senz'altro per un motivo lodevole. Infatti, il primo nucleo ne è stata la benemerita attività delle Biennali d'arte antica. Queste Biennali non hanno certo bisogno di lodi. Come è a tutti noto, sono tra le manifestazioni culturali più importanti che si sono avute in Italia negli ultimi vent'anni. Assicurare ad esse un regolare funzionamento era quindi un preciso dovere del Comune. Ma questa istituzione è servita anche come aggancio per permettere a quest'ultimo di svolgere un'attività che, al tempo stesso, non si qualificasse direttamente come comunale. Infatti, apparentemente costituita da una specie di coabitazione di enti ed istituti cittadini, era in realtà dominata dall'Amministrazione comunale.

Riservandosi una larga fetta di rappresentanti in seno alle strutture di questo

Ente, il Comune ha potuto controllarlo e imporre — soprattutto per quanto riguarda l'arte contemporanea — una propria linea di politica culturale. E ciò dietro la facciata della democrazia. Qui incontriamo un male verificabile non soltanto a Bologna e, cioè, la confusione tra potere politico e intervento tecnico. Siamo tutti d'accordo che il potere politico va deciso in senso democratico e va da sé che, per esempio, tocca al potere politico decidere compiti, strutture, funzioni di una galleria comunale d'arte. Ma quanto ai contenuti strettamente culturali da dare alle varie manifestazioni, le decisioni non possono spettare ai politici. O meglio, tutto questo deve avvenire al di fuori del controllo dei partiti, la parola deve passare ai tecnici: naturalmente, tecnici di vari indirizzi in modo da assicurare un equilibrato svolgimento del dibattito culturale.

A Bologna, invece, l'Ente è caduto largamente nelle mani della partitocrazia. La formula ufficiale era quella dell'autogoverno degli intellettuali ma, in effetti, questo autogoverno non è mai esistito, in quanto gli intellettuali chiamati a prestare la loro collaborazione, sono stati designati prevalentemente con criteri partitici. E quelli che non avevano un appoggio ben preciso da parte di un partito, sono rimasti esclusi, mentre figure secondarie, che però avevano un preciso aggancio politico, hanno potuto assumere un rilievo di primo piano.

Attraverso tutto questo e, ripeto, sotto una parvenza democratica, è stata imposta quella che chiamerei «l'arte del Comune». Una contaminazione tra un neorealismo, solo un po' più aggiornato rispetto a quello avutosi in Italia tempo fa, e una specie di neosurrealismo, magari con qualche apparente veste d'impegno, ma che in effetti è un'arte edonistica che piace alla borghesia, un'arte in definitiva perfettamente commerciale. Su quattro Biennali di arte contemporanea tenutesi finora a Bologna, sia le prime due (che sono state interamente dedicate a questo tipo di arte) sia l'ultima (che si è presentata con un volto un po' diverso ma, in definitiva, caotico e confusionario) hanno avuto per regista principale sempre la stessa persona, cioè

quel Franco Solmi che è stato il critico privilegiato dalla situazione che ho cercato di delineare.

Accanto all'Ente Bolognese Manifestazioni Artistiche, anzi con una data di origine anteriore, esiste la Galleria Comunale d'arte moderna. In realtà, fino ad ora, essa aveva vegetato ed era stata tenuta in vita quasi soltanto sulla carta. Il Comune aveva chiuso il flusso dei finanziamenti e per le ragioni a cui si è fatto cenno aveva fatto confluire tutti i mezzi finanziari sull'Ente Bolognese Manifestazioni Artistiche. Ora la situazione è cambiata e forse non si ha più ragione di mantenere questa istituzione staccata. Tanto è vero che adesso è ripreso in pieno l'interesse e l'impegno per la Galleria Comunale. Purtroppo anche qui si stanno però ripetendo gli inconvenienti che dicevo prima. Fra l'altro, la stessa persona che è stata l'esponente della linea politica culturale del Comune presso l'Ente, cioè Franco Solmi, è stato chiamato a reggere la Galleria Comunale. E si può quindi prevedere che ci sarà un semplice travaso: quella linea che finora è stata seguita dall'Ente, prossimamente verrà sostenuta e svolta dalla Galleria Comunale d'arte moderna.

EMILIANI: Nel fondo, posso cercare di comprendere le ragioni che hanno condotto Barilli alla descrizione delle istituzioni attive nel campo dell'arte contemporanea in Bologna. Preferirei tuttavia sottolineare che il funzionamento dell'Ente Bolognese Manifestazioni Artistiche, proprio per essere affidato precipuamente ad una costante consultazione assembleare, rischia di incepparsi proprio nel momento della consultazione per l'ecedente presenza di membri troppo spesso scarsamente aggiornati o impegnati, da un lato e dall'altro, o da più lati; e ancora dire che certe questioni sono anche affidamenti di fiducia, che bisogna avere il coraggio di avere e di proporre, scegliendo persone o correnti senza doverle un po' demagogicamente sottoporre al vaglio di assemblee che, specie in recenti occasioni, si sono dimostrate abbondantemente disinformate; e infine suggerire anche il personale sospetto che l'Ente, proprio per essere una specie di delega affidata alla libera gestione degli intellettuali, ha qualche volta rappresentato un momento di parziale disimpegno della linea tenuta dall'amministrazione comunale stessa.

Questa ultima affermazione, del tutto personale — ripeto — nasce dalla constatazione che notoriamente proprio questa linea ha prodotto per la città episodi altamente positivi: a cominciare da quella eccezionale ricerca urbanistica che, concretatasi poi politicamente in un piano regolatore, ha affermato caratteri di integrità culturale e di coraggiosa moralità politica. È appena il caso di ricordare le tappe che hanno condotto fino allo strumento urbanistico, ma fra queste è doveroso ricordare la stupenda mostra dedicata al centro storico di Bologna, visitata

da oltre 200 mila persone, che per la prima volta ha dato la piena sensazione anche dell'avvenuto ingresso dell'opinione pubblica in un settore già riservato alla indagine tecnica e pressoché privata.

Altri numerosi sono i settori che dovrebbero subito essere citati a convalida di una azione, sia pur fra discussioni e non senza talune incertezze, costante e proficua. Il cinema, la scuola con i suoi problemi, il dibattito sulle biblioteche e la pubblica lettura, il restauro conservativo, il problema degli anziani e quello dell'infanzia, la preoccupazione ecologica, la pedonalizzazione e la progressiva eliminazione del traffico dal centro storico: alcuni soltanto, e sommariamente indicati, fra i temi di assoluta urgenza culturale che il Comune ha voluto consciamente affrontare e spesso positivamente risolvere, aspetti tutti di una battaglia politica e culturale nell'ambito della quale il settore dell'iniziativa artistica contemporanea rappresenta solo una visione — specie oggi — molto parziale. Ma andando avanti, nel corso di questa conversazione, confido di illuminarne altri e meglio di quanto possa qui avere fatto.

Bologna è una città di origini specificamente storiche. Possiede un grande patrimonio, attestato da una quantità di opere, mirabilmente composte nella sua integrità; ed è proprio su questo patrimonio che si sono esercitate alcune fra le maggiori iniziative, come le Biennali di arte antica citate da Barilli, che dal 1954 ad oggi sono state momento di approfondimento di temi che la storiografia europea aveva abbandonato subito dopo i primi anni del secolo. Bologna è così tornata con i suoi istituti e con le sue tradizioni a quel livello che, nel passato — salvo qua e là qualche cesura — aveva sempre occupato. Le strutture attraverso le quali il patrimonio artistico — e quando dico patrimonio, voglio dire una azione didattica e conoscitiva continua, costante — le strutture, dicevo, attraverso le quali continuare a vivere sull'abbrivio di questo riconquistato livello europeo, sono numerose. E basta dare un'occhiata ad una carta della città o, meglio, proprio a quel piano regolatore che il Comune ha elaborato, per accorgersi che potrebbero e dovrebbero essere anche di più.

Da questo piano regolatore si rileva, infatti, che i luoghi che potrebbero essere eretti sia pure con notevole sforzo a punti di pubblico servizio (punti di fruizione, di esaltazione di un ruolo pubblico, didattico e promozionale) sono circa una cinquantina. Tutti già sulla soglia di poterlo diventare e quindi tali da chiedere presso una amministrazione responsabile, un certo sforzo. Soprattutto nel momento stesso in cui il nuovo governo locale, la Regione, esercitando un incentivo delegante, si appresta a varare nuovi impegni finanziari e a far sì che le iniziative locali possano avere una loro rinnovata vita autonoma e corretta. Certo quei cinquanta punti di pubblico servizio

propongono una serie di problemi.

Per chiarirli, occorrerebbe che io adesso facessi una specie di storia delle istituzioni museografiche bolognesi. Ritengo infatti che le istituzioni — se tali devono restare devono riconoscersi nei loro connotati di origine. E per scoprire questi connotati, evidentemente occorrerebbe risalire indietro nel tempo. È logico che non potrò farlo ora. Basterà dire che tutte queste istituzioni sono di origine settecentesca, cioè nascono dalla cultura illuministica, da un intervento giacobino risoltosi, politicamente, nell'occupazione delle truppe rivoluzionarie francesi. Da quelle date e da quei provvedimenti abbiamo, purtroppo, dovuto assistere a una sorta di continua degradazione.

Le ragioni sono complesse. Per non tirare troppo in lungo, basti qualche esempio. La Pinacoteca Nazionale che noi, oggi, consideriamo come una struttura espositiva distaccata e autofunzionante, era in realtà la quadreria dell'Accademia di Belle Arti. Cioè era il luogo dove gli studenti di una nuova, inedita, libera, democratica Accademia potevano esercitare il lavoro di copia e il loro intuito critico nell'esame delle opere degli artisti. Questo non vuol dire che dobbiamo restituire la Pinacoteca all'Accademia ma vuol dire che dobbiamo rigarantire alla nostra Pinacoteca quel valore largamente pubblico e sociale che, pian piano, essa è andata perdendo. Specialmente da quando, nella età romantica, il suo corpo espositivo è divenuto più un pantheon che un luogo di studio.

Un altro esempio può essere quello delle strutture museografiche universitarie. Valga ricordare l'Istituto delle Scienze che aveva sede nel Palazzo Poggi. Esso era il luogo dove si erano riuniti i liberi scienziati bolognesi per dar vita a quella « accademia » della sperimentazione che istituiva, nei confronti dell'antica e ormai non più efficiente università teologica, il luogo dei lumi e delle nuove verità; il luogo inoltre dove nel giro di circa 50/60 anni, fu raccolto un eccezionale materiale museografico. Esso non era museo passivo ma costituiva la dotazione stessa degli istituti che qui esercitavano la loro attività sperimentale e di indagine.

Poi, durante il secolo scorso, si è inteso incorporare tutto questo materiale, distribuendolo in discipline separate. Il Museo di Scienze Naturali ha raccolto tutte le parti relative a queste scienze. L'Istituto di Anatomia ha ereditato ogni parte e frammento che parlasse, appunto, in termini di anatomia. Il Museo Civico ha avuto gli oggetti archeologici e di arte classica. Il Museo di « Belle Arti » ha ereditato una grande quantità di disegni e incisioni. Per queste inedite ragioni, oggi, intorno a Palazzo Poggi noi possediamo — esistenti ma sconosciuti — almeno una decina di musei, storicamente non funzionanti.

Io ritengo che questo discorso, forse troppo lungo e apparentemente divagante, potrebbe servire per la interpretazione

di altre strutture museografiche. Sono convinto, cioè, che la museografia abbia subito gravi danni dal momento della sua nascita e possa essere di vantaggio della sua utilità pubblica studiarne le origini, seguire le sue involuzioni e soprattutto restituire quel ruolo che la pianificazione giacobina aveva suggerito. Per concludere posso dire che il Comune di Bologna sta, in effetti, affrontando seriamente un impegno museografico di questa natura, almeno per la parte storica. È lecito forse chiedersi perché ciò che viene fatto per l'arte antica non lo si fa anche per l'arte moderna e contemporanea. Qui si potrebbe riprendere il discorso di Barilli e rispondere che, per quanto riguarda l'arte antica, naturalmente, l'attività non viene svolta soltanto a livello assembleare ma fiduciosamente demandata dalla stessa assemblea ai non scarsi « addetti ai lavori », riconoscendo in loro l'inevitabile necessario livello tecnico. Troppo spesso, per quanto riguarda l'arte moderna e contemporanea, questo livello tecnico viene trascurato o frastornato, quasi sepolto da logomachie inesauribili. Il mio discorso può peccare di pragmatismo, ma credo tuttavia di non aver mai dimenticato il dibattito, quando esso era vitale e necessario.

BARILLI: Questo raffronto tra musei antichi e moderni è suggestivo e potrebbe certamente essere sviluppato con molto profitto. Ma io vorrei limitarmi ai problemi dell'arte contemporanea. E come prima ho cercato di delineare una specie di consuntivo degli interventi, diretti o indiretti, del Comune, vorrei ora esaminare quale potrebbe essere la situazione per il futuro.

Per quanto riguarda l'Ente Bolognese Manifestazioni Artistiche devo dire che vedo un futuro piuttosto scuro. Anche se devo riconoscere che uno dei pochi atti sensati, fatti negli ultimi anni, sia stato quello di chiamare Luciano Anceschi alla presidenza. Egli ha le carte in regola per fare tutto quello che è possibile fare. Ma, come ho detto, ritengo che l'Ente sia destinato ad essere svuotato di ogni significato, soprattutto per il settore contemporaneo, data la esistenza, ormai, della Galleria Comunale. Il discorso da fare, per quanto riguarda il futuro, deve quindi investire i problemi di questa Galleria.

Anche qui la situazione sarebbe abbastanza positiva. Anzi, allo stato attuale, raffrontata alle altre città italiane, forse è una delle più positive. L'edificio è in corso di costruzione e credo che risponda sufficientemente ai requisiti richiesti per un museo di arte contemporanea. Fra l'altro, oltre all'edificio destinato ad attività conservative e ad attività didattiche, è prevista anche un'altra costruzione dedicata ad attività sperimentali e vicino ci sarà anche un luogo per convegni. Insomma nel giro di un anno o due, Bologna avrà una attrezzatura idonea ad un intervento molto proficuo in un campo così delicato della vita culturale.

Purtroppo anche qui si trascinano i vecchi inconvenienti. Prima di tutto una falsa democrazia. Creata una struttura assembleare (formata da un certo numero di intellettuali della città), alla quale è stato conferito pieno potere decisionale, di fronte ad un primo atto qualificante quale è quello della nomina del direttore incaricato, le osservazioni di alcuni partecipanti all'assemblea sono state completamente disattese dalla Giunta comunale. La quale, scavalcando il momento assembleare, ha proceduto direttamente alla nomina del direttore. Cioè, l'assemblea è stata costretta a ratificare una decisione presa al di fuori di essa. Il che, naturalmente, non è un segno di credibilità democratica.

Un'altra disfunzione nella gestione attuale è quella di non aver ancora affrontato i problemi di fondo, ossia le strutture da dare alla Galleria, in che modo verrà organizzata, quali servizi dovrà assicurare. Per esempio, ritengo che, al giorno d'oggi, per un museo d'arte contemporanea si debbano configurare almeno tre servizi principali: uno strettamente conservativo, uno didattico e uno di esposizioni provvisorie. E questi vari servizi dovrebbero essere relativamente autonomi, cioè non accentrati in un'unica persona che, in tal modo, riuscirebbe ad imporre una linea a senso unico. Ma, incredibilmente, di questi argomenti non se ne parla mai, sono preoccupazioni che non toccano minimamente i responsabili della futura Galleria. La loro attenzione è accentrata esclusivamente sul problema, della mostra di apertura, per la quale, oltre tutto, si sente parlare di stanziamenti enormi, assolutamente sproporzionati rispetto agli stanziamenti ordinari. Rischiamo, cioè, di avere una sede che, fin dalla nascita, sarà dedicata ad attività eccezionali. Ossia poche mostre spettacolari, mentre i servizi pubblici quotidiani rischiano di essere svalutati o addirittura non assicurati. Ma, come ho detto all'inizio, in linea di massima, voglio mantenere fiducia nella nostra Amministrazione e ritengo che, potenzialmente, sia la più adatta ad assicurare una vita culturalmente democratica. Tutto sommato, spero ancora in un ravvedimento o, per lo meno, in una correzione di rotta. Direi che proprio la strutturazione della Galleria Comunale potrebbe costituire quel segno di buona volontà che gli intellettuali cittadini, quelli autentici, quelli non inventati dalla partitocrazia, attendono.

NAC: Tenuto conto delle tradizioni e dell'importanza degli Istituti universitari e delle Associazioni culturali bolognesi, secondo voi quali contributi essi potrebbero dare allo sviluppo di queste strutture culturali comunali, specie per quanto riguarda l'arte?

EMILIANI: Se in questo momento a me compete il discorso sull'antico, la risposta è chiara: non esiste un museo senza che esista un pubblico che ne è l'interprete e il personaggio principale, come non

esiste una scuola che dimentichi di diventare la reale protagonista del patrimonio culturale. Altrimenti a questo patrimonio non sapremmo davvero quali finalità dare. Di conseguenza, tutte le istituzioni della scuola, della vita culturale e tutte le attività associative possono essere utilizzate; come già, almeno in parte, lo sono anche state.

Abbiamo innovato taluni metodi di ricerca e, sia nell'ambito della Soprintendenza alle Gallerie, sia nell'ambito di un'ottica più larga, forniti dall'Amministrazione Provinciale prima e poi, di recente, dal governo regionale (con un'orizzonte ancora più dilatato) abbiamo provato ad utilizzare elementi di nuova natura. Per esempio, la catalogazione dei beni mobili ed immobili, condotta dal Ministero della Pubblica Istruzione, è stata portata avanti, quasi esclusivamente, da elementi della istruzione universitaria. Le stesse indicazioni che vengono dalla Facoltà di lettere dell'Università, anche attraverso la cattedra di museologia, portano a definire un settore dove l'utilizzazione di queste persone diviene più specifica. E la stessa cosa è stata fatta nei riguardi dell'Accademia di Belle Arti, del Conservatorio di Musica e di molte fra le attività scolastiche medie e superiori. È stata anche esercitata in settori difficoltosi e quasi assenti nella cultura tradizionale italiana, l'archivistica, la liturgia, la paleografia e, addirittura, l'euristica municipale. Proprio queste attitudini che la cultura ufficiale ha per tanto tempo disprezzato e che oggi — nella larga fascia di indagine conoscitiva che è assolutamente necessario premettere ad ogni decisione politica — ci si sta rendendo conto che è indispensabile e, che a questo livello anche strumentale, deve essere largamente utilizzata.

BARILLI: Per quanto riguarda l'arte contemporanea bisognerebbe non dimenticare un'altra struttura e, cioè, le gallerie private che, soprattutto negli anni cinquanta, a Bologna, hanno avuto un ruolo molto importante. Se in quegli anni questa città ha tenuto dignitosamente il suo posto accanto ad altri centri italiani, questo lo si deve non certo ad iniziative comunali allora totalmente inesistenti, ma all'iniziativa di alcune gallerie. È pur vero che, oggi, le gallerie private hanno forse fatto il loro tempo (e questo è merito delle ultime ricerche — in genere tutta l'area del comportamento — spesso insulsa e attaccate dalla falsa sinistra, ricerche che hanno minato l'arte come prodotto mercificabile ed hanno aperto la strada alle istituzioni pubbliche). Secondo me, andiamo verso un tempo in cui l'arte deve essere gestita sempre più dalle istituzioni pubbliche e mi pare che ci sia già qualche riscontro tangibile. Direi che le gallerie private cominciano a perdere colpi e quindi diventerebbe sempre più colpevole un eventuale vuoto o un'eventuale errata impostazione delle attività pubbliche. Venendo al problema dell'Università, cre-

do che, per quanto riguarda l'arte contemporanea, l'Università potrà fare parecchio. La situazione qui si prospetta abbastanza positiva. Accanto all'Istituto di Storia dell'Arte che si sta potenziando proprio in questa direzione, da qualche tempo, a Bologna, è nato un corso di laurea dedicato specificamente alle arti, alla musica e allo spettacolo e nel quale sono state iscritte molte materie nuove, quali la fenomenologia degli stili, storia delle arti, urbanistica, design, progettazione ambientale, tecnica fotografica e tutto un complesso di discipline che possono dare un grande impulso allo studio dell'arte contemporanea.

EMILIANI: Sono d'accordo che iniziative come queste, che sorgono accanto alle attività universitarie tradizionali, possono portare stimoli nuovi e suggestivi. Quello però che, oggi, si dovrebbe soprattutto chiedere ad una istituzione del genere è di volere e sapere affrontare il problema dei rapporti, per esempio, con l'Accademia di Belle Arti e con il Conservatorio di Musica, che a tutt'oggi vengono interpretati come luoghi di formazione artigianale dai quali, tutto sommato, escono oggi e per forza soltanto diplomati « di serie B ».

BARILLI: Il mio punto di vista non è molto diverso. Anche per me una soluzione ottimale dovrebbe essere quella di giungere alla costituzione di un « dipartimento delle arti », comprensivo sia delle discipline metodologiche, sia delle discipline operative. Magari con due tipi di laurea. Per quanto riguarda la seconda, dovrebbe però trattarsi di una operatività in linea con la cultura contemporanea e non soltanto di un'attività tipo Belle Arti, che diventa ogni giorno più anacronistica. E per quanto riguarda la prima — che potremmo definire laurea di ricerca — dovrebbe comprendere attività didattiche, o specificamente di studio e di ricerca scientifica.

Circa le attività didattiche vorrei osservare che, oggi, si potrebbero aprire prospettive molto vaste. Si sta infatti discutendo della riforma della scuola media superiore ove, a mio avviso, è assolutamente necessario che l'educazione artistica, modernamente intesa, sia posta come materia obbligatoria. In tal modo sarebbe assicurato uno sbocco a tutti i futuri laureati di questo futuro « dipartimento delle arti ». Inoltre un altro vastissimo sbocco potrebbe venire dai Comuni e dalle Regioni, i quali dovrebbero essere tenuti ad avvalersi sempre più di operatori culturali per le varie attività di loro competenza, quali la museografia, le biblioteche, le cineteche ecc.

EMILIANI: A proposito di possibili sbocchi, la Regione ha già assunto taluni impegni che si sono concretati nell'emanazione di leggi o nella preparazione di progetti di legge, relativi agli adempimenti costituzionali. È già uscita una prima legge sull'istruzione professionale,

interpretata in maniera nuova, che dà largo spazio al settore, appunto, della conservazione e dell'animazione culturale. Non è che un primo scalino che però può portare, per esempio, alla formazione di quella mano d'opera culturale, di quella mano d'opera non soltanto esecutiva ma ideativa, che è la sola a consentire il restauro conservativo. Qualora infatti un'Amministrazione comunale (come ha fatto quella di Bologna) proponga il restauro del proprio corpo urbano, non può, evidentemente, fare a meno di settori di lavoro addetti a questo tipo di restauro. La legge già varata dal governo regionale è dunque un primo passo in linea con le richieste sempre più pressanti che giungono dai piani regolatori delle città emiliane-romagnole.

Un altro campo, forse anche più vasto, che la Regione intende affrontare è quello della costruzione di un istituto per il censimento dei beni artistici, culturali e naturali dell'intera area regionale. È ciò che viene generalmente indicato come il tema delle indagini conoscitive e che una corretta politica di piano ed una esatta progettazione devono, evidentemente, far precedere ad ogni decisione. È un settore in cui la Regione intende impegnarsi a fondo. Credo che un istituto come questo, attuato nel larghissimo vantaggio di una globalità conoscitiva, potrebbe abbastanza sollecitamente adempiere alla utilizzazione delle persone preparate dalla nuova scuola e istituirsi esso stesso — e questo è molto importante — come luogo di didattica della conoscenza; istituirsi esso stesso, cioè, come metodo scolastico oltre che come esplicazione di attività conoscitive.

BARILLI: Ho già detto fin dall'inizio che, potenzialmente, a Bologna ci sarebbe una situazione molto favorevole. E per tante ragioni storiche, geografiche, politiche ecc., questo vale per tutta l'Emilia-Romagna. Tanto per cominciare, l'Emilia-Romagna è una regione policentrica, naturalmente decentrata. Bologna è il capoluogo ma non ha un effetto accentratore come ad esempio Roma, Milano e Torino. Potremmo dire che Bologna è una *prima inter pares* e che accanto ad essa sussistono, con perfetta autonomia e volto proprio, sia storico che culturale, varie altre città: Modena, Reggio Emilia, Parma, Piacenza, Ferrara, Ravenna e così via. Insomma esistono tanti altri centri e quindi, potenzialmente, la situazione si presterebbe ad una ottima fioritura di iniziative locali.

Qualcosa è già stato fatto in questo senso e dobbiamo subito ricordare l'intensa e lodevole attività della Galleria Civica di arte moderna di Ferrara, diretta da Franco Farina, affiancata da quello che è forse l'unico esempio esistente in Italia di attività di *kunsthalle*. Infatti, accanto alla Galleria, esiste un Centro Arti Visive dove espongono soprattutto i giovani e dove si svolge un'attività sperimentale. Modena si è fatta viva a tratti con una

Sala di Cultura che ha avuto delle benemerenze. A Parma mancano attività comunali ma sopperisce egregiamente lo Istituto di Storia dell'Arte dell'Università, diretto da Quintavalle. A Reggio Emilia abbiamo avuto qualche segno di vitalità (e basti ricordare le « assemblee » di qualche anno fa) ma frammentario. Si è avuto qualcosa pure a Imola, e a Ravenna, in assenza anche qui di una attività comunale, si è mossa l'Accademia di Belle Arti. A Faenza abbiamo la nota attività nel campo della ceramica, del suo rinnovamento tecnologico e del suo adattamento alla situazione contemporanea.

Naturalmente c'è il rischio che queste attività restino a livello municipale, nel senso deteriore della parola, e magari si rubino l'un l'altra le occasioni e lo spazio. Si sente quindi, più che mai, l'esigenza di una pianificazione che non può essere demandata che alla Regione. Cioè, occorre che tutti i vari responsabili si siedano intorno ad un tavolo per pianificare i programmi, unire quando è il caso le forze, scegliere zone specifiche di lavoro. Nell'insieme, almeno in prospettiva, le possibilità ci sono e mi sembrano molto positive. Logicamente, sulla classe politica gravano grosse responsabilità. Perché quello che potrebbe essere un avvenire positivo, si può trasformare in piccoli ghetti locali, in piccoli poteri feudali, affidati a gerarchetti politici. Quindi potremo dire che siamo ad un discrimine tra un avvenire aperto e positivo ed una chiusura municipalistica delle più ristrette.

EMILIANI: D'accordo. Proprio la buona disposizione geografica ed antropologica che la Regione Emilia-Romagna offre, fa sì che il lavoro possa essere ripartito e le iniziative nascano in vari luoghi. Qualche volta, addirittura là dove noi stessi non immaginiamo che possano nascere. Ho vissuto l'esperienza dei famigerati « corsi abilitanti » e ne ho riportato un unico vantaggio. Che è quello di aver potuto constatare che le attività progettative, ideative ed artistiche negli Istituti d'Arte emiliani-romagnoli, se da un lato rispondono, purtroppo, a quel tanto di degradazione culturale a cui, normalmente, è dato assistere anche altrove, dall'altra parte esprimono individui, gruppi di ricerca e di lavoro assolutamente all'altezza di una diversa e migliore situazione. Tutto questo — anche se gli Istituti d'Arte e l'istruzione artistica sfuggono alla competenza regionale — impone alla Regione che faccia un censimento delle attività in corso e si proceda ad una sorta di cattura di questi elementi allo scopo di incentivare, vantaggiosamente, le attività già esistenti.

Per quanto riguarda la Provincia di Bologna, posso dire che sono già state fatte varie esperienze. Basti ricordare il Consorzio Provinciale per la pubblica lettura, che opera ormai da un quindicennio. È un istituto che riunisce tutti i Comuni

della Provincia e che ha ereditato dal Ministero della Pubblica Istruzione la possibilità di esercitare il pubblico prestito e la pubblica lettura nei luoghi decentrati. E in molti Comuni sono state create nuove biblioteche, che non si istituiscono tanto come biblioteche, quanto come luoghi di animazione culturale e, soprattutto, come luoghi di pubblico incontro. Un organismo di questa natura è molto interessante perché è l'esempio più concreto di decentramento delle attività culturali nella nostra Regione. Forse è l'unica ipotesi, resa concreta ormai dal-

l'esperienza, che noi stessi abbiamo usato (e, direi, volentieri) anche sul piano della conservazione. Infatti abbiamo collocato in alcune di queste biblioteche una copia del catalogo generale dei beni mobili ed immobili, a libera e completa disposizione del pubblico. Ed è successo che, finalmente, si è visto attuare, concretamente, quello che nella ipotesi viene normalmente invocato come il « possesso dei beni culturali », cioè l'unica forma di fruizione possibile di tali beni. Le persone che frequentano queste biblioteche, incuriosite dalla pala d'altare della propria

chiesa parrocchiale o della frazione vicina, non fanno altro che aprire il contenitore e trovare la relativa scheda, le fotografie eseguite, le notizie sui restauri e quanto altro si sa su quella pala. Questo ha immediatamente determinato presso il pubblico una condizione di totale agio e, ripeto, di possesso dell'oggetto, cioè una situazione del tutto nuova. È il segno che, proprio attraverso il decentramento della proprietà culturale del patrimonio, si può ritornare a realizzare intatta quella ricchezza che il patrimonio stesso ha saputo esprimere nei secoli.

Museo Civico di Torino

I compiti di un dirigente

di Aldo Passoni

Da qualche tempo, anche in Italia, si è incominciato a parlare di problemi museografici. Ma spesso, sono discorsi un po' astratti e teorici. Perciò non sarà forse male conoscere, in pratica, come funziona, un museo. A tal fine, abbiamo chiesto a Aldo Passoni che, quale dirigente, svolge da anni la sua attività presso il Museo Civico di Torino, di dirci quali sono, effettivamente, i compiti di un dirigente di museo.

Premesso che i dirigenti del Museo Civico di Torino sono tre, va subito detto che i loro compiti sono di ordine amministrativo, burocratico e scientifico.

I compiti amministrativi consistono nella previsione e nel conseguente impiego dei fondi assegnati al museo e nella supervisione delle operazioni di Segreteria.

I compiti burocratici e scientifici tendono sempre più a confondersi tra loro e, naturalmente, a totale scapito dei secondi.

Già i primi sono di natura molto complessa ed implicano numerosi rapporti. In breve essi consistono in:

— rapporti con la Ripartizione del Municipio, in special modo con i Lavori Pubblici e Servizi Industriali per i lavori di manutenzione nei vari musei;

— rapporti con la Ripartizione Personale e rapporti con i singoli impiegati e salariati;

— disbrigo della corrispondenza che perviene da ogni parte del mondo ed evasione delle più svariate e spesso strane richieste che obbligano a laboriose ricerche.

I compiti scientifici investono molti e delicati settori. Essi possono essere così riassunti:

1) *Comitati Direttivi*. Richiedono il lungo lavoro preparatorio per scegliere, coordinare, proporre — secondo le offerte e le richieste — le opere d'arte da sottoporre ai Comitati Direttivi di Arte Antica, di Arte Moderna e di Numismatica.

2) *Restauri*. È necessaria una continua attività di restauro, sia per le opere dei

musei che per gli affreschi e i dipinti appartenenti al Municipio. Questa attività implica continui interventi per programmare e seguire i lavori nei vari laboratori di restauro.

3) *Biblioteca*. Dopo i lunghi lavori di impianto della biblioteca, ordinata secondo il sistema Dewey a catena aperta, il compito dei dirigenti è ora quello della scelta ed esame dei volumi e delle riviste da acquistare, nonché lo spoglio delle riviste per trovarvi segnalazioni di mostre che avvengono nel mondo, soprattutto per procurarsi i cataloghi.

4) *Archivio Fotografico*. L'Archivio Fotografico è in continuo incremento e richiede costanti cure. Si è cercato di specializzarlo sia per quanto riguarda il patrimonio artistico piemontese, che per l'arte contemporanea. Attualmente consta di 28.940 lastre, 1080 fotocolors, 1155 diapositive, 41.200 schede.

5) *Magazzini*. È un'attività che comporta l'ordinamento del materiale ivi conservato, il reperimento di pezzi non ancora inventariati e di pezzi richiesti per studio, il restauro delle opere danneggiate.

6) *Fotografi*. I rapporti con i fotografi sono quotidiani, non solo con quelli che lavorano per il museo ma anche con gli incaricati di case editrici e di riviste che vengono a fotografare il materiale.

7) *Collezionisti, Antiquari, Galleristi*. Vengono per richiedere informazioni, offrire o segnalare opere di loro proprietà, per invitare a mostre da loro organizzate.

8) *Funzionari di musei o enti artistici*. Molti funzionari italiani e stranieri vengono a studiare i nostri metodi di lavoro.

9) *Stranieri*. Molti turisti vengono per informazioni, altri per studio o consultazione di materiale anche non esposto.

10) *Architetti*. Numerosissimi gli architetti o professori di architettura, italiani e stranieri, che, da soli o in gruppo o con i loro allievi, chiedono di essere accom-

pagnati nella visita dettagliata dell'edificio della Galleria civica d'arte moderna.

11) *Expertises*. Ogni giorno diversi privati chiedono il nostro parere su opere d'arte trovate in casa o ereditate o che intendono acquistare o hanno già acquistato. È inutile dire che l'affluenza è cospicua proprio perché si sa che il nostro giudizio è disinteressato e gratuito.

12) *Scuole*. L'avvicinarsi di scuole elementari, medie e superiori è cosa normale e quotidiana. I dirigenti molte volte partecipano direttamente alla loro attività didattica.

13) *TV, Cinema, Sfilate di moda*. Numerose sono le riprese televisive e i films girati nei vari musei civici nonché sfilate di moda. Queste iniziative comportano vari contatti preventivi e un'assidua vigilanza.

14) *Mostre*. Le mostre si susseguono ininterrottamente per tutto l'anno, salvo una breve pausa estiva e impegnano molto i dirigenti. Organizzare una mostra significa, in pratica, prendere accordi con gli artisti o i loro familiari, le gallerie, i collezionisti in Italia e all'estero, stipulare gli accordi con le case di spedizione, le società di assicurazione, la Banca d'Italia per le fidejussioni, gli uffici doganali. Una volta pervenuto il materiale, occorre disimballarlo, inventariarlo, fotografarlo, sistemarlo. A mostra finita va restituito. Queste operazioni richiederebbero settimane intere con numeroso personale. Da un paio di anni vengono svolte in pochi giorni, con al massimo tre uomini del museo e i tre dirigenti, che aprono essi stessi le casse, quando non attaccano di persona i dipinti. Una volta che la mostra è montata, si devono preparare i discorsi per l'inaugurazione, le interviste, gli incontri con la stampa e i fotografi. Parallelamente, si svolge il lavoro per il catalogo che, a parte il minuzioso lavoro delle schede e delle illustrazioni, richiede studi ed approfondimenti critico-storici per scrivere il saggio di apertura. Per

questo lavoro occorrerebbe almeno un mese; si è arrivati a tempi di una settimana e anche meno. Penso di avere elencato tutte o quasi le mansioni che costituiscono il normale

lavoro di un dirigente dei musei Civici. Vorrei solo aggiungere che, attualmente, la situazione è divenuta ancora più insostenibile per l'aumento delle mansioni e l'impossibilità di decentrare il lavoro a

tutti i livelli. Tutto ciò costringe ad una attività frenetica, dove la nota peggiore è costituita dalla necessità di cambiare ogni cinque minuti il lavoro intrapreso, per far fronte a nuovi impegni.

La questione dei musei

di Vittorio Fagone

Se si guarda il rapporto arte — società dall'angolo del museo, e oltre che di *angolo* si potrebbe oggi parlare di *cardine*, si resta colpiti da una serie di paradossi. Il più evidente è l'odio dell'arte d'avanguardia per l'istituzione-museo (un odio storico del quale testimoniano le dichiarazioni di Boccioni e Marinetti, quelle degli artisti del movimento Dada e surrealisti) contraccambiato da una tardiva, opposta passione talmente esclusiva da far oggi scrivere (Max Kozloff, in *Museums in crisis*, Braziller, 1972) che una delle funzioni del museo, e sicuramente la più ambita, è quella di «perpetuare l'avanguardia», di recitare il mito dell'eterno rinnovamento delle arti visive. Kozloff azzarda l'ipotesi che il ruolo della diffusione dell'arte d'avanguardia affidata ai musei possa far pensare a quello delle orchestre sinfoniche per la diffusione della musica sinfonica nel secolo scorso. Lo sviluppo del museo sarebbe funzionale alle necessità di affermazione, di consacrazione e di diffusione di un certo tipo di opere. Sono osservazioni che nascono da un'area culturale che ha conosciuto in questo secondo dopoguerra una vera «età del museo» celebrata attraverso i riti delle grandi esposizioni monografiche, collettive, delle riscoperte clamorose, delle nuove prospettive. A questo livello scoppia ora un altro paradosso: il successo di iniziativa di questo genere può essere tale da privarla di un reale contenuto: il *consumo dell'arte* può essere declinato su momenti esterni, artificiali. Le proposte meglio motivate rischiano di essere accolte in maniera inautentica, diventare strumento di una passivazione culturale. Da qui l'aggravarsi di una crisi di identità, di funzioni, di realizzabilità del museo già istituzionalmente separato dal vivo contesto sociale, organismo spesso ancorato a una decantazione ottimistica di arte e vita.

L'anno scorso Renè Berger si interrogava su questi temi in una esemplare mostra a Losanna (si veda Nac, 8-9, 1972) proponendo un diverso assetto e circuito del sistema museale. Si tratta infatti di trovare una nuova dimensione che trasformi il museo in struttura socialmente e culturalmente attiva, di spostarne l'immobile centralità verso una partecipazione dialettica. Certo sul museo gravano ipoteche durissime. L'attualità di riflessioni come queste di Gaudibert non tocano i piccoli ombrosi musei della provincia italiana e francese, anzi è più facile

ricorrerle al «centro» dove le mode, gli aggiornamenti, le apoteosi e le morti pre-sunte si decidono «ufficialmente»: «Alcuni prodotti privati dell'ambiente, della città, della strada divengono mostruosamente ARTE, opere d'arte, capolavori per e dentro il museo; si giunge persino a creare degli oggetti esclusivamente per lui e, inversamente, ciò che non sta al museo o non è suscettibile di figurarvi, non beneficia dell'etichetta di «legittimità»».

Le difficoltà dei musei nella società contemporanea riflettono paradossali contraddizioni anche nel confronto di situazioni culturali e socioeconomiche. Se si confrontano le questioni della nostra situazione (primo fra tutte lo squilibrio tra le raccolte di opere d'arte moderna e contemporanea e quella d'arte antica, la limitazione di attività per l'arte contemporanea a Roma e in qualche modo a Torino, l'incapacità a elaborare iniziative solidamente fondate sulle nuove strutture regionali) con le risoluzioni già adottate dai musei americani, tedeschi o olandesi (e qui il diverso asse amministrativo, la diversa capacità organizzativa e finanziaria) ci si rende conto che la crisi non è solo di inefficienza o di superattività, ma, anche se di segno opposto, è una crisi radicale. Il museo non riesce a configurare una sua identità correlata a un campo di funzioni sociali; sconta la sua destinazione aristocratica; il fatto di essere figlio di orgogli sciovinistici, di trionfali visioni nazionali; di essere, nel migliore dei casi, un centro di «prestigio» culturale; capace di connotare, per l'arte contemporanea, in senso diverso, qualunque operazione (perciò di confermarla).

Leggere le oblique, ma non evasive, autocritiche dei direttori di musei americani che hanno collaborato al citato *Museums in crisis* (riprendendo i temi già affrontati da un numero monografico di *Art in America* del 1971) può risultare a questo proposito convincente. Esiste, a cura di G. Bechelloni ora un'edizione italiana del libro di Pierre Bourdieu e Alain Darbel sui musei d'arte europei e il loro pubblico, dal titolo «L'amore per l'arte», che aggiunge un chiaro elemento per la comprensione del disquilibrio tra la capacità di «possesso privato» dell'opera d'arte e quella di una appropriazione culturale da parte della comunità.

L'autentica circolazione sociale dell'opera d'arte è limitata: i dati rilevati nel corso di analisi minuziose e rigorose in paesi

europei di «grande» tradizione culturale dimostrano come nella composizione del pubblico dei musei è riconoscibile una selezione sociale che prova come l'accesso all'opera d'arte è ancora prerogativa di classe, la profonda ineguaglianza rispetto a una possibile fruizione di beni culturali.

Se dubbia è la credibilità sociale del museo è lecito avanzare oggi qualche sospetto sulla sua credibilità culturale. Lo spazio in cui nella maggioranza dei casi viene proposta l'opera, è rigido, privo di aperture dialettiche o didattiche. Si tratta di carenze che la moderna scienza del museo sa identificare ma che l'organizzazione centralizzata del nostro paese non riesce neppure ad affrontare. E poiché non conviene lasciare un discorso a mezzo, diciamo chiaramente quanto risulta aggravata la situazione in Italia dai cinquant'anni di dominio ufficiale dell'estetica crociana e dagli altri a seguire meno palesi ma non meno pesanti. (Si potrebbe affermare che ancora oggi essa costituisce l'ideologia occulta del nostro mondo dell'arte). Ora quando si è profondamente convinti che è possibile isolare il processo artistico da ogni contesto, quando l'opera è vista come «prodotto dell'individuo visto nella sua singolarità», è chiaro che si destina a pochi l'opera di pochissimi in un gioco che tende a escludere gli altri; che è difficile immaginare un museo come spazio naturale e vivibile da una comunità, e non come un luogo da privilegiate rivelazioni personali.

Il meccanismo dell'autoesclusione e della separazione secondo quella modalità che antropologi e sociologi conoscono bene potrebbe nascere a specchio di questa convinzione. G. Harrison, un antropologo culturale ha tentato di dimostrare in una minuziosa inchiesta condotta a Roma e a Palermo, analizzando le dimensioni e la portata di questo fenomeno. Si tratta di un lavoro inedito, compiuto qualche anno fa presso l'università di Roma, del quale riportiamo qualche dato. Si può così scoprire che in una città come Roma il 32 per cento di un campione significativo di popolazione borghese non ha mai visitato un museo e di questi il 71 per cento pensa che non andrà mai a visitarlo. Tra quelli che non hanno mai visitato un museo ci sono un 10% di persone provviste di una preparazione universitaria. Appena ci si muove verso

i bassi livelli d'istruzione, naturalmente il museo risulta un organismo estraneo, inaccostabile in quanto, effettivamente, aperto solo a chi dispone di certi mezzi culturali. Si scopre anche che allievi di scuole d'arte non hanno mai visitato un museo.

Il rapporto tra la scuola e il museo che potrebbe risultare vitalizzante è eluso. Il museo d'altra parte non riesce oggi a proporsi come scuola (si vedano in proposito le annotazioni di Giovanni Romano pubblicate a suo tempo, su questa rivista), come centro e perno di una nuova attività didattica (a livello di pubblico e a livello di formazione di specialisti).

Se si pensa, ed è un altro dato confermato dalle inchieste cui abbiamo accennato, che l'apprendimento e lo studio delle opere d'arte nella maggioranza dei casi è oggi legato alla visione di riproduzioni nei libri, anche per gli allievi delle scuole d'arte, si può anche valutare quanto meccanica, artificiale e illusoria rischi di essere la conoscenza e la pratica di una cultura artistica.

A livello di arte contemporanea il museo poteva rinsaldarsi in un tempo vivo alla comunità, sfuggire al luogo comune che lo condanna a una posizione di reliquario. E questo certo spiega la passione per l'arte d'avanguardia della quale si accen-

nava all'inizio. Ma esso non ha rinunciato alla sua costituzione autoritaria, alla sua origine centralizzata: l'arricchimento dei grandi musei è parallelo all'impoverimento dei centri periferici, alla loro immobilità. Il museo può difendere l'opera d'arte come un bene sociale nel tessuto stesso comunitario. La questione dei musei, dei musei d'arte contemporanea, non va delegata ai centri nazionali. Va affrontata dove ancora il museo può essere una frontiera attiva, crescere con la cultura di una comunità e di questa essere tramite, specchio e progetto. È possibile invertire, a questo livello, il tempo del museo in una prospettiva progressiva.

I musei e la scuola

di Giorgio Nonveiller

Il recente volume di Pierre Bourdieu e Alain Darbel, *L'amore dell'arte - I musei d'arte europei e il loro pubblico* costituisce un'eccezionale occasione per affrontare un problema di viva attualità. Infatti un'analisi sistematica sul piano sociologico del pubblico dei musei europei non è mai stata fatta prima d'ora, sebbene non siano mancati in questi ultimi anni dibattiti e contributi sull'argomento. Indagini molto circoscritte fatte da singoli sovrintendenti non potevano rendere ragione dell'insieme di fenomeni interdipendenti in cui quest'indagine empirica riesce a spiegare, con buona approssimazione, molti risvolti.

L'indagine di cui si discorre prende le mosse da un campione molto largo, che include ventun musei francesi, selezionati accuratamente fra quanti trovano differenziali motivi di visita e di attrazione turistica: musei di pittura e di scultura, eventualmente con ricordi storici e oggetti di folklore, valutando nel contempo il contesto economico e culturale delle città in cui sono inseriti. A questi musei francesi sono stati affiancati con lo stesso metodo di campionamento quelli della Grecia, dell'Olanda, della Polonia, della Spagna e infine, per qualche indicazione — usata solo come tale nella ricerca — sull'atteggiamento del pubblico italiano sono stati affiancati i dati sulla Pinacoteca di Brera e il Castello Sforzesco. Successivamente, ad un campione abbastanza largo di visitatori di ciascun museo (dopo averne studiate con cura le caratteristiche), è stato consegnato un questionario comprendente una serie di domande significative, che poi sono state interpretate identificando attraverso vari metodi, le relazioni tra variabili esplicative; queste hanno permesso una codificazione dei dati elaborando un programma di analisi fattoriale. È stato così possibile stabilire le strutture fondamentali dei musei e « le

relazioni significative e significanti tra le caratteristiche sociali dei visitatori e i loro atteggiamenti o le loro opinioni ». Le informazioni fornite dall'inchiesta vertono sulla relazione tra tempo di visita dichiarato dai visitatori e il tempo di visita reale, misurato da osservatori; sui ritmi della frequenza ai musei e loro variazioni secondo le differenti caratteristiche sociali dei visitatori; sulla relazione tra la frequenza ai musei e altre pratiche culturali, precisando le conoscenze acquisite mediante inchieste successive, su un campione più ristretto. Tutti questi dati, di cui Bourdieu e Darbel forniscono estensivamente la metodologia di rilevazione e di elaborazione, trascritti statisticamente e minutamente interpretati — metodi sui quali non è il caso di soffermarci — permettono di condurre un discorso di ordine generale sui musei e la loro frequentazione effettiva, legato a ipotesi e temi analoghi a quelli discussi in questi ultimi tempi, che affrontano le mitizzazioni ideologiche di comodo — vecchie e attualissime — che servono ai sovrintendenti per salvare la loro falsa coscienza, le intraprese e le giustificazioni che danno del loro ruolo, in rapporto alla figura che amano farsi di sé e del modo stesso di concepire il museo e di farne uso. Nel contempo viene chiarito sociologicamente il meccanismo che legittima i privilegi culturali, garantendo una barriera di esclusione per le classi meno armate culturalmente, che viene ratificata da quella sorta di ripugnanza che hanno le classi colte per ogni funzione didattica, aspetto che viene sottilmente approfondito.

Saltano agli occhi, davanti ai primi dati grezzi, delle precise caratteristiche di classe nella frequentazione dei musei, le cui percentuali sono tanto maggiori quanto più si sale nella gerarchia sociale. Stando alla campionatura francese queste

sono, secondo l'origine sociale, assai simili a quelle della popolazione delle università francesi, e precisamente: dell'1% per gli agricoltori, del 4% per gli operai, del 5% per gli artigiani e i commercianti, del 23% per i quadri intermedi e del 45% per le classi superiori. Se poi andiamo a vedere il livello di istruzione a cui corrisponde questa distribuzione, la cosa diventa ancora più chiara: il 10% è sprovvisto di ogni diploma (di questi, 3/4 sono scolari), il 12% ha un certificato di licenza elementare, il 19% un diploma di scuola media, il 33% ha una licenza secondaria superiore, il 26% un diploma superiore o equivalente alla laurea. Basterebbero questi dati, fra i molti riportati dagli autori, per capire come « l'effetto dell'azione scolastica è tanto più durevole quanto più il livello scolastico raggiunto è elevato, e dunque quanto più a lungo questa azione si è esercitata », e vi sono prove che la competenza deriva da un contatto diretto e precoce con le opere, in un'atmosfera familiare favorevole, che prolunga l'efficacia dell'azione scolastica. Significativo è il fatto che il 78% dei visitatori è costituito da scolari tra i 15 e i 25 anni, mentre la popolazione scolasticizzata, in Francia, comprende il 24,5% del totale. Per le età successive, viene notevolmente ridimensionata l'azione del turismo, che non può compensare l'assenza di una formazione artistica o intellettuale, tanto che se « il turismo culturale presuppone il turismo (...) », non è meno vero che esso varia entro limiti così definiti come il livello di istruzione e non come il turismo ». Ne è una riprova il fatto che la frequentazione dei musei favorita dal turismo è tanto maggiore quanto più si va verso le classi colte: spesso poi si tratta di una attivazione di sentimenti di obbligazione, come appartenenza al mondo colto.

Questi dati invalidano l'ideologia del « dono naturale » e « dell'occhio nuovo » che fa parte delle credenze più o meno consapevoli di tanti esperti d'arte, sovrintendenti e pubblico colto, sulla cui origine sociale gli autori si soffermano a lungo, chiarendo che la recezione di qualsiasi opera d'arte è necessariamente dotta; non ha nulla a che fare con una sorta di « intuizione ingenua » o con una supposta « eloquenza » implicita nell'opera. Ogni opera è un prodotto culturale e soltanto un tirocinio scolastico e familiare adeguato può garantirne l'adeguata recezione. Interessanti considerazioni vengono dedicate al problema del codice di decifrazione di un'opera e i relativi scarti fra il codice come istituzione storica costituita e la competenza individuale, più o meno complessa, che viene definita dal grado in cui il codice sociale è dominato. Vi è quindi scarto fra emissione, trasmissione e ricezione, non solo per le mediazioni storiche (per opere del passato, ad es.), ma per il fatto che la finezza del codice di un'opera può superare di molto quella dell'osservatore, sicché « costui non giunge più a dominare un messaggio che gli sembra sprovvisto di ogni necessità ». Non è allora difficile capire che la scarsa conoscenza in fatto d'arte nelle classi meno colte, crei disorientamento e nessuno stimolo alla frequentazione dei musei. Così l'essere spossati di un codice adeguato crea quell'esclusione che, d'altra parte, giustifica il sentimento di appartenenza culturale delle classi superiori.

Lo scarto fra codice sociale e codice richiesto dalle opere si accentua soprattutto nelle epoche di rottura, come la nostra, per cui la competenza implica il possesso di codici differenziali — cosa possibile a un numero esiguo di persone, viste le condizioni della scolarità e le barriere socio-culturali. L'acquisizione di tali codici implica prima di tutto l'attitudine a rompere i codici di esistenza quotidiana, attitudine che si acquista con la frequentazione di opere che esigono codici differenti, « attraverso l'esperienza della storia dell'arte come successione di rotture con i codici stabiliti ». Ma « l'attitudine a sospendere tutti i codici disponibili per rimettersi all'opera stessa, in ciò che essa ha di più insolito al primo approccio, suppone il dominio consolidato del codice dei codici che regola l'applicazione adeguata dei differenti codici obbiettivamente richiesti dall'insieme delle opere disponibili in un momento dato del tempo ». Non si può non osservare a questo punto l'illusorietà di talune ideologizzazioni d'avanguardia, fra le più recenti, a proposito di una partecipazione immediata di tutti al discorso artistico, magari realizzando una sorta di « grado zero dell'artisticità » che fluirebbe nella « vita » più o meno mitizzata, saltando le mediazioni sociali, proprio quelle che danno maggiori indicazioni per simile ipotesi progressiva, fra cui in primo luogo sta-

la mediazione scolastica. Su posizioni parallele abbiamo chi contrappone la « cultura libera » (che in più recenti coperture può somigliare, fra l'altro, ai « canali alternativi » dei *descolarizzatori della società*) a quella scolastica, dimenticando che quest'ultima è il passaggio obbligato di quella e pertanto, la spregiudicatezza verso l'insegnamento ricevuto a scuola consiste in un perfetto dominio e superamento di questo, sicché si dà stretta interdipendenza e continuità fra scuola e cultura, il che spiega i fallimenti di molti tentativi di animazione e di « cultura popolare », discorso che Bourdieu e Darbel riferiscono alla Francia, ma vale anche da noi. Nulla di strano che vi siano operatori culturali o animatori che disdegnano e contestano innanzitutto il ruolo della scuola in « nome di una cultura che si vive, si sente, si crea, non « si impara sui banchi di scuola » ». Tale azione culturale diretta si dirige su volontari, più istruiti della media, che per ottenere tangibili risultati non può non ricorrere a metodi scolastici e a tempi lunghi. Non

esistono quindi scorciatoie: incontri con le opere artificialmente ordinati e direttamente provocati non possono avvenire. Tutto il discorso rientra nelle leggi della diffusione culturale. La prima difficoltà che si oppone a una effettiva trasformazione del museo e a una sua democratizzazione è il rifiuto di ridurre la distanza fra l'opera e il fruitore con i metodi di una pedagogia razionale, che magari abbassi il livello di emissione dell'opera, fornendo contemporaneamente il codice in cui è codificata, usando un codice grafico o verbale « già dominato (parzialmente o totalmente) dal ricevente o un discorso che offra continuamente il codice della propria decifrazione ». Ma questo sarebbe pure compito della scuola, si tratti di educazione artistica o di didattica della storia dell'arte che, non a caso, rispecchiano le strutture e le divisioni istituzionali assai acutamente anche da noi, sicché possiamo dire che questo problema va affrontato in tutti i suoi versanti, come quest'ultima indagine suggerisce.

Varsavia

Galleria contro galleria

di Andrzej Turowski

In una analisi di alcuni problemi museografici, come vuol essere la serie di interventi che qui pubblichiamo, riteniamo che un testo come questo di Andrzej Turowski dedicato alla attività della Galleria Foksal PSP di Varsavia, proprio per la sua particolarità, possa risultare utile. Questa galleria sta lavorando, dalla metà degli anni sessanta, su posizioni di avanguardia e attualmente, in « epoca di documentazione », sta svolgendo un'azione di punta in questo settore. Inoltre, i suoi dirigenti, W. Borowski e A. Turowski, hanno operato alcune interessanti revisioni critiche, appunto sulla funzione, oggi, di una galleria d'arte.

Ci sembra che lo scritto possa servire anche per aprire uno spiraglio sulla situazione politico-artistica in Polonia.

Per naturale predisposizione, la maggioranza delle gallerie e dei musei tendono a collocarsi nel centro della vita culturale. Ma, al tempo stesso, i centri artistici nascono grazie all'esistenza delle gallerie e dei musei. Questa è la classica legge del « circuito chiuso » della cultura odierna. Inoltre, la principale componente di questa cultura non è l'opera d'arte bensì le istituzioni che accettano, trasmettono, glorificano tali opere.

La consapevolezza di questa situazione aveva portato, qualche anno fa, ad una crisi. Appunto una crisi di egemonia delle istituzioni, le quali esistono al di sopra degli avvenimenti artistici e si sviluppano, autonomamente, al di fuori dei fatti, oppure subordinano a sé i feno-

meni dell'arte. Da qui la chiusura di molte gallerie e la contestazione di musei ed esposizioni.

Quale senso aveva ed ha — in questa prospettiva — l'attività della Galleria Foksal e cosa rappresenta, nel contesto della sua attività, l'Archivio Vivo?

In Polonia lo scambio privato di opere d'arte ha uno scarso peso. Perciò il commercio di queste opere viene a concentrarsi, quasi esclusivamente, negli acquisti da parte dello Stato per i musei nazionali e provinciali oppure per i propri organi amministrativi e altre istituzioni. Tali acquisti finiscono per essere una forma di mecenatismo e, inevitabilmente, diventano una scelta di determinati valori, generalmente ammessi. Va tenuto inoltre presente che questi acquisti vengono determinati da varie particolari ragioni degli amministratori della cultura, per altro non sempre competenti. Il modello in sé è giusto, senonché ci sono questi schemi organizzativi e di pensiero che impediscono di estenderli ad attività non conformiste e di difficile assimilazione sociale.

La Galleria Foksal non ha mai avuto scopi commerciali e in casi di necessità è sempre stata finanziata da enti statali. Per cui, dall'inizio della sua esistenza, non ha dovuto preoccuparsi di conquistare il mercato ed ha solo cercato di creare un terreno su cui avrebbero potuto esistere i cosiddetti operatori artistici. Soprattutto quelli che, a causa dei loro atteggiamenti di ricerca e di esplorazione di nuovi problemi, si sono trovati ad

operare oltre gli schemi amministrativi e sociali. Nelle nostre intenzioni la galleria doveva essere il posto della formazione o dell'esistenza di un *diverso* ambiente artistico e, senza preferenze per alcuna corrente, accentuare il valore degli atteggiamenti individuali. Veniva sempre, infatti, sottolineata la necessità di un vasto raggio d'azione delle manifestazioni artistiche ma, in effetti, ci si contrapponeva al carattere di « massa » oppure alla « democraticità » delle mostre. L'ambiente doveva formarsi *spontaneamente* durante le discussioni e le sue fonti erano costituite dai vari fatti artistici che in essa si venivano svolgendo. Insomma, il suo sviluppo dipendeva da una attività e da un'azione libera, senza compromessi. Ha incominciato così, autonomamente, a delinearsi una linea di demarcazione tra gli atteggiamenti di alcuni operatori e gli schemi di una pseudoavanguardia sempre più reclamizzantesi. Autonomamente non significa senza consapevolezza di cosa è l'essenza del non-conformismo artistico contemporaneo. A questo proposito si ricordi uno dei primi documenti pubblicati nella galleria: « La negazione e la eliminazione dell'arte non costituiscono una tendenza artistica; se così fosse, da tempo, avrebbero raggiunto lo scopo. Esse invece sono l'apertura di nuove possibilità artistiche, le quali esistono già nella produzione artistica. Non sono né fuga, né sintomo di pessimismo o riduzione al 'minimo'. I fenomeni creativi che si basano su questa 'negazione ed eliminazione', sono l'effetto di una ben precisa attività. Ed è proprio grazie a loro che risultano esatte le parole 'tramite lo scontro, l'arte può diventare l'arte'. Queste azioni di 'negazione ed eliminazione' si pongono in una luce finora sconosciuta. In effetti, in questo momento, non significano attesa delle conseguenze, perché sono esse stesse il risultato e la conseguenza. Esse creano il nuovo terreno per poter svolgere il perpetuo dialogo con le frontiere dell'arte » (W. Borowski, *Eliminazione dell'arte nell'arte*, 1966).

Nel corso dei vari avvenimenti artistici che si svolgevano nella galleria (con il continuo autocontrollo da parte dei critici collegati con la galleria), si cercava di determinare e motivare il senso di quella creazione tanto enigmatica che è la « istituzione » della galleria stessa. Contestando il ruolo della mostra e sottolineandone il carattere secondario di fronte alle « azioni artistiche », si veniva chiarendo il concetto di *posto*. Vale a dire, *posto* come spazio ottenuto ed annesso alla decisione e alla attività creativa nel tempo. Il risultato di queste azioni è stato il documento intitolato « *L'introduzione alla teoria generale del posto* » in cui, fra l'altro, è detto: « Il *posto* è la presa di possesso di un'area qualunque nel mondo. Dal punto di vista del mondo non è una area particolare. Il *posto* non può essere riconosciuto dal suo aspetto esteriore. Siccome il *posto* non è in alcun rapporto con le

regole del mondo, non si propone alcuna loro modificazione. In effetti, il *posto* può avere un aspetto, come ogni frammento della realtà. Però nel mondo ci sono aree ritenute particolarmente predestinate a diventare il *posto*. Il *posto* non è né costruzione, né distruzione. Il *posto* nasce come risultato di una decisione. Nel mondo non esiste alcuna sufficiente ragione del *posto*. Questa ragione esiste solo nell'artista. È lui che evoca il *posto*. Ciò che si troverà in esso è lui che lo crea. Solo nel *posto* e non al di fuori di esso « tutti creano l'arte ». Il *posto* non può essere consolidato meccanicamente ma va continuamente consolidato. Basta un attimo di disattenzione e rimane assorbito da ciò che lo circonda. Esistono molte forze anonime (fra cui la professione) che rappresentano la distruzione del *posto* oppure la produzione dei suoi surrogati. Queste forze sfruttano l'autorità dell'area morta, su cui rimane la traccia del *posto*, e manipolano gli elementi materiali presi da esso, gli elementi a cui erano state restituite misure e proporzioni reali. Il *posto* non può essere né comprato, né collezionato. Il *posto* non può essere arrestato. Del *posto* non ce se ne può « intendere »... » (W. Borowski, H. Plaszowska, M. Thorek, « *L'introduzione alla teoria generale del posto* », 1966).

Va detto che, a quell'epoca, i mezzi di persuasione sociale impiegati dalla nostra galleria (critica, stampa, propaganda) coincidevano con le tipiche forme usate dalle gallerie commerciali; infatti, l'aspirazione a raggiungere scopi totalmente diversi non escludeva — in quel periodo — l'impiego di tali mezzi. Ma questa strategia iniziale ha reso evidente il fondamentale contrasto tra i metodi e gli scopi della galleria. E per prima cosa si è delineato il pericolo dell'entrata nel « centro della vita culturale » a cui si

accennava all'inizio e, di conseguenza, la accettazione dello schema, cioè il pericolo derivante dall'abuso della cosiddetta « fiducia artistica ». Il contemporaneo emergere (si era nel 1968) del momento cruciale della crisi del sistema amministrativo dell'arte, ha messo in discussione il senso e l'esistenza stessa della galleria. Ci si è chiesto se dall'odierna cultura poteva evolversi un altro modello di istituzione artistica. E ci si è domandato se non si sarebbe trattato di un'azione che rimaneva nel cerchio degli schemi consueti. Questi ed altri simili problemi hanno trovato esplicitazione in un testo, pubblicato nel '68, col titolo « *Che cosa non ci piace nella Galleria Foksal PSP?* » In esso sono state contestate tutte le principali regole, tipiche dell'attività della galleria: la regola delle mostre (« ... L'attività della galleria è, prima di tutto, organizzazione di mostre. Questo fatto non è diventato, in pratica, un'abitudine comoda e soporifera?... »); la regola del tempo (« ... sono veramente le ragioni artistiche a decidere del termine delle mostre? Gli artisti che aderiscono a questo termine, non cedono, in effetti, alla convenzione? E questo non costituisce anche un nostro cedimento a vantaggio di un accordo sociale? La creazione è sempre il *presente*... »); la regola del *posto* (« ... perché proprio qui e solo qui? Ogni *posto* è buono. L'unico *posto* cattivo è la galleria. Perché? Perché è così usurpatrice che ha *determinato* il proprio destino... »); la regola della vita pubblica (« ... il pubblico messo in una situazione convenzionale, si comporterà inevitabilmente in modo convenzionale. Meglio chiudere la porta davanti al pubblico, che tenerlo in questa forzata e santificata mezza distanza. Convochiamolo! Spaventiamolo! Impieghiamo sotterfugi! Confondiamolo! Scriviamogli lettere! Telegrammi! Aspettiamo la risposta!... »); la regola della critica (« ... come critici di-

T. Kantor, *La lezione di anatomia d'après, Rembrandt*, Galleria Foksal.



regenti la galleria, giornalmente rendiamo onore allo status sbiadito e disonesto della critica artistica — lo status che consiste nella *mediazione* e *manipolazione* — il quale, generalmente parlando, consiste nell'essere « fuori »... ». E concludevamo « Finora la galleria è diventata il terreno dove l'attività degli artisti, l'attività non convenzionale, rimane subordinata alla *convenzione*, alla convenzione della galleria stessa. I fatti artistici rimangono tali, con tutto il loro significato e con tutta la forza della loro azione. E nella storia della Galleria Foksal c'erano i fatti, i quali erano capaci di far saltare e vincere il *regime* regnante. Ma, un attimo dopo, il regime veniva restaurato. O, meglio, persisteva, come se non fosse successo niente... ».

Una contestazione così decisa, come è stata quella condotta dagli artisti e dai critici, poteva provocare — come è accaduto in alcuni casi, nel mondo — la rinuncia ad ogni attività (da parte dell'istituzione artistica) in favore del libero sviluppo degli avvenimenti. Alla Galleria Foksal non si è giunti a tale decisione. E non vi si è giunti, appunto a causa dello sviluppo degli avvenimenti. La eventuale rinuncia ad ogni attività venne considerata una forma di compromesso istituzionale, tanto più in un caso come questo, cioè di una galleria non commerciale. E si decise di ritornare ancora all'attività artistica degli « operatori » che agivano nell'ambito della galleria e che avevano affrontato problemi analoghi, sin dagli inizi degli anni sessanta. Bisognava continuare a svalutare, compromettere, scalzare, via via, altre regole. E questo è stato attuato con nuove manifestazioni (quali: « Assemblage invernale », un ciclo di 9 esposizioni iniziate nel '71) e poi con la discussione degli operatori e dei critici, particolarmente attiva a cavallo tra il '70 e il '71. Bisognava, soprattutto, ritrovare quella forma di attività che fosse capace di subordinarsi — possibilmente in modo assoluto — ai fatti artistici. Il nuovo scopo (la nuova struttura) della galleria poteva precisarsi, unicamente, in una forma di libera trasmissione di tutta l'attività creativa. Ma, in questa situazione, come accordare la non ingerenza nelle attività artistiche con la necessità di una scelta? Come assicurare, di fronte all'arte, la massima neutralità da parte dell'ambiente extra-artistico? E, infine, ci si è chiesto: quale significato poteva ancora avere la galleria e quale azione può ancora compiere?

In sostanza, è stato deciso che la sua forma avrebbe avuto tre componenti, unite fra loro organicamente: 1) è stato creato « L'archivio vivo », i cui presupposti e il modo di esistenza portano ad una piena neutralità istituzionale nei riguardi dei documenti in esso conservati (in altre parole, messa in evidenza della sua non funzionalità); 2) si è stabilita la necessità di una precisa scelta (da parte dei singoli operatori) delle manifestazioni coesistenti con « l'archivio vivo »

(in quanto, per forza di cose, esse si situano nel suo contesto); 3) è stata ribadita in modo univoco la dipendenza istituzionale della galleria dagli avvenimenti artistici, i quali danno, ogni volta, il senso alla sua attività (è questa una presupposta necessità di continui cambiamenti strutturali della galleria). Il punto chiave della discussione su « l'archivio vivo » era costituito dal problema della documentazione artistica. La quale, ottenendo un certo successo nel mercato della cultura, ha cominciato ad essere oggetto di una speculazione molto attiva. Bisognava, infatti, rendersi conto (e accettare questo fatto come criterio d'azione) che: 1) accumulando la documentazione artistica non si devono creare le fondamenta di una nuova storia dell'arte, che si forma sì in base a questi « oggetti » ma pur sempre in modo museale (questi oggetti in sé e per sé non hanno alcun valore, in questo stato il loro valore informativo è minimo, il loro valore è contenuto altrove); 2) accumulando questa documentazione non si può speculare con delle impronte di fatti avvenuti e che in galleria non possono essere accessibili (impossessandosi della documentazione artistica si possono unicamente costruire le fondamenta per uno scambio diretto di pensieri oppure di opinioni tra gruppi o persone, le cui idee, contenute nei « segnali-oggetti », sembrano interessanti e vicine). In tal modo, « l'archivio vivo » non può rappresentare alcuna « banca di idee » o « ufficio informazioni sull'arte » oppure un « centro di idee artistiche ». Esso può essere soltanto un modo d'incontro degli artisti. E di conseguenza non può funzionare autonomamente, perché altrimenti diverrebbe una fuga davanti all'arte, una fuga conformista.

Nella galleria, la documentazione deve trovare un punto neutrale in cui: 1) non si riceverà alcuna piena informazione sull'arte; 2) non si faciliterà alcuna contemplazione estetica, né seduzione intellettuale; 3) non nascerà alcuno studio o elaborazione di principi artistici o convinzioni sulla storia dell'arte.

Con questa particolare attività della galleria, costituita da « l'archivio vivo », si sono intesi formulare non tanto i principi positivi dell'accettazione, quanto la forma neutrale della non ingerenza. D'altronde, intorno alla galleria si è raccolto un gruppo di operatori, la cui situazione nell'arte e di fronte all'arte, non può essere inquadrata totalmente nel quadro della trasmissione neutrale rappresentata da « l'archivio vivo ». La galleria non ha rinunciato e non ha potuto rinunciare alle manifestazioni legate alle mostre individuali. Non si è, cioè, rinunciato a facilitare le manifestazioni artistiche che si esplicano in forme diverse dalla registrazione di « l'archivio vivo ». Tali manifestazioni convivono con esso, anche se il loro contesto creativo non è più la galleria ma il contenuto delle idee delineate nella documentazione. È soltanto in questa prospettiva che esiste la possi-

bilità del raggiungimento *autentico* della documentazione stessa. Una specie di arresto del tempo, rilevato ne « l'archivio vivo » — il momento, cioè, tra l'impostazione dell'opera e il suo ricevimento — è reso evidente, all'esterno, dalle mostre che si susseguono in galleria. Lo status dell'opera, presente ne « l'archivio vivo », è coinvolto nelle continue discussioni che, per forza di cose, riguardano anche lui.

L'unione di queste varie forme di attività determina anche la struttura de « l'archivio vivo », la cui costruzione — in questa luce — ha carattere immaginario. Infatti la sua concretizzazione non è nei modi di catalogare, conservare, proteggere, mostrare e rendere accessibili i documenti, bensì nelle stesse attività artistiche. Nel contesto delle attuali convinzioni sulla opera d'arte e nell'ambito degli avvenimenti artistici odierni, che tendono ad eliminare l'oggetto come unico portatore importante, tutto sommato noi possiamo trattare la documentazione (se essa è la base per la speculazione) come una raccolta di materiali — dal punto di vista dell'arte — inutili. Dobbiamo sempre ricordarci che, se constatiamo che l'opera d'arte si identifica con la propria trasmissione, allora non possiamo concepire la sua immedesimazione nella sfera di un qualunque segno, ma proprio nell'indifferenza del segno di fronte all'atto creativo. Solo in tal modo non consentiremo la negazione del valore autonomo dell'atto creativo. L'analisi della documentazione non può consistere nell'analisi meccanica o nell'interpretazione scientifica dell'informazione. La ricostruzione del contenuto dei documenti consiste nel continuo raffronto tra i diversi atteggiamenti documentati e chi li esamina e tale contenuto può essere rivelato per mezzo di un altro tipo di attività artistica. La verifica della circolazione della cultura, basata sulla speculazione degli oggetti, viene sostituita — nello schema che noi proponiamo — dalla rotazione visibile delle decisioni artistiche. Infine, in questo contesto, la galleria rimane ancora una istituzione e non ha altro compito che compromettere il suo carattere istituzionale: smascherare, cioè, se stessa e subordinarsi ai fatti artistici. Pertanto le sue attuali forme cambieranno continuamente, perché saranno costrette a mutare non appena appariranno nuovi avvenimenti artistici. Al momento, la galleria non può in alcun modo ridurre il contrasto tipico della attuale cultura e, cioè, il contrasto tra « oggetto » (documentazione), « idea » (atto creativo) e « istituzione » (forme di appropriazione delle attività). La galleria può solamente mantenere la tensione esistente tra loro, perché essa non ha come scopo la modifica degli schemi della cultura. L'istituzione può elaborare solo un altro modello istituzionale della cultura ma ciò — a nostro parere — costituisce il compromesso. Peggio ancora, è un'ulteriore usurpazione per imporre ai fatti le proprie decisioni.

Tecnologia umanistica

di Piero Raffa

Nell'articolo precedente avevo detto che il progetto di un'estetica alternativa si porta dietro, inseparabile come la sua ombra, il progetto di una tecnologia alternativa, che chiamerò umanistica nel senso che la presenza dei fini umani viene in essa restituita alla sua funzione qualificante. Per comprendere questa stretta congenialità, è necessario chiarire brevemente il nesso altrettanto stretto che sussiste tra la scienza alienata, quale si è sviluppata egemonicamente nella civiltà Occidentale, cioè nel mondo moderno, e la tecnocrazia che presiede alla sua evoluzione. Si capirà tra l'altro come sia errato e illusorio ritenere che una reale alternativa al corso sfrenatamente tecnocratico della civiltà possa venire da 'un uso più ragionevole' della tecnologia stessa. Vediamo bene quali sono gli esiti frustranti di questa strategia, con la quale si cerca di correggere gli inconvenienti del sistema con la logica del sistema. In altre parole, il progresso tecnologico dovrebbe essere in grado di ovviare ai guai che procura il crescente sviluppo tecnologico. C'è un detto, messo in circolazione negli anni recenti, che smonta sagacemente codesta illusione: una metà della scienza serve a creare difficoltà per la vita umana, e l'altra metà viene impiegata per cercare di rimediarevi.

Sia Marcuse sia Husserl, pur partendo da presupposti differenti, hanno compiuto una valida analisi dell'omologia esistente tra la logica dell'astrazione scientifica e il progetto del dominio tecnocratico. Entrambi hanno smascherato, sul piano della genesi storico-culturale, il soggetto 'occulto' che nella prassi scientifica poneva inconsapevolmente le finalità del suo sviluppo apparentemente autonomo. Naturalmente non si nega che, in senso tecnico, l'autonomia della scienza sia un fatto reale. Quello che i fondatori della scienza moderna non sapevano, né potevano sapere, e che noi oggi sappiamo fin troppo bene, è che il modo di configurarsi di tale autonomia tecnica serviva ossia era perfettamente congeniale ad un progetto pratico-culturale, che escludeva a priori dalla verità scientifica e perciò dalle sue applicazioni tecnologiche, la dimensione 'soggettiva', cioè specificamente umana. Questa dimensione esclusa è per Marcuse l'Eros, mentre per Husserl è la *Lebenswelt* (mondo della vita), che sono entrambe formule speculative traducibili in un linguaggio più vicino alla concretezza di riferimenti propria del discorso scientifico. Il lettore che mi ha seguito non farà fatica a rintracciare nelle analisi epistemologiche compiute negli articoli prece-

identi alcuni concetti-chiave particolarmente utili a tale scopo. Uno di essi è la *sensibilità*, che assolve un ruolo centrale in estetica e perciò paradigmatico per tutto il discorso sulla scienza. L'altro è il concetto della *riduzione*, a cui l'astrazione alienata sottopone i fenomeni per attingere l'obiettività. L'uno e l'altro rendono conto dell'omologia inconscia che sussiste tra lo sviluppo teorico della scienza e lo sviluppo tecnocratico della civiltà. In verità la riduzione, che equivale alla soppressione della sensibilità, non è un mero procedimento logico, bensì una necessità strategica per sottoporre i fenomeni alla manipolazione 'razionale' che è quanto dire all'accantonamento delle finalità umanistiche a vantaggio del mito dell'efficienza. Da ciò emerge chiaramente che soltanto una scienza che spieghi i fenomeni senza estromettere i fini umani connessi con la dimensione 'soggettiva' può generare dal proprio seno una tecnologia umanistica. Naturalmente questa nuova tecnologia sarà meno efficiente dell'attuale. Per recuperare i fini dello uomo sarà giocoforza rinunciare in qualche misura alla potenza tecnologica, la cui smorfia sinistra già si affaccia come un incubo all'orizzonte della vita umana. Ma proprio in questa rinuncia risiede ipso facto il limite etico connotato alla tecnologia umanistica. *La puissance et la sagesse*, come dice il titolo di un libro di G. Friedmann: questi sono i termini alternativi fra i quali l'uomo deve decidere, finché c'è ancora tempo.

Quale sarà il ruolo dell'estetica in questo progetto alternativo? Qui sta il tema specifico che a noi interessa. E come avevo anticipato, su questo fronte l'estetologo e l'artista si trovano affiancati. Non certo perché l'arte sia estetica applicata (questo equivoco è già troppo diffuso perché io possa lasciarmi andare ad incoraggiarlo), ma per l'intrinseca connessione *culturale*, testé chiarita, di scienza e tecnologia. L'artista potrà dirsi a buon diritto un tecnologo-umanista, non perché applichi i concetti scientifici dell'estetica, ma in quanto anch'egli sia impegnato, al pari e insieme all'estetologo, in un comune compito culturale di trasformazione della civiltà e della vita.

Ho appena ricordato come il concetto della sensibilità rappresenti il perno ideale dell'estetica alternativa. Ebbene, la sensibilità sarà altresì la dimensione qualificante della nuova tecnologia, vale a dire che la sensibilità tornerà ad essere al centro della vita anziché consumarsi nella frustrazione psichica e nella segregazione sociale. La vita come arte, allora? L'estetismo, dunque, che sarebbe il rovescio della tecnocrazia? Più che un'obie-

zione, questo è un riflesso condizionato che scatta nel pensiero a causa di ben noti e radicati meccanismi psico-culturali, i quali riproducono tale e quale la situazione alienata (moderna), la scissione psichica, l'antitesi patologica delle due culture, in cui viviamo. Così, per sensibilità s'intende una parte, e per giunta periferica, dell'organismo umano, e quando si sente parlare di una dimensione estetica della vita, si pensa ad una sorta di ornamento e di lusso, ad una domenica dell'esistenza. Non si pensa che la sensibilità ricollocata al centro della vita significa ricostituire l'interezza psichica perduta e perciò restituire all'uomo la padronanza della sua soggettività, con la possibilità di svilupparla. C'è bisogno che ricordi a questo proposito i *Manoscritti* di Marx?

Un esempio pratico ci darà un'idea concreta di ciò che intendo dire: l'industrial design. Lo scelgo con intenzione, perché notoriamente si tratta di un luogo tipico. Il designer è di fatto un tecnologo, insediato nella produzione e nella società, fedele all'ideologia funzionalistica, alla praticità, all'efficienza, e perciò diffidente se non insoddisfatto di ogni intrusione 'estetica'. È l'ideologia occulta della prassi industriale, non importa se capitalistica o socialista. Di contro sta l'artista, umanista di vocazione, frustrato nel suo isolamento sociale e nella sua sensibilità separata. Egli cerca di uscirne in due modi ugualmente illusori: scimmiettando i procedimenti della scienza e della tecnologia oppure sconfinando nell'azione (comportamenti, happenings ecc.). Queste immagini non rappresentano forse le 'due mezze verità' di cui ho parlato la volta scorsa? Mezze verità, perché nessuna di esse rappresenta la sensibilità quale dimensione qualificante della vita.

La conclusione scaturisce da sé. Artista rivoluzionario sarà colui che s'impegna col suo lavoro per reintegrare la sensibilità nella vita. La parola 'rivoluzionario' non sembri fuori luogo, benché non allineata con gli usi che se ne fanno correntemente. Come avevo detto all'inizio di questa serie di articoli, è la logica delle cose a spingerci verso questa paradossale conclusione: l'autentico progresso non può essere ormai che 'regressivo', posto che ciò significhi recuperare e potenziare ciò che è stato perduto e dimenticato. Così si spiega il privilegio di cui beneficia l'estetica, scienza arretrata e screditata, e per ciò stesso depositaria di un progetto rivoluzionario. Se questa rivoluzione si farà o non si farà, dipende certo anche dalla lotta politica e dai rapporti di potere. Ma è bene che i professionisti della 'rivoluzione' sappiano o meglio ricordino, visto che lo hanno dimenticato, quali sono le finalità di una rivoluzione degna del nome. In assenza di tali finalità la parola 'rivoluzionario' non potrà essere che una mera onorificenza ideologica, la copertura di una prassi opportunistica e demagogica.

Appunti sull'astrattismo italiano

di Guido Giuffrè

L'occasione viene da due mostre romane: Afro all'Editalia e Santomaso al Collezionista, entrambi con opere dai primi anni sessanta ad oggi. Il 'dies a quo' non è già più il momento teorizzato da Lionello Venturi e gli 'Otto' sono ciascuno per la sua strada; tuttavia nelle opere che aprono le due personali si può intravedere, con buona volontà, la ultima eco di ciò che era stato l'astratto-concreto. E viene spontaneo chiedersi che cosa rimane oggi, esemplificando sui due artisti che ne offrono lo spunto, del nostro astrattismo degli anni cinquanta. In ritardo, per vicende notissime, sulla situazione europea e più ancora su quella americana, che si apprestava a sfornare a getto continuo quelle proposte (formali e non) che il vecchio continente avrebbe rielaborato e magari acculturato, l'Italia visse in quel decennio una stagione rigogliosa. Le forze che come per troppa compressione si erano liberate operavano in ricchissima dialettica, divulgata poi in rigidi giuochi di cause ed effetti che ricordano certe sinossi di infelice memoria scolastica. Il Fronte Nuovo delle Arti, nel quale erano confluite sul finire degli anni quaranta le migliori energie della nostra pittura, non aveva resistito ad interne divergenze, accentuate com'è noto da un'inopinata invadenza di parte politica. E da esso nacque, col neorealismo, quell'astrattismo che appunto Venturi patrocinò nel gruppo degli Otto: Afro, Birolli, Corpora, Moreni, Morlotti, Santomaso, Turcato, Vedova. Sarebbe interessante un ampio riesame delle opere, in tacito confronto con la scuola di Parigi. Il tentativo condotto a Prato qualche anno fa da Sandra Pinto e Giorgio De Marchis aveva scopi diversi e quel momento particolare risultò piuttosto sfocato. Nella parte storica della seconda sezione della Quadriennale, poi, gli Otto erano addirittura ridotti a sette, essendo Morlotti considerato, evidentemente, poco ortodosso. Comunque a ripensarla oggi, quella stagione, sembra un giardino fiorito prima del diluvio.

Quanto a ortodossia, proprio Afro e Santomaso, con Birolli e Corpora, la personificarono; anche se il gruppo codificato non esauriva quell'astrattismo di estrazione naturalistica e a sfondo essenzialmente lirico nel quale convergevano variamente ad esempio anche un Brunori, uno Scialoja, uno Scordia, un Cassinari. Né tra gli Otto vi fu particolare coesione, perché un Morlotti o un Vedova, e in qualche misura anche un Turcato, restarono attestati su posizioni assai personali. Ciò che conta è la libertà e la felicità con cui quegli artisti poterono allora abban-

donarsi, per dirla appunto col Venturi, ad una pittura fatta di linee, forme e colori. La posizione venturiana, ribadita in un libro fortunato del '58, oltre che in articoli saggi e conferenze, a rileggerla ora può apparire, da mirabilmente semplice qual'è, semplicistica. Non è facile accettare oggi la « trasformazione del mondo in un sogno cromatico », oppure, per riassumere tutta un'estetica, una « libera fantasia dell'artista, perfettamente gratuita, attenta soltanto al piacere della composizione »; eppure, anche senza toccare questioni di principio o di metodo, si tratta di una lettura in simbiosi perfetta con le opere che ne sono l'oggetto. Che fossero tempi facili non si direbbe, ma su tutto prevaleva evidentemente la conquistata libertà. E persino gli schemi postcubisti picassiani, che dapprima furono il tramite di quella libertà, finirono tosto, appunto per gli astrattisti, col condizionarla, e furono abbandonati anche essi, permanendo come lato supporto di strutture prevalentemente cromatiche. Si abbondò nei riferimenti a Kandinsky e agli altri patriarchi dell'arte astratta, ma in realtà la fonte più prossima e persino più suggestiva era la situazione francese, sulla quale i nostri innestavano, come disse Venturi, quella « facilità naturale » che utilmente teneva luogo della raffinatezza. E questa 'facilità', come freschezza d'ispirazione e sponetancità, esaltarono soprattutto Birolli e Corpora, Scordia e Cassinari, mentre Afro e Santomaso estenuavano il lirismo in spazi purissimi, Vedova imponeva la sua solitaria gestualità, colterica e liberatrice, Turcato la sua positiva vaghezza, Scialoja affidava alla materia, com'egli stesso teorizzava, la « registrazione dell'uomo in tutti i suoi moti e istinti e persino trasalimenti... ».

I primi anni sessanta costituirono una sorta di spartiacque; in quel tempo infatti giunse in Italia, o meglio si generalizzò, essendo stato largamente presentato da taluno, il gusto dell'informale. Più d'uno di quei pittori, senza mutare la radice del linguaggio, ne accentuò certi lati espressionistici: forzando l'impianto cromatico in toni più aspri e crudi, immettendo nello stesso atto del dipingere una violenza insolita, persino gestuale, inspessendo, quasi a farne oggetto presente più che tramite di evocazioni, quella materia che prima filtrava pittoricamente. Questo processo fu molto evidente in Moreni, ma, all'estremo opposto di quello che nei fatti non fu per nulla uno schieramento, anche un Brunori lo subì in qualche modo: nei toni che si fecero più tenebrosi, negli spazi ombrosamente sgomenti. Afro e Santomaso, per indu-

giare su di essi, ne risentirono fortemente.

Di Afro è stata esposta a Roma una tela del '63, dove i caratteri di quella sorta di sussulto sono patenti. Non siamo all'informale vero e proprio, che alla fine manca in Italia di rappresentanti ortodossi, ma ve n'è appunto più di un tratto. Afro mantiene una certa eleganza del comporre, e però il colore, sempre sapiente, non è più tonale, e l'impeto del gesto soverchia ora la precedente calibratissima composizione. Nelle tele degli ultimi anni per contro si nota un qualche ritorno ad una visione che, evidentemente, era stata la più congeniale. Negli anni cinquanta il colore aveva più trasparenza, l'evocazione naturalistica — l'abbaglio del sole, il rosso del tramonto o il grigioperla della sera — appariva assai più ricca di risonanze; Afro, dopo le prove figurative, di buon livello, ma come irretite in certe estenuazioni 'scuola-romana' senza la voracità scipionesca e senza la malinconia mafaiana, aveva d'un tratto trovato la possibilità di espandersi liberamente. E la sua pittura fu come un canto alla natura, che sciolta dalle esigenze rappresentative fluiva nelle sue tele con la più ampia misura di gioioso lirismo. Sono stagioni che non si ripetono. L'artista non ha perduto nulla del gusto o dell'intelligenza, né la sapienza pittorica né la facilità, opportunamente sottolineata ora anche da Cesare Brandi; ma il colore s'è però spesso come addensato e la materia sembra sostituire la velatura, anche se durano le sensibilità cromatiche. C'è talora qualche opacità, un che di

Santomaso, *Contrapunto*, 1973.





Afro, *Senza titolo*, 1960.

appena spento, e le opere vivono in parte di questo loro ripiegarsi in se stesse e in parte di ciò che furono in altro tempo: quando la pittura poteva più liberamente recitare la sua parte sognante e incantatrice.

Anche Santomaso ebbe, nel senso lato che s'è detto, il suo momento informale. Da buon veneto egli s'era esercitato sulle magie della luce e il colore riportava a quegli estatici abbandoni naturalistici che gli stessi titoli riproponevano esplicitamente: «Alba sulle falci» ('53), «Calda notte di vendemmia a Castelfranco» o «Sentimento della natura» ('57). Poi, appunto nei primi anni sessanta, il colore aveva d'un tratto perduto le sottili lontananze, precipitando sulla superficie della tela in grumi densi e in macchie. Era come un intonaco sbrecciato, e le pennellate vi sciabolavano sopra neri di pece con una violenza insospettata in chi quegli stessi segni aveva adoperato per suggerire astratti macchinari svaporanti su cieli diafani. La temperie comune non impediva a Santomaso di raggiungere risultati assai personali; più violento di Afro, ma meno irruente di un Moreni, egli ebbe un momento di particolare equilibrio sulla metà di quel decennio. In una tela del '65, «Immagine n. 6», v'è una parte bassa che allude alla terra, quasi un paesaggio, di materia cupa e sommosa; uno strano segno vi appare come un personaggio strano e trascorrente. Sopra, per quasi tutto il resto della tela, l'intonaco si fa cielo, corposo tuttavia, e all'estremità alta un'invasione bituminosa è nuvola fosca. Non è perduta l'irruenza pregnante degli anni precedenti, ma le forme si compongono in un riflusso evocativo, non lirico come una volta ed anzi ancora fremente della recente tempesta, eppure, si direbbe, cupamente rasserenato.

A differenza di Afro, però, Santomaso non è più tornato alla dimensione di un tempo. Le atmosfere, le velature evocatrici, in lui sono sparite per sempre. La tela è ora vista come una superficie sulla quale le forme si disegnano in proprio, senza allusioni naturalistiche; implicazioni non dichiarate sono semmai in senso metafisico («Tensione», «Enigma», sono titoli recenti); più di un quadro rimanda

poi ad esperienze già compiute da Dubuffet con i quadri delle 'texturologies', o con certe litografie monocrome che suggerivano il microscopico brulichio di uno spazio infinito (Santomaso li chiama «Spazio grigio», «Spazio giallo», «Spazio blu»). Sono opere ben dignitose, certo, ma nelle quali la visione non riesce a rinnovarsi; v'è dentro un po' di astrattismo vecchio, europeo e nostrano, insieme al bel ricordo del Santomaso migliore. Se Afro ha operato in qualche modo un ritorno e Santomaso un mutamento vistoso, altri ha proseguito per così dire in linea retta, Corpora, ad esempio, o Brunori, ancora largamente ispirati a liriche memorie di natura. Che è un astrattismo di gran vena, non fosse la nostra sensibilità così pungentemente sollecitata,

a torto o a ragione, da esigenze tanto diverse. Un Turcato, che dalla natura è rimasto sempre sganciato, continua con esiti alterni nella sua talora acutissima libertà inventiva; ma accanto ad essi, e a parte gli epigoni pure di buone doti, come Pulga o Fasce, c'è il vario astrattismo degli Strazza, dei Verna, dei Raciti, per fare qualche nome di artisti che mediano nella luce il naturalismo come la geometria. Sempre nell'interrogativo, cessato l'indubbio godimento che le loro tele ci procurano, se si tratti di una pittura di ieri o magari, chissà, di domani; certo, forse, non di oggi.

Afro, Galleria Editalia, Roma / *Santomaso*, Galleria Il Collezionista, Roma / *Corpora*, *Brunori*, *Turcato*, *Pulga*, *Fasce*, *Strazza*, *Verna*, *Raciti*, Quadriennale, Roma.

Aree di ricerca

Tempi di percezione

di Carlo Cioni

«Tempi di percezione» è il titolo di una rassegna di quattordici pittori europei curata dal gallerista Roberto Peccolo in collaborazione con i critici Lara Vinca Masini e Luigi Lambertini e allestita nei locali della Casa della Cultura di Livorno. È una mostra ambiziosa che si propone, insieme ad intenti didattici e divulgativi, di individuare, esemplificare e correggere di un opportuno sostegno teorico, un filone particolare dell'arte contemporanea.

Diciamo subito che, nonostante alcune carenze, si tratta di una iniziativa positiva, un esempio da imitare per la sua capacità di sollecitare lo scontro delle idee e soprattutto delle ragioni che ne stanno a monte, nel momento in cui la revisione delle scelte possibili si pone necessaria ed addirittura al limite della sopravvivenza culturale e non soltanto culturale. Il titolo un po' enigmatico inviterebbe forse a rilevare in chiave psicologica i vari tempi necessari alla percezione delle strutture presenti nei singoli quadri, operazione che, estesa al rapporto fra le opere nel loro insieme, comporta una comprensione dei valori ritmici dell'esperienza estetica. È questo un modo di osservare le opere esposte, uno fra i molti possibili, alcuni dei quali sono indicati con chiarezza e acume negli scritti critici inseriti nel catalogo. Noi vorremmo tuttavia porre l'attenzione su un'altro aspetto, a nostro avviso significativo, che la mostra può assumere.

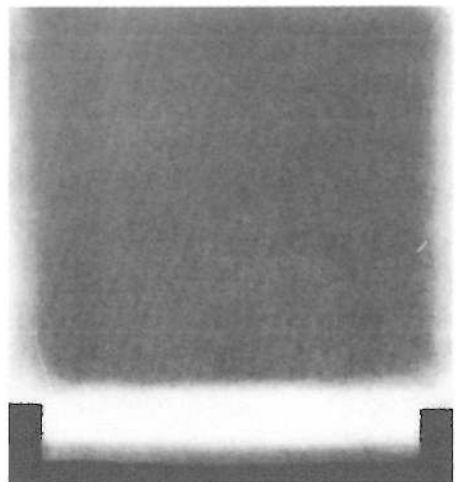
Escludendo alcune presenze difficilmente compatibili se non a costo di meravigliose acrobazie e considerando i quadri esposti soltanto a titolo di saggio esemplificativo, gli artisti ospitati dalla ras-

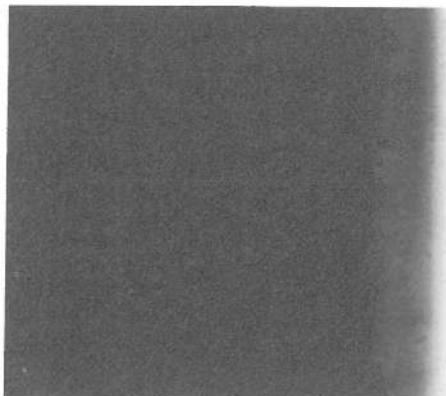
segna si possono considerare indicativi (sia pure in diversa misura) di un particolare modo di sentire e vivere l'esperienza della nostra cultura: quello in cui la mente è coinvolta e impegnata nelle misteriose alchimie del concetto di «tempo».

L'argomento, così come si può porre a parole, non è certamente nuovo; ma nuovo può essere senza dubbio il modo in cui l'uomo d'oggi può sperimentare la caratteristica e singolare condizione di «assenza del tempo» (almeno nella accezione in cui siamo abituati a considerare questa categoria per mezzo dei parametri tradizionali del razionalismo quantitativo).

Paradossalmente, nonostante il titolo della mostra, crediamo che proprio nel ten-

R. Geiger, n. 64/20, 1964.





R. Jochims, *Brennen* 72/5, 1971.

tativo di superare il significato fisico del binomio « spazio-tempo », agendo per esclusione di uno di questi due termini

indissolubili, sia da individuare il luogo comune dei pittori di questa rassegna. Ne deriva una dimensione nuova, una versione del « concetto di campo » nel quale le forze segno-colore-luce, agendo reciprocamente nell'ambito di una esperienza dinamica ed indifferenziata nello stesso tempo, producono la soluzione di sintesi, la condizione di silenzio assoluto. Naturalmente è sempre possibile individuare analiticamente le successioni di intervento delle varie strutture presenti, lo slittamento da una forma all'altra sollecitato dall'ambiguità di certi segni; crediamo però che questo tipo di operazione, pure permettendo di ricostruire le varie fasi di realizzazione dell'opera, ne impedisca la corretta lettura che, a livello di « comunicazione artistica », si può realizzare soltanto con una sorta di concentrazione dell'attenzione che assorba glo-

balmente il « campo » per esperire infine quel tipo di conoscenza, appunto individuabile nell'assenza del tempo. Tutto ciò può anche sembrare un inutile atteggiamento contemplativo, la riesumazione di vecchie illusioni misticheggianti; potrebbe tuttavia essere anche l'inizio di un modo nuovo di entrare in rapporto col mondo in cui viviamo, il sintomo di una probabile « mutazione » della mente, un comunicare diverso da affiancare agli altri disponibili e già esperiti, infine lo stimolo a tentare altre avventure conoscitive.

Gli artisti: Rodolfo Aricò, Carlo Battaglia, Antonio Calderara, Ulrich Erben, Winfried Gaul, Rupprecht Geiger, Raimund Girke, Riccardo Guarnieri, Reimer Jochims, David Leverett, Dan Van Severen, Piet Teraa, Claudio Verna, Gianfranco Zappettini.

Aree di ricerca

Scultura come frammenti di città

di Emilio Tadini

1) Nella mostra di scultura al Palazzo Reale di Milano agli inizi del 1972, insieme a Nicola Carrino e Pino Spagnolo, esponevano Franco Pardi e Giuseppe Uncini. Le sculture di Pardi e di Uncini erano molto diverse tra loro, ma avevano un elemento in comune; le une e le altre rappresentavano in modo abbastanza esplicito strutture o parti architettoniche. 2) Gli elementi essenziali delle sculture di Pardi erano travi di varia lunghezza e volte, in alluminio. Le volte, su cui insistevano le travi, erano inclinate come se affondassero in parte nel piano sul quale poggiavano. (In questo senso il piano diventava *attivo*, partecipava direttamente a quello che accadeva in tutta la scultura).

Si aveva l'impressione di trovarsi di fronte a una ricostruzione di ruderi archeologici. Una archeologia « rifatta ». E d'altra parte si aveva l'impressione di trovarsi di fronte alla metamorfosi archeologica di una forma contemporanea.

Quell'affondare della volta nel piano rendeva evidente l'azione del tempo — elemento essenziale nella somma dei valori espressi da quelle sculture. Ma non si era portati a considerare il tempo come passato. In altre parole non si aveva l'impressione di trovarsi in presenza di un « rudere » che fosse il risultato della decadenza nel tempo di una forma già perfetta. Si aveva piuttosto l'impressione di assistere a un processo in atto. Si sentiva quell'affondare nel piano — nel terreno — prolungarsi come parte integrante della forma fin dalla sua origine. E in un certo senso era proprio l'effi-

cienza del materiale — l'alluminio — a confermare questa impressione di *attualità*.

Non che lo squilibrio di quella tensione architettonica volesse porsi come allegoria di un altro squilibrio, o che nella sua caduta si travestisse il senso di un altro decadimento. La vista di quella immagine induceva piuttosto nello spettatore la nitida coscienza strutturale di un processo statico in cui si disponevano particolari elementi architettonici. E questo avrebbe originato un altro processo che, nella mente di chi guardava o ricordava la scultura, si sarebbe costituito come *una struttura speculare di significati*.

3) Gli elementi essenziali delle sculture di Uncini erano mattoni di cotto imitati con la tecnica degli scenografi e posti assieme a costruire frammenti architettonici di vario genere, e ombre portate in cemento. I valori in gioco erano ogni volta la frammentarietà di quelle architetture e il solidificarsi dell'ombra. Poteva anche sembrare che forma e limiti del frammento architettonico fossero definiti soltanto dal loro essere in funzione dell'ombra, e di quella certa ombra. Non si era rimandati a un insieme architettonico « eliminato » nella rappresentazione. Direi anzi che il materiale, volutamente fittizio, sottolineava in principio la limitatezza, l'artificialità dell'immagine architettonica proposta.

L'ambiguità fondamentale agiva nel consolidarsi assurdo delle ombre. L'ombra è sempre stata un elemento ricorrente di tutta una serie di metafore. E ha sempre rappresentato il non concreto, il secon-

dario, ciò che è riflesso incorporeo a tutti i livelli, ciò che è labile, effimero. Nelle sculture di Uncini sembrava che fosse l'ombra a sorreggere nell'immagine il corpo che la proiettava. E nel peso di quell'ombra si esprimeva direttamente una assoluta immobilità nel tempo. Ma a questo punto il valore dell'architettura pareva venir riaffermato a rovescio. La presenza quasi ironizzata di quei pezzi di muro in finto cotto sembrava recuperata in *negativo* dalla stessa materialità irreale di quelle ombre.

Ledoux, uno degli architetti della Rivoluzione francese, ha scritto: « ... I soli effetti che si possono trarre dai corpi architettonici sono emergenze ben combinate, ombre portate... ».

La sensazione di apparato metafisico era suscitata e smentita. L'assurda concretezza dell'ombra rimandava al corpo, al povero frammento da scena esposto a una luce inesistente, alla necessità — all'ambiguità — del racconto.

4) Naturalmente quello che ho scritto non è che una specie di sommario per una lettura delle sculture di Pardi e di Uncini. E resta a questo punto da chiedersi quale significato potesse avere la scelta iniziale di una immagine di tipo architettonico da parte di questi due scultori (al di là del fatto che in essa si faceva sentire l'esigenza più generale di rifiutare una scultura come « pura plastica »).

Forse era in atto una specie di tensione all'utopia. Le sculture prendevano la forma — minima, amputata, — di edificio, alludevano a una città sostenuta soltanto

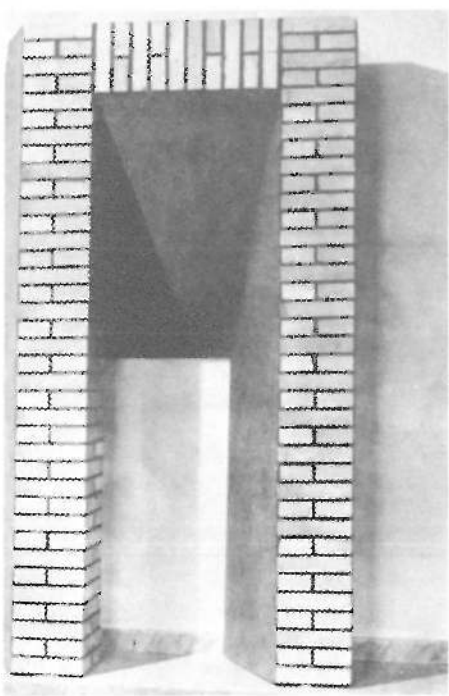


G. Pardi, *Proun*, 1971.

dalla fondazione dei suoi significati. La città — una allusione, frammenti — nella scultura. L'edificio, la città, immaginata come forma, funzione e significato — come simbolo, positivo e negativo — dello stare insieme degli uomini. Stralci, ridotti a frammenti, a scenografia, edifici ripetevano il loro porsi, comunque, come *monumento* di una società. L'intero spettacolo sceglieva di risolversi nelle regole di quella scenografia.

Gianfranco Pardi e Giuseppe Uncini, Palazzo Reale, Milano.

G. Uncini, *Portale*, 1970.



Aree di ricerca

Forma attiva

di Francesco Vincitorio

Stiamo vivendo uno di quei momenti (ce ne sono stati altri) in cui tutti si chiedono, con insistenza, dove va la pittura? Si fanno dibattiti, inchieste, interviste e il futuro della pittura sembra, effettivamente, il tema del giorno. Ma basta guardarsi intorno e sfogliare i cataloghi degli ultimi mesi, per accorgersi (il recente Dizionario Bolaffi degli scultori italiani moderni è una spia eloquente) dell'interesse che sta suscitando anche la scultura. Per cui sarebbe logico e naturale chiedersi pure: dove va la scultura?

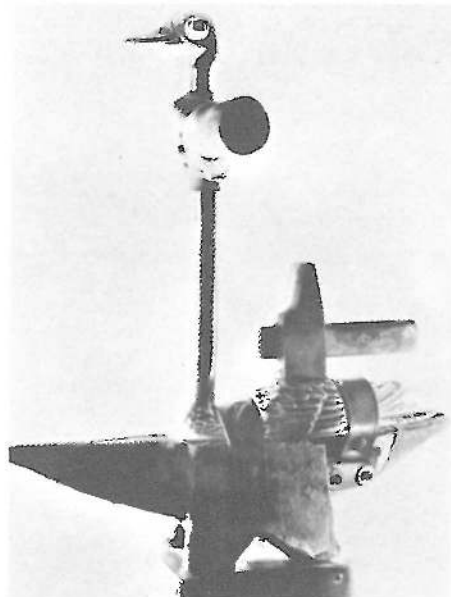
Ma — come forse per la pittura — la estrema diversità delle odierne esperienze (per rimanere all'Italia e a fatti recenti, si passa dalle proposte «urbanistiche» di Somaini al «pâté de sculpture» di Fabro, dagli «angoli» di Caraceni ai «misuratori» di Giò Pomodoro, dalle «strutture» di Borella ai «racconti» di Canuti) tanta diversità, dicevo, non consente risposte molto fondate. Sono ricerche troppo diramate e spesso opposte, per consentire previsioni attendibili. Ciò che si può fare, è solo un tentativo di individuare qualche linea di orientamento e raffrontarle e discuterne senza pretesa di essere nel giusto.

Inoltre, un altro elemento da tener presente è la necessità di superare certi schemi e di rimescolare le carte in modo da poter essere un po' più aderenti ai fatti. Secondo me, la scultura può costituire un campo d'indagine particolarmente favorevole, proprio perché, forse più di altri «mezzi», oltre ad una crisi di etichette canoniche, sta mostrando una estrema labilità di confini. Per esempio, i pannelli a rilievo di Basaglia, realmente al limite dei vari «generi», e con una capacità di attivare la coscienza dell'osservatore e lo spazio intorno, in maniera tale da «far sparire, di colpo, le separazioni fra correnti», come ha subito intuito Giuliano Scabia, che ha lavorato con lui nella recente esperienza compiuta all'Ospedale psichiatrico di Trieste. Di fronte a queste immagini che sbalzano fuori dai pannelli, coinvolgendo chi li guarda, scomparire davvero qualsiasi interesse ad enucleare, per benino, la «tendenza» e rimane, invece, soprattutto, l'attenzione a questa sua capacità energetica e, cioè di far partecipare l'osservatore, concettualmente e sensorialmente, ad una energia che si sprigiona dai pannelli stessi. Qualcosa che, parafrasando il titolo di una mostra di pittura di due anni fa, a Milano, potremmo definire «forma attiva».

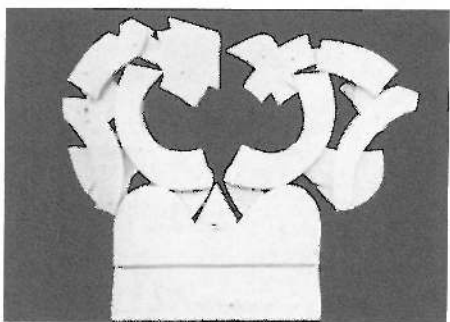
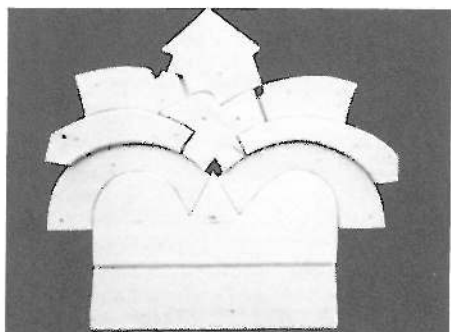
Ora, se prendiamo come elemento caratterizzante questa idea di «forma attiva», io credo che sia possibile, in un certo senso, allargare immediatamente il di-

scorso ad altri artisti. E comprendervi, per esempio (sempre per rimanere agli italiani e ad esposizioni tenutesi di recente), uno scultore «ortodosso» come Negri e il meno ortodosso Trafeli, i quali, nel panorama presentato alla Quadriennale, venivano fuori di prepotenza, oltre che per la loro autenticità, appunto per una energia di «segno» che, simpateticamente coinvolgeva e si travasava nel pubblico. Oppure, per citare altri due casi, esemplarmente lontani ma, in sostanza, con strette analogie di «segno», si potrebbero fare i nomi di Trubbiani e di Chersicla. L'uno, con quella sua tipica, lucida inventiva e i suoi «assemblages» che, come accade nella poesia leopardiana (è un riferimento che ho già fatto e che mi appare sempre più calzante), capovolgono il pessimismo dell'intelligenza in fortissima sollecitazione della coscienza «a fare». Il secondo, con quei marchingegni dai colori vivaci e dai nomi curiosi (Ceramici tecnologici, Baroko ecc.) che, con apparenza di gioco, stimolano una acuta partecipazione alle loro metamorfosi. La repulsione e l'attrazione, il senso di minaccia e il suo sciogliersi in un ammiccamento (suscitati dalle sue forme) si svolgono ad un livello vitalizzante che rende più pronto e prensile chi guarda. In entrambi, insomma (anzi in tutti e cinque gli artisti nominati), mi pare preponderante questa «forma attiva», questa forma che sa suscitare, acutamente, una sensazione di energia vitale o, per così dire, un di più di vita.

È quasi ovvio che un simile «metro» possa condurre ad una eccessiva generalizzazione. Senonché, a parte la seduzione di «una tendenza nelle tendenze» che, sia pure con molto maggiore slargo, può ricordare, alla lontana, quella postulata da tempo da De Micheli, mi pare che una ipotesi come questa possa superare i pericoli di un esagerato allargamento, tenendo conto del grado di attivizzazione che la forma possiede. Cioè, cercando di individuare la qualità e specialmente la quantità di energia che queste sculture riescono a comunicare, soprattutto il loro grado di intensità. Sarà così possibile, io credo, riunire fra loro, idealmente, quelle in cui questa intensità sia in effetti «straordinaria» (etimologicamente parlando). A sostegno di questa ipotesi si potrebbero fare altri nomi, scelti fra le tendenze più disparate. Ma poiché questa è una semplice nota e, più che altro, uno spunto di riflessione, mi limiterò a qualche artista, sempre riferito agli ultimi avvenimenti. Per esempio, lo scatto dilacerante di Morandini e la forza rattenuta di Uncini (e questo nome comporta, implici-



V. Trubbiani, *Batti martello*, 1972.



B. Chersicla, *Baroko*, 1972.

tamente, in varia misura, quello dei suoi tre « compagni di strada » di una mostra, anno scorso, alla Sala delle Cariatidi a Milano: Pardi, Spagnuolo e Carrino), la potenza combinatoria del giovane Coletta e la pesantezza minacciosa di Staccioli, le tensioni tecnologiche di Colangelo e la felina aggressività di Bodini. E non avrei esitazioni ad accostare a questi esempi, anche quello di Fabro che, insieme a Paolini, considero il più lucido dei nostri artisti d'avanguardia. Sia pure su un piano accentuatamente concettuale (direi vertiginoso) e, al tempo stesso, colmo di autoironia (si veda la sua ultima mostra e le brevi note che l'accompagnavano), mi pare che le sue forme appartengano pur

sempre a questa categoria « attiva ». E mi sembra che ciò avvenga proprio a quel livello « straordinario » che ho posto a base di questa ipotesi.

Certo, il discorso può valere per numerose altre proposte artistiche, caratterizzate dalla stessa natura vitalizzante; addirittura fino ad investire una costante di parecchia arte del passato e di oggi. Ma io credo che, con un po' di ocularità, siano possibili delle distinzioni. Appunto quelle che qui ho voluto sottolineare: una angolazione di lettura per la quale, ripeto, la scultura — per gli interessi critici che sta suscitando e per certa sua odierna natura — è un campo assai favorevole.

Francesco Somai, volume « Urgenza nella città », Edit. Mazzotta e Quadriennale di Roma / Luciano Fabro, Galleria Borgogna, Milano / Bruno Caraceni, Quadriennale / Giò Pomodoro, Galleria Il Giorno, Milano / Rocco Borella, Galleria Ferrari, Verona / Nado Canuti, Quadriennale e Galleria Diarcon, Milano / Vittorio Basaglia, Campo S. Polo, Venezia e Galleria Solferino, Milano / Mario Negri / Quadriennale / Mino Trafletti, Quadriennale / Valeriano Trubbiani, Galleria Schneider, Brescia / Bruno Chersicla, Galleria Torbandena, Trieste / Marcello Moran-



V. Basaglia, *La linea d'ombra*, 1972.

dini, Gallerie Verna, Zurigo / Giuseppe Uncini, Studio 3 Bi, Bolzano / Gianfranco Pardi, Pino Spagnuolo, Nicola Carrino, Sala delle Cariatidi, Milano / Pietro Coletta, Galleria Unimedia, Genova / Mauro Staccioli, Studio Santandrea, Milano e Galleria Il Gelso, Lodi / Angelo Colangelo, Quadriennale / Floriano Bodini, Galleria Bergamini, Milano.

Aree di ricerca

Un momento di verifiche

di Adriano Altamira

Nei due articoli precedenti, avevamo accennato, in modo panoramico, a due degli aspetti più pericolosi della « recessione delle avanguardie », nell'attuale momento di restaurazione: il recupero spesso vagamente indiscriminato dell'immagine, e lo aspetto ripetitivo, soprattutto a livello ideologico, che sta accomunando, con un ovvio effetto generale di appiattimento, tutta una serie di « invenzioni » a prima vista autonome o sufficientemente distinte.

Cerchiamo ora, con un ritorno all'informazione più puntuale e precisa, di verificare una serie di punti — localizzandoli — che accedono o confermano i limiti dell'abbozzo precedentemente tracciato. Non si può negare infatti che dalla fine dell'inverno fino ad ora non vi siano state una serie di « mostre sorpresa », in cui l'elemento « sorpresa » ha funzionato sempre al contrario: ci si è trovati di fronte a eventi inattesi dove ci si aspettava di trovare interessanti divagazioni all'interno di un ambito preciso, mentre invece le mostre Boom si sono quasi puntualmente afflosciate senza aprire nessuno spiraglio su nuovi mondi. L'unico personaggio-artista, cioè l'unico operatore che dando una notevole prova di vitalità ha superato i limiti di uno spento autobiografismo, in quel settore in cui l'autore stesso diventa elemento

« petard » dell'opera, cioè soggetto, attore, autore è stato Urs Lüthi, con la sua ultima mostra al Diagramma. Uscendo, con tutta una serie di esplorazioni, dall'ambito solito delle sue operazioni « narcisiste », pur lasciando intatto l'involucro del vecchio discorso, l'artista svizzero ha proposto qualche apertura interessante soprattutto in due serie di opere piuttosto stimolanti, un dittico e una sequenza di più immagini che portavano la scritta « the end ».

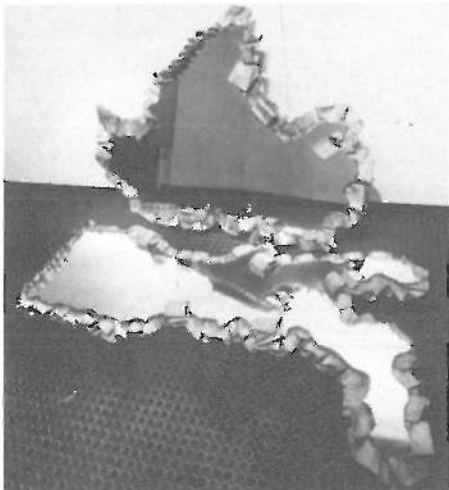
È la fine del film. La proiezione è avvenuta in una stanza normale, arredata in maniera sufficientemente standard da restare irriconoscibile. L'autore, spesso in scena, è ripreso in atteggiamenti solitamente indifferenti e non particolarmente allusivi, tranne in qualche inquadratura più (irrazionalmente) « piacevolmente » drammatica. Torna il motivo della vita-film, della vita sottolineata (quindi storicizzata, « fissata » in una serie di quadri) dalla nostra stessa attenzione, inquadrata da noi stessi in una serie di immagini che sembrano staccarsi dal contesto che le ha generate « ed ingombrare » un altro momento, un'altra stanza, con la loro presenza sovrabbondante. Duchampianamente, il bello torna ad essere in questa accezione un problema di scelta, di attribuzione, addirittura di « interesse », e non una categoria. Nel dit-

tico cui accennavamo più sopra troviamo, per esempio, un busto di Lüthi accanto ad un viottolo illuminato dai fari di un'automobile. Le due immagini, senza nessi, vengono così a caricarsi vicendevolmente di un senso, si fanno allusive, nel contesto e nella combinazione che è stata loro trovata, si assottigliano e si fanno parametri di un modo di vedere, concedendo ad ognuno la possibilità di leggerle in chiave « autobiografica ».

Il problema del travestimento, della misura in cui questo coincide con la fisionomia dell'oggetto presentato è del resto oggi un problema generale. Vi alludono anche due tra gli ultimi artisti presentati ultimamente da Maddalena Carioni, il romano Croce, e Athos Ongaro, anche se su un piano più esteriore. Croce presentava una serie di ritratti « ambientali » e resi vagamente suggestivi ed irreali da travestimenti fittizi, volutamente raffazzonati, e da pose superficialmente rinascimentaleggianti. Ongaro delle tracce evanescenti di maquillages carnascialeschi, appena emergenti da tele vergini. Più felicemente, con una serie di sculture, definisce questo tema dell'apparire, con dettagli a prima vista illeggibili del corpo umano emergenti da spesse lastre squadrate di marmo, che raggiungono la levigatezza dei bassorilievi funerari liberty, lasciando che queste forme si immergano nella materia più che, buonarrotianamente, liberarsene. Dovendo sparare a zero, ma non ce n'è bisogno, nel nostro modo di « scegliere » mostre e presentarle come elementi tipici della lettura di un momento di tematiche in evoluzione, dovremmo proporre scale di valore, dove invece ci sembra più giusto suggerire scale di spessore nella valutazione di questi fatti, che finiscono per elidersi da soli o per rientrare (e anche questo sarà argomento di qualche prossima puntualizzazione) in quell'iter ripetitivo che ha quelle radici industriali e commerciali che dicevamo.

« Spessa » in questo senso è stata senz'altro l'ultima mostra di Fabro, accolta

L. Fabro, *It-alia*.



forse con una certa « tepidezza ». Ripensamento su una distanza già percorsa, più che esplorazione o proposta di cambiamento d'aria, questa mostra, che meritava una lettura sottile e per-esteso, aveva anch'essa un episodio importante, quello appunto che le prestava il titolo. In questo gioco di verifica delle quattro possibili facciate della Chiesa del Redentore a Venezia, Fabro rientra decisamente in una fase di critica dei sistemi visivi e di certi loro elementi culturali costitutivi, con quella sottigliezza che avevamo già ricordato. D'altra parte anche il discorso sulle it-alie, non resterà una puntata priva di seguito, proprio nella sua riproposta di un gioco materico — artigianale « impossibile », che viene ad essere in questa nuova fase, quasi slegato, o per lo meno considerato à-sè, rispetto al discorso concettuale.

Forse proprio questo ultimo accenno dovrebbe, una volta di più, ricordare il pericolo di ogni terminologia « accerchian-

te », inglobatrice. Il termine concettuale, che io usavo qui incidentalmente, nel suo senso primo, e non storico, anche se forse si sarebbe potuto adattare anche in questo senso, rischia ormai di fare la fine del termine « impressionismo », secondo il quale gli impressionisti francesi furono sei, dieci, quindici, mentre sono al massimo tre. Questo termine se indica ancora, per comodo, una certa area culturale in cui l'avanguardia si muove, s'è ormai spezzettato in una miriade di sottotendenze e di operazioni del tutto personali, tra cui è ormai giunto il momento di scegliere qualche esempio e qualche personalità non etichettabile.

Dopo i Beatles ci fu il periodo dei complessi, mentre ora ascoltiamo Emerson, Lake and Palmer, cioè tre persone che suonano insieme.

Urs Lüthi, Galleria Diagramma, Milano / Giancarlo Croce, Studio Carioni, Milano / Athos Ongaro, Studio Carioni, Milano / Luciano Fabro, Galleria Borgogna, Milano.

Aree di ricerca

Mommens e Gray

di Stepney

Gli atteggiamenti di « rifiuto » di Domenico Caneschi e di Nicola Giammarino, analizzati con molto acume da Schöenberg, in precedenti numeri di questa rivista, possono trovare conferma in varie altre, analoghe, esperienze. Una è quella che uno scultore fiammingo, Norman Mommens, sta conducendo in Italia, insieme alla scrittrice e scultrice inglese, Patience Gray, in una sperduta « masseria » della Puglia.

Norman Mommens lasciò il Belgio nel 1948, dopo varie esperienze di lavoro (in « taglio diretto », dice lui) nelle cave di marmo della Cornovaglia, della Grecia e di Carrara. E dopo aver partecipato ad alcune Biennali del marmo, appunto a Carrara, e aver tenuto tre « personali » (nel '51 nel Sussex, nel '64 a Venezia e nel '67 a Roma), da due anni si è ritirato nella masseria di Spigolizzi. La scelta di questo posto, che sorge su un contrafforte di rocce calcaree quasi deserto, viene considerata dai due artisti una risposta alla situazione attuale dell'arte. E Mommens lo ha scritto chiaramente in un breve testo del maggio del '71, intitolato « Autocredo ». In esso, fra l'altro, è detto: « l'arte sta per prendere un significato che va ben oltre la produzione di oggetti di lusso. Il suo apporto culturale oggi risiede, meno nei prodotti che nell'effetto profilattico della sua stessa pratica... L'arte è l'ultimo 'campo' dove il lavoro conserva la sua funzione normativa ed umana... Quest'enor-

me divario fra l'oggetto dell'attività creativa e la vita dell'uomo così come viene determinata dall'ambiente artificiale, spinge l'arte sempre più lontano dal mercato e l'artista verso un impegno culturale tutto nuovo. Per ora, questo impegno si sta realizzando, se non di nascosto, in modo piuttosto isolato e sconosciuto... come nella nostra masseria ».

Visitando il loro « studio » si capisce bene come l'arte, per vivere, ha bisogno di non essere chiusa in una categoria a sé, ma di fraternizzare con tutte le cose. Ce ne accorgiamo anche visitando le sale dei musei dedicate ai popoli primitivi, dove possiamo constatare che l'uomo, assai prima di riconoscersi « artista » e di esprimersi in una produzione artistica consapevole, agiva già creativamente. A Spigolizzi pare di ritrovare l'originaria unità di tutte le arti, come nelle epoche arcaiche. Norman Mommens considera il lavorare la pietra « in taglio diretto » come una delle attività degne di un uomo e Patience Gray, che lavora materiali duri come l'argento e l'oro, dice che in Puglia, improvvisamente, si è resa conto che « si può riuscire a fare qualcosa che richiede un tempo enorme ». Soprattutto non c'è alcuna scissione fra le varie attività creative. Mommens è, infatti, anche poeta e scrittore e a chi gli chiede quali tipi di scritti gli interessano, risponde: « credo nelle profezie del mago Merlin ». I suoi romanzi e le sue liriche sono piene di allegorie e di miti ed essi nascono

contemporaneamente ad opere grafiche (pagine di favole, ricche di figure simboliche) e ad opere di faticosa fattura manuale, come appunto le sculture. Le quali sono pietre diventate « cose », che vivono accanto a loro, presenze mitiche, messaggeri di silenzio che invadono la cucina, le nicchie ricavate nei muri, l'aia. Sono come tante divinità, sono creature che nascono dalla pietra e ritornano pietra, sono creature che portano in sé un simbolo e un cifrario segreto e costituiscono un punto di riferimento, appunto perché sono autonome.

I due artisti discutono ogni giorno di queste cose: come l'arte è infinita diversità, come è anche un libro, come è una azione. E le loro opere ne sono uno specchio e non consentono una definizione troppo esatta e possono essere lette in svariati modi. Ciò che forse più importa è il rapporto che, attraverso queste opere, si riesce a stabilire con l'ambiente. In Mommens c'è un elemento nordico-magico, trapiantato nel sud e la proliferazione della sua arte, in varie direzioni, non ha nulla a che fare con l'insicurezza o con un dissidio: piuttosto nasce da un'immagine del mondo, risultante dalla tensione di esperienze fondamentali contraddittorie. Con le sue sculture egli tende alla misteriosa completezza della forma e negli scritti e nell'opera grafica continua l'esplorazione di zone periferiche, cioè, del folto intrico del creato. La Gray, invece, ha scelto come simbolo la spirale: « simbolo della crescita, antico come il tempo, il segno di una controllata libertà ». Per completare questo breve profilo, può essere forse utile trascrivere un altro



N. Mommens, *Sculture*.

brano del testo scritto nel '71 dal Mommens, in un italiano un po' approssimativo ma espressivo. Specie quella vivace descrizione delle reazioni suscitate nella gente del luogo è assai significativa. « Come mai qui? Riducendo lo spazio di soggiorno ad una cucina e ad una stanza ammezzata (cioè, camera da letto sopra e dispensa sotto), la masseria è stata trasformata in un laboratorio, diviso così: 1) studio di scultura, 2) studio grafico, 3) studio di gioielleria, 4) studio abitabile per la pittura, 5) cosiddetta « camera delle meraviglie » per le opere compiute. Mancano l'elettricità e l'acqua corrente. In contraccambio abbiamo cibi freschi, un'aria pura e leggera, il fuoco ardente e il silenzio naturale del nostro

pianeta. Conforto insomma non ce n'è, soltanto il gran lusso. Chiedono allo scultore come ha fatto a trovare un laboratorio così adatto alla sua forza creativa. Come mai qui? Le voci corrono: 'faranno una fabbrica di salsa; faranno un villaggio turistico; archeologi? rifugiati politici? possono permettersi le stravaganze; una statua sull'aia; saranno milionari; si fa tagliare i capelli da un contadino vicino: cosa vuole, povero diavolo, qui c'è poca richiesta di marmi del genere'. Da una parte: 'che coraggio fare quel passo'. Dall'altra: 'che vergogna quell'indietreggiamento'. Sono parole illuminanti, parole che più di un lungo discorso fanno intuire il senso della scelta di questi nuovi « neolitici ».

Aree di ricerca

L'immagine come volontà

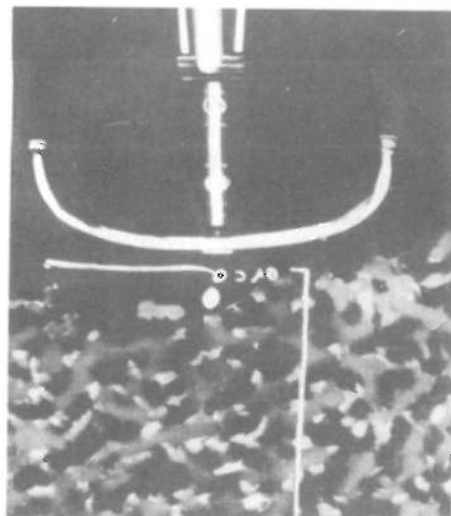
di Mauro Corradini

Abbiamo analizzato, nei due numeri precedenti, due posizioni di recupero dell'immagine, a livello di vocabolo puro e a livello di assemblage colto: parliamo ora del terzo (non in senso classificatorio) momento di ristrutturazione del vocabolo: l'immagine come precisa cognizione di comunicazione e di significato. Tale è l'operazione che oggi ha assunto una sua valenza, oscillando, nelle « etichette », tra il termine di « iper-realismo » e di « immagine oggettiva ». Noi proponiamo il termine di « immagine come volontà », proprio per esemplificare quel rapporto comunicazione-significato che sta alla base dell'attuale tendenza; la freddezza « oggettiva » come possibilità e come volontà di attribuire un preciso significato al messaggio visivo, inequivocabilmente unico e inequivocabilmente comprensibile: per questo il valore di

comunicazione viene recuperato proprio a livello di « mass media » o, più semplicemente, a livello di « fotografia inventata ».

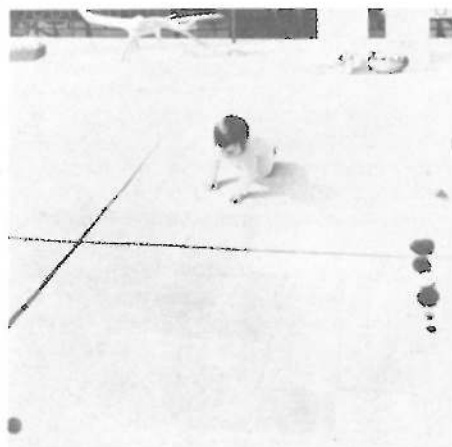
Anche in questa analisi, per indicare alcune prospettive operanti nell'ambiente della tendenza proposta, abbiamo scelto operatori più a livello di « campione », che a livello di esemplarità assoluta: si tratta di Eduardo Arroyo, Gino Guida e Paolo Guiotto, analizzato come scultore, più che come pittore. La tendenza trova le sue radici già in alcune esposizioni collettive della passata stagione (per es. « Oggettività e impegno » di Morosini o « Quale chiarezza? » di Crispolti) e viene ora « sbocciando » dopo un lungo periodo di gestazione. Ma quali, realmente, sono le sue attuali possibilità espressive? Vi è la possibilità, da una parte, di ri-

E. Arroyo, *La vida breve o l'assassinio di F. Garcia Lorca*.





P. Guiotto, *Studi per l'uomo assente*.



G. Guida, *Senza speranza*.

negli anni Sessanta, fu definito « nuova figurazione »; dall'altra di ricollegarsi alla « Nuova Oggettività » tedesca degli anni Venti. La diversità dei risultati penso proprio che si possa far risalire alla diversità della matrice: un'eco di lontana dimensione esistenziale esiste infatti negli operatori legati alla prima corrente, mentre un più preciso impegno in senso civico pare ritrovarsi negli operatori legati al secondo movimento. Va da sé che i punti di partenza possono essere stati diversi per ogni operatore e che queste sono indicazioni di massima, proprio perché stiamo analizzando una tendenza in fieri: quel che appare chiaro, in entrambi i momenti, è il rifiuto dell'approssimazione e il legame diretto con l'operazione « pop » più di origine inglese (Allen Jones, per esempio), che americana. Gli operatori indicati appartengono più direttamente al gruppo dell'impegno oggettivo; per questo ci sembra più calzante il termine « volontà » come indicazione razionale, contro i residui esistenziali ed individualistici dell'altro gruppo.

Da una parte, Eduardo Arroyo, con la sua analisi precisa del mondo dell'operetta, recupera la possibilità comunicativa della vecchia immagine, traccia una sorta di sordida biografia della belle-époque, ravvisando, nel momento storico analizzato, tutti i mali che sarebbero poi catastroficamente emersi. Per questo nel mondo « da operetta » (appunto!) dei suoi personaggi assistiamo allo smontaggio del « pezzo famoso » e lo ritroviamo freddo e tagliente come una lama di coltello; la stessa impostazione pittorica, a larghe campiture, presenta al lettore una dimensione di « umanità assente »: ed ecco i boxeurs nel momento di gloria, dove la luce glaciale ci preconizza l'imminente fine; ecco il mondo di cartapesta dell'Hollywood di Tom Mix e quel senso di tristezza di quel retroterra arido che costituì un grande mito per più di una generazione. Punto fermo è il recupero di una civiltà storica attraverso un aspetto esterno, superficiale, e la sua attualizzazione in senso moderno in questa disamina pittorica da inchiesta: dietro quei pugili dal volto di maiolica, ritroviamo tutti i nostri miti e tutte le nostre angosce quotidiane.

Non dissimile, sul piano dell'uomo assente, è il discorso sui cappotti di Guiotto. Anch'egli tradisce una dimensione di stupefatta drammaticità, attraverso una operazione plastica di assoluta linearità e purezza. Al limite del verismo, il discorso di Paolo Guiotto ritrova una dimensione di solida analisi nella freddezza con cui l'immagine è costruita; non è la « calcografia » di un elemento naturalistico, ma ne è l'essenza al fine di comunicare un desolante squallore.

Ai limiti del « verismo » anche la pittura di Gino Guida: se prima pareva oscillare in alcuni recuperi di tipo onirico, oggi il discorso di Guida si è venuto puntualizzando con una sintassi costruttiva veramente straordinaria: allontanata in secondo piano l'immagine protagonista ma richiamata all'occhio attraverso elementi strutturali facilmente analizzabili, il discorso sulla « solitudine » di Guida si è venuto a porre come un discorso storico sulla dimensione di angoscia, perdendo quegli addentellati esistenziali che tradivano un dato biografico di tipo tardo-romantico; oggi il quotidiano « accadimento » viene ad assumere un aspetto conclusamente premonitore di una situazione generale: il bimbo di « Senza speranza » è la dimensione inquietante di tutti i bimbi, non solo del figlio dell'artista.

In queste prospettive, attraverso l'attualità di un mondo mitico presente o passato (Arroyo), o attraverso il discorso sulla « verità delle cose » (Guiotto), o infine attraverso il dramma dell'istante quotidiano (Guida), possiamo analizzare come l'impegno di comunicazione sia alla base, nelle varie gamme possibili, di una vasta esperienza di recupero oggettivo. « L'immagine come volontà » appare dunque l'elemento storicizzante di una dimensione e il modo crudelmente oggettivo per

dare una lettura inequivocabile (= livello di significato) del nostro tempo.

Eduardo Arroyo, Galleria San Michele, Brescia / Gino Guida, Galleria Fant Cagni, Brescia / Paolo Guiotto, Galleria Forni e Galleria Schreiber, Brescia.

Aree di ricerca

Ceramica

di Rosa Maria Manzionna

Un settore nel quale questa 'addormentata', comincia a presentare sintomi di risveglio, è quello della ceramica. La Terra di Bari ha una tradizione notevole in questo campo, un artigianato di livello popolare che si è andato però esaurendo in fiacche ripetizioni o peggio nella produzione di suppellettili falsamente rustiche o inutilmente sofisticate. Giovani ceramisti sono ora all'opera per un nuovo modo di fare ceramica, tra l'altro stimolati dalla visione di pezzi interessanti esposti di recente in una galleria cittadina. È bene precisare che non si tratta ancora di produzioni provocatorie, ma di opere rientranti in un clima di intensa ricerca formale, che ha in Carlo Zauli un indubbio protagonista. In coppia con Mario Guarini, Zauli ha esposto alla Vernice, pannelli, vasi, sculture che ancora una volta confermano quella « fedeltà alla materia » di cui ha parlato Francesca Romana Fratini, un modo di operare che sottolinea i legami culturali con l'opera di Fontana, Moore, G. Pomodoro.

Eppure in alcuni pezzi della produzione di Zauli, scorre una vena virtuosistica che lascia perplessi, quasi che la ceramica stia dimenticando sé stessa, cioè la matrice sacrale, archetipo rilevata da Argan, per giungere a compiacimenti e sottigliezze di intonazione manieristica.

Se nella costituzione delle forme, Zauli pensa ad una qualificazione tattile dello spazio, Mario Guarini tende ad una qualificazione visiva, mensurale dello spazio stesso, e questo sia nella realizzazione di un vaso, sia nella esecuzione di un pannello da parete. Tra le forme primarie dei vasi, Guarini sceglie (parlo naturalmente dei pezzi migliori presentati alla mostra) quelle che maggiormente interpretano questa sua esigenza di chiarezza visuale: forme aperte, circoscritte concavità comunicanti con l'esterno, animate da una decorazione sorvegliatissima in stretta correlazione con la forma. Un uguale rigore metodologico è alla base della progettazione dei pannelli, che sviluppano il tema modulare, senza però che l'autore diventi schiavo del modulo: se di influenza si può parlare, mi sembra che Guarini abbia sentito profondamente e rivissuto alla sua maniera certi esiti meno geometricamente irritanti dell'arte optical, che gli consentono libere formulazioni costruttive nell'equilibrato distendersi dei piani.

Ugo Mulas alla Pilotta

di Paola Mattioli

La mostra di Ugo Mulas, aperta a Parma alla Pilotta, ha un carattere di particolare importanza per il fatto che lo stesso Mulas aveva lavorato a lungo alla progettazione e anche perché si inserisce nella sua attività non come fase conclusiva, valutativa, autodefinitoria, ma come materiale di analisi, proposta di lettura di se stesso; tutta l'ampia documentazione va letta, io credo, in questo senso e cioè alla luce delle *Verifiche*: 14 immagini, 14 ricerche sul linguaggio e sugli strumenti della fotografia che sono frutto del suo ultimo e intenso periodo di attività.

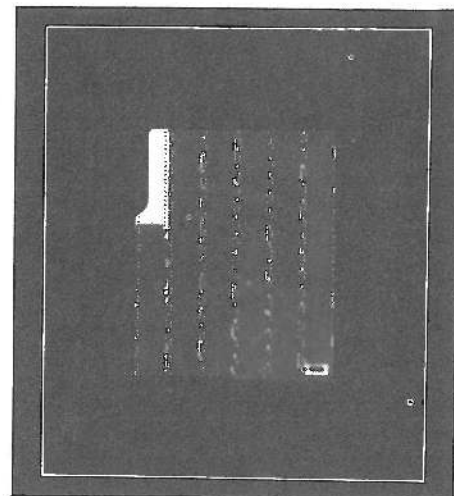
«La fotografia che ho intitolato *Omaggio a Niépce* — sono parole recenti di Mulas — è il risultato di tutto un riesame del mio lavoro di fotografo, ma è anche il punto di arrivo di una presa di coscienza, di una specie di dialogo fra me e il mio apparecchio fotografico; dialogo iniziato, in modo del tutto inconsapevole, con le prime foto, interrotto dalle lunghe pause dedicate al lavoro commerciale, ma ripreso ogni volta con maggior consapevolezza proprio per capire cosa è, cosa vuol dire per me fare il fotografo». Immagine questa — *Verifica n. 1/1970* («un rullo vergine sviluppato») — intorno a cui si muove tutta la sua problematica negli ultimi anni: messa in crisi della figura di fotografo, rilettura del lavoro fatto, tematizzazione del rapporto con la tecnica, impegno nel mondo dell'arte e infine «il bisogno di fare delle operazioni sganciate, dagli altri, cioè di prendermi tutte le responsabilità».

La malattia per Mulas è un momento di grande concentrazione, vuol dire occuparsi finalmente del proprio lavoro. E la prima esigenza è quella di rivedere gli strumenti della fotografia; risalire alle origini, alla scoperta della «immagine latente», al clima in cui si muovevano Niépce, Daguerre, Talbot e prima ancora Wedgwood. La natura dipinge se stessa, la luce compie il lavoro dell'artista, ma l'immagine affascinante, nitida, precisa, compare e subito scompare: non esiste ancora il modo di interrompere il processo, di rendere stabile l'azione della luce. L'emozione di tutti alla prima esperienza di camera oscura, il fotografo la riscopre giorno per giorno. E se Mulas cerca in questo ritorno alle origini lo specifico del mezzo, ripercorre nello stesso tempo il suo cammino di giovane stradicato e incerto, che scopre la fotografia quasi per caso, se ne impossessa con furia, con un senso di forza che gli deriva dalla macchina, e la rivede oggi non più come strumento di sussistenza o di virtuosismi, ma con la consapevolezza e la problematicità di anni di lavoro.

36 scatti vuoti, 36 pezzettini di pellicola vergine, 36 occasioni mancate. Un rullo dedicato alla riflessione che non è niente davanti alle montagne di rulli scattati per gli altri, per motivi inutili o strumentali, un rullo per un uso alternativo. Il primo pezzo è bianco; la luce lo impressiona comunque. La fotografia come processo chimico esiste senza la volontà del fotografo. E per individuare il ruolo che il fotografo ha nella formazione dell'immagine, Mulas si rifà alle operazioni costitutive, sospende il giudizio per rivedere passo passo le operazioni che stanno alla base del fotografare, per operare una sorta di analisi fenomenologica attraverso le immagini. Come ricorda Quintavalle nel saggio di introduzione alla mostra, proprio in questi ultimi due anni Mulas legge *La fenomenologia della percezione* di Merleau-Ponty e, vorrei aggiungere, *L'œil et l'esprit*, l'ultimo saggio dello stesso Merleau-Ponty, che gli apre il problema del significato sotteso alle parole vedere/visione, e che lo porta a un nuovo punto di vista sul mezzo, quello relativo alla non neutralità del fatto tecnico («La scienza — dice Merleau-Ponty — manipola le cose e rinuncia ad abitarle»), e all'esigenza che la scienza — «pensiero di sorvolo» — si ricolleggi a un «c'è» preliminare, sul terreno del mondo sensibile, del nostro corpo, «quel corpo attuale che chiamo mio». Il mito dell'oggettività, la illusione che la macchina faccia tutto da sola, che il fotografo possa estraniarsi dal contesto, in fondo non è altro che una fuga dalla realtà, un modo per non compromettersi, per non sporcarsi le mani.

L'analisi fenomenologica si ripropone a Mulas nella scelta del provino come linguaggio, in alternativa alla singola fotografia, come recupero di una dimensione temporale nella quale ritenzione e protensione convivono in una rete — la sequenza — che con la sua scansione fissa, dettata dal mezzo («non una sequenza di comodo, ma una realtà di linguaggio» dice Mulas) dà il senso di una temporalità nuova, astratta e antitetica rispetto a quella naturalistica del cinema (quindi più concreta?).

Tenendo conto di questa linea di analisi possiamo capire come Mulas rilegge le sue fotografie arricchendole di significati non aggiunti ma solo adesso tematizzati. Il problema dello spazio, la scelta di un momento preferenziale o della situazione maggiormente significativa, nel ritratto come in un certo tipo di reportage, diventano decisivi. L'intenzionalità dell'artista e quella del fotografo si fondono: pensiamo al momento di concentrazione di Fontana prima di incidere la tela che è anche il momento di concentrazione del



U. Mulas, *Omaggio a Niépce, Verifica n. 1*, 1970.

fotografo che vuol cogliere l'aspetto, il momento più ricco di implicazioni. Il momento, e non l'attimo. Questo rifiuto della istantaneità come specifico del mezzo fotografico è un altro nodo centrale della poetica di Mulas. Fotografare gli artisti non vuol dire rubare una immagine, un attimo irripetibile, che anzi era l'atteggiamento verso la fotografia che Mulas condivideva meno, un certo tipo di ideologia nata dalla forzatura di Cartier-Bresson, quella che tutto sommato circonda ancor oggi la figura del fotografo. Al contrario Mulas riesce a inserire nella fotografia la dimensione temporale, la durata. E per ogni foto, per ogni ritratto, è questa apertura temporale che caratterizza l'immagine. Allora tutta la storia fotografica di Mulas si potrebbe interpretare entro questa chiave di lettura. Non solo, ma le varie tappe di questa storia, dalle prime foto al «Giamaica» a tutto il materiale sulle Biennali e sugli artisti, alle collaborazioni teatrali con Puecher, ai ritratti, agli stessi servizi di moda (anche alle foto di fabbrica che qui però non compaiono) possono forse essere i momenti di una progressiva presa di coscienza della poetica che diventa trasparente nelle *Verifiche*.

Soprattutto per questi motivi — in definitiva per il valore di una ricerca che Mulas ha potuto solo iniziare e che trova qui la sua prima espressione pubblica — la mostra ha incontrato un vivo interesse culturale, sia nel mondo fotografico sia in quello dell'arte e della critica.

All'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Parma, che l'ha curata, vanno riconosciute la tempestività dell'organizzazione e la completezza della documentazione. Il catalogo poi è un contributo critico di notevole rilievo; accanto al saggio di Quintavalle, che io penso sia il primo saggio teorico compiuto su Mulas, segnalo la lunga conversazione, raccolta dallo stesso Quintavalle, attraverso la quale Mulas ricostruisce in prima persona e con gradevole chiarezza il suo itinerario intellettuale e artistico.

Inserto: Gli anni 60/70

Strutture primarie

a cura di Lea Vergine

Come da un rapporto di amore-odio, filiazione diretta e negazione, cspiazione e riscatto, s'intende, verso la popular art e la optical art, nascono in America (dalla California al Canada) le strutture primarie, dette anche minimal art (o cool art, antiform, ABC art, topological art).

La nuova corrente viene presentata nella primavera del '66, a New York, con la mostra «Primary structures» al Jewish Museum. Della pop hanno il carattere gigantesco, esasperato, e della op restituiscono il gusto della geometria (ma mentre quella op conduce un'analisi sui segni, le strutture primarie mirano prevalentemente ad un'organizzazione di grandi sagome perfettamente rifinite da un punto di vista tecnico).

Si tratta di sculture elementari nella forma e nei colori, di solidi astratti che puntano sull'eccitazione del far grande per sconvolgere e coinvolgere lo spazio circostante. Esse non si pongono come modelli ma come opere compiute che tendono a realizzare una sintesi tra architettura — scale ambientali, ricchezza di scorci — pittura — enormi stesure di colori puri, larghe zone monocrome dall'attrattiva magnetica — environments — lo spettatore non può assolutamente ignorarle, deve girarci intorno, attraversarle, percorrerle, scansarle.

Spazio, geometria, ordine. Spazio come ubicazione di un elemento tra gli altri;

come occupazione e sgombro allo stesso tempo; come circoscrizione e misura, recinto e dilatazione insieme; come ordine delle coesistenze (Leibniz).

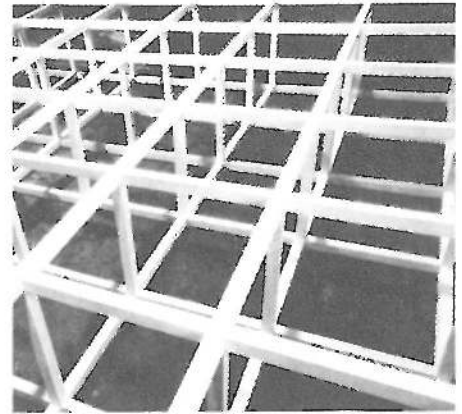
Geometria come rapporto metrico degli insiemi molteplici e variabili; come trionfo della topografia solida; come quantità continua.

Ordine come regola che spieghi la relazione tra gli oggetti, le masse e le linee; come disposizione reciproca delle parti di un tutto; come equilibrio e non come gerarchia; come legge naturale della proporzione e del simmetrico.

Gli americani Tony Smith, Robert Morris, Dan Flavin, Donald Judd, Carl Andre, Robert Grosvenor, Walter De Maria, Sol Lewitt, Larry Bell, Tony De Lap, Ronald Bladen, John Mc Cracken e gli inglesi Anthony Caro, William Tucker, Phillip King e Richard Smith sono stati i primi e i più vistosi rappresentanti del nuovo indirizzo (anche se alcuni come De Maria, Morris, André e Lewitt passeranno poco dopo ad esperienze del tipo land o conceptual art).

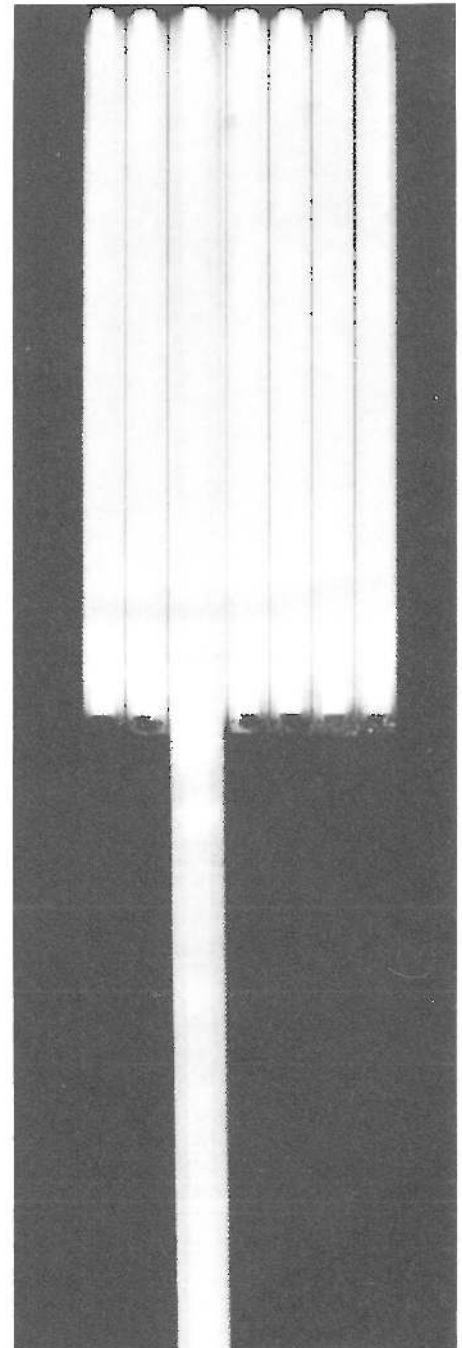
In Italia, Livio Marzot per un paio d'anni e Rodolfo Aricò soprattutto, e con maggior consequenzialità, hanno prodotto in tale direzione; molte opere di Nicola Carrino, Renato Barisani, Gianfranco Pardi e Gianni Piacentino possono essere lette in questa chiave.

L.V.

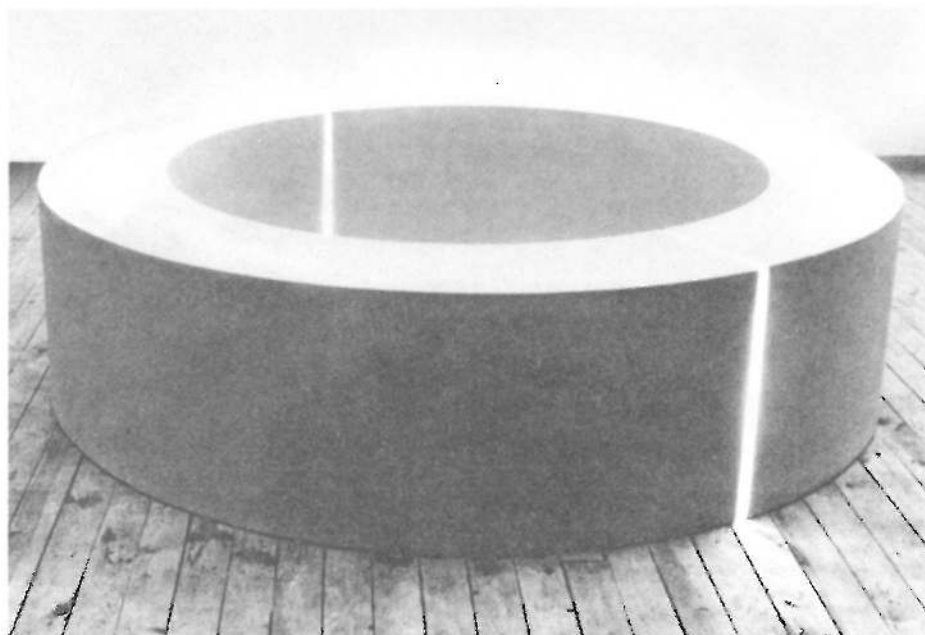


S. Lewitt, *Modular Low Floor Sculpture*, 1966.

D. Flavin, *Senza titolo*, 1966.



R. Morris, *Senza titolo*, 1965.



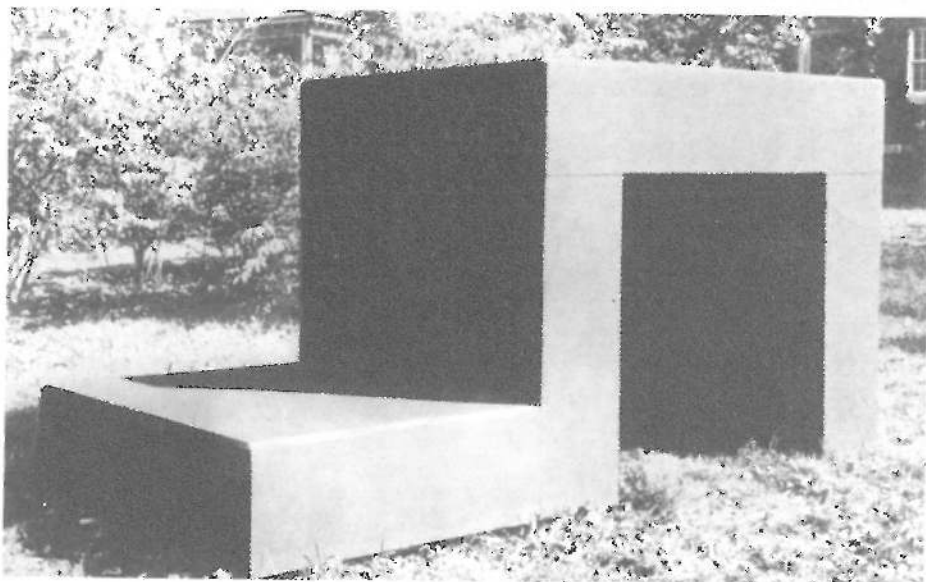
Antologia critica

Kynaston Mc Shine

Molti scultori degli anni '60 sono stati critici severi e radicali verso le opere del passato recente. La loro attività è divenuta volutamente più filosofica e concettuale. Vogliono scoprire che cosa è la scultura e come si fa. La maggior parte di essi hanno studiato nelle università, hanno seguito corsi di filosofia, sono al corrente del lavoro di altre discipline, hanno un senso acuto della storia, si esprimono con esattezza, e spesso sono interessati nella dialettica. Il loro lavoro è estremamente sottile e consapevole, con significati che, se non risultano tali nella forma, sono però difficili e problematici e qualche volta polemici, in una critica implicita di stili passati.

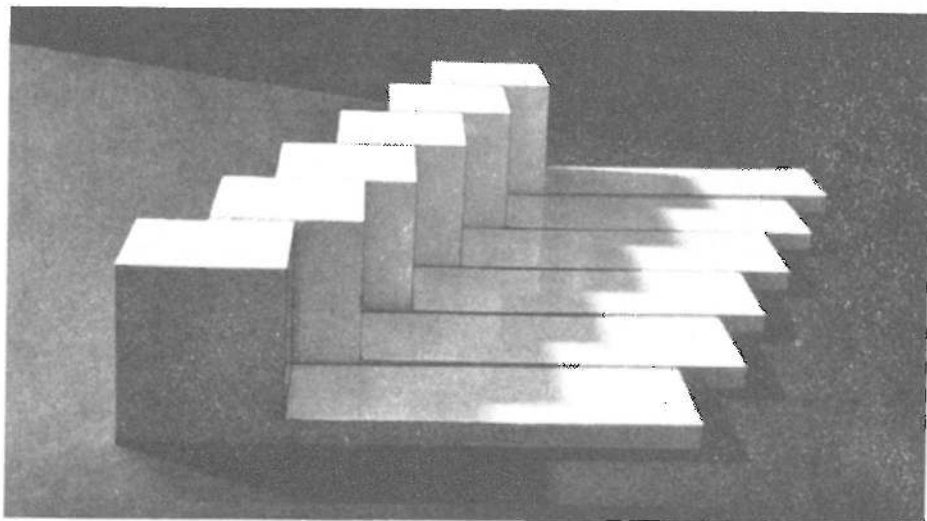
È molto importante osservare che le dimensioni generalmente grandi dell'opera e la scala architettonica permettono alla scultura di dominare l'ambiente. A volte la scultura aggredisce lo spazio dello spettatore, o lo spettatore viene introdotto nello spazio sculturale. Spesso la struttura funziona ambigualmente, creando cioè un dislocamento spaziale per lo spettatore, con valori complessi. Poiché la maggior parte di queste sculture sono fatte per interni, è proprio la loro grandezza enorme, il loro assalto alla scala intima, che porta implicitamente una critica sociale. I collezionisti e anche i musei non hanno per lo più lo spazio necessario a queste opere.

Si tratta di opere che sono spesso architettoniche, e tuttavia non hanno gli elementi caratteristici dell'architettura. La maggior parte non impiegano né piedistalli né basamenti, essendosi, in alcuni casi, orientati alla parete e anche al soffitto. L'artista si sente libero, usa e



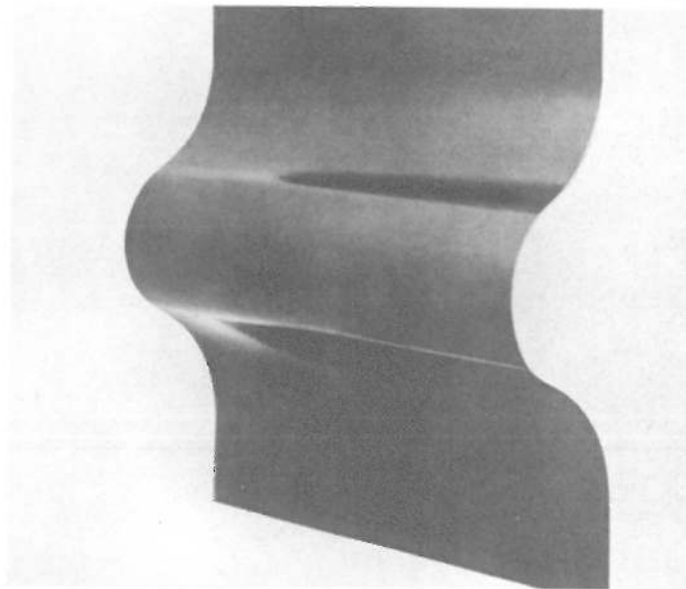
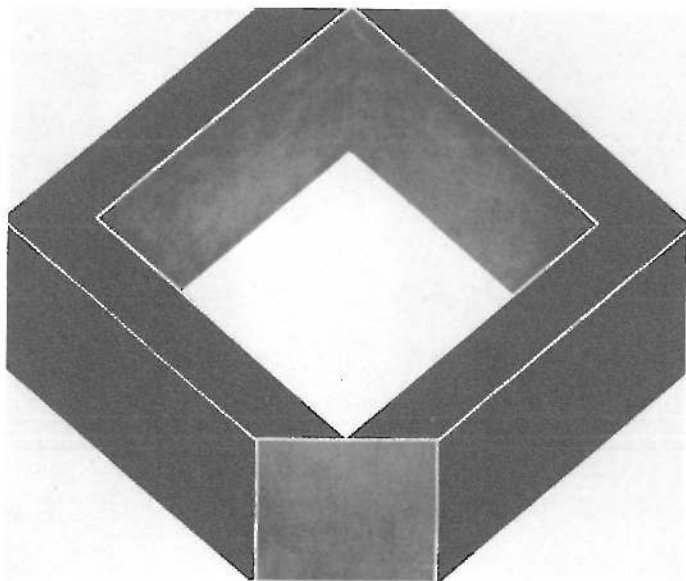
A. Smith, *Playground*, 1966.

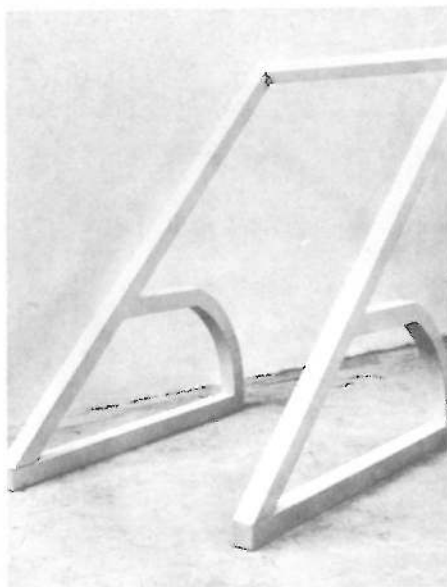
R. Barisani, *Sei moduli*, 1969.



R. Aricò, *Assonometria*, 1969.

L. Marzot, *Foglio di alluminio curvato*, 1967.



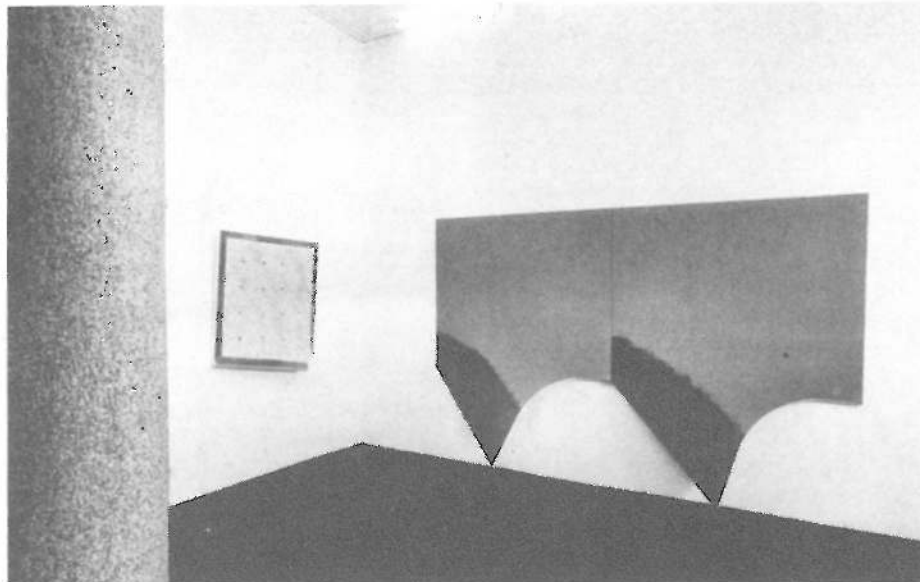


G. Piacentino, *Struttura*.

rende attivo lo spazio di una stanza o lo spazio esterno, secondo le proprie esigenze.

Quasi sempre, vi risulta un colore vivo e brillante che attrae l'attenzione; e anche quando il colore non viene usato, si afferra il nitido colore del materiale stesso. La scultura respinge così tutta la patina e l'abbellimento; il colore sembra il tegumento di una superficie sempre liscia, mai lavorata a mano. La superficie assume il ruolo di espandere l'intreccio della forma e di chiarire l'immagine; la distinzione tra colore e forma si perde spesso nell'unità nuova della forma insieme tangibile e illusoria.

Molte di queste opere contengono pure, in questi modi, l'ironia, il paradosso, il mistero, l'ambiguità, anche l'arguzia, oltre alla bellezza formale, insomma le



R. Smith, *Bright past*, 1972.

qualità sempre riconosciute come valori positivi dell'arte. Le descrizioni critiche recenti di esse, con i termini « minimal » e « cool », non sono soddisfacenti; riferiscono, e solo parzialmente, i mezzi usati dagli artisti, e non affatto i loro modi d'esperienza inventiva. La semplicità della struttura permette ad alcuni di questi artisti la massima concentrazione e intensità, non porta affatto sempre verso una vacuità esterna; è soprattutto evidente la presenza di rapporti formali ed emotivi assai elaborati.

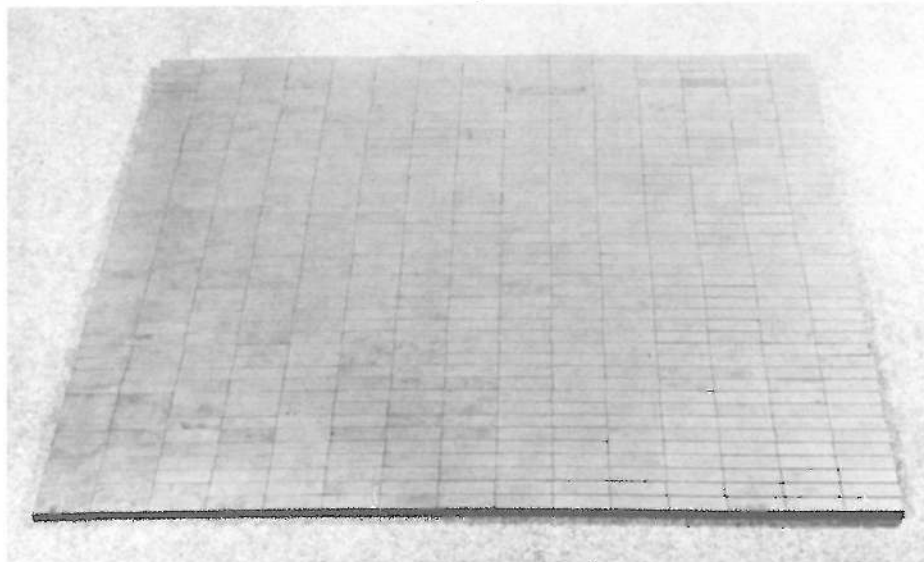
Al centro dei principi secondo i quali molti di questi artisti lavorano, sono le teorie di Buckminster Fuller, che riguardano la struttura dinamica della natura e i rapporti tra la fisica, la matematica e la filosofia.

(dal catalogo della mostra « Primary structures » al Jewish Museum di New York, aprile-giugno 1966, Rivista « Che fare » n. 2).

Clement Greenberg

Negli anni '60 sembrava che l'arte — almeno quella che ha avuto maggiore discussione e diffusione — avesse scelto il problema di separare il « far-out » dalla mera stranezza, dall'incongruo e dal disgustoso per il pubblico. Assemblage. Pop, Environment, Cinetico, Erotico e tutte le altre specie di Arte-novità somigliano a molti momenti logici nel procedimento di questo problema, verso quella soluzione che oggi è chiamata Primary Structures, ABC, o Minimal Art. I minimalisti sembra abbiano finalmente capito che il « far-out » deve essere, oltre che mezzo o procedimento, anche scopo (creativo) e ciò significa niente di meno che il rigore nel « far-out ». Hanno capito anzi che l'arte più originale ed estremistica nel « far-out » di questi ultimi anni è sempre apparsa all'inizio come una rottura totale con tutto quanto era precedentemente riconosciuto come arte. In altre parole, il punto massimo del « far-out » di solito si trovava al confine fra arte e non-arte. Con tutto questo, i minimalisti non hanno scoperto niente di nuovo; hanno nondimeno tratto conclusioni di una nuova consistenza, che deriva parte della sua novità dal restringere la zona nella quale gli oggetti possono ora essere non-arte.

La Minimal art rimane ancora troppo una riuscita della ideazione e non abbastanza qualche cosa d'altro. La sua idea rimane un'idea, come dedotta e non sentita e scoperta. La semplicità geometrica e modulare può annunciare e significare un più di « far-out » nell'arte, ma il fatto che i suoi motivi sono capiti per quello



C. Andre, *Field*, 1966.

che sono lì tradisce artisticamente. Nella Minimal art c'è una scarsa sorpresa estetica, mentre c'è un fenomeno di sorpresa che funziona una sola volta, come nella Arte-novità. La vera sorpresa estetica dura per sempre — c'è ancora in Raffaello come in Pollock — e le idee da sole non possono crearla. La sorpresa estetica deriva dall'ispirazione oltre che dall'aggiornamento artistico. Al di là dei blasoni previsti e auto-annullanti del massimo « far-out », quasi tutte le opere della Minimal art che ho viste mostrano la funzione di una sensibilità che è più o meno convenzionale. La sostanza e la realtà artistica, diversa dal programma, raggiunge invece sempre il gusto sicuro. Io mi ritrovo qui nel regno del Good Design, dove vivono Pop, Op, Assemblage e il resto dell'Arte-novità. Utilizzate come scontrini, le « strutture primarie » sono trasformate in effetti stilistici. Quello che mi confonde è come la mera grandezza possa produrre un effetto così morbido e cattivante e allo stesso tempo così superfluo. A questo punto entra ancora in gioco la questione del fenomeno come contrario all'estetico e all'artistico. Comunque io accetto la Minimal art a un livello più serio di quello che hanno ottenuto le altre forme di novità. Ho ancora speranza per alcuni di questi artisti. Forse seguiranno le direzioni di lavoro di artisti come Truitt, Caro, Ellsworth Kelly, e Kenneth Noland, e impareranno dal loro esempio a superare il Good Design.

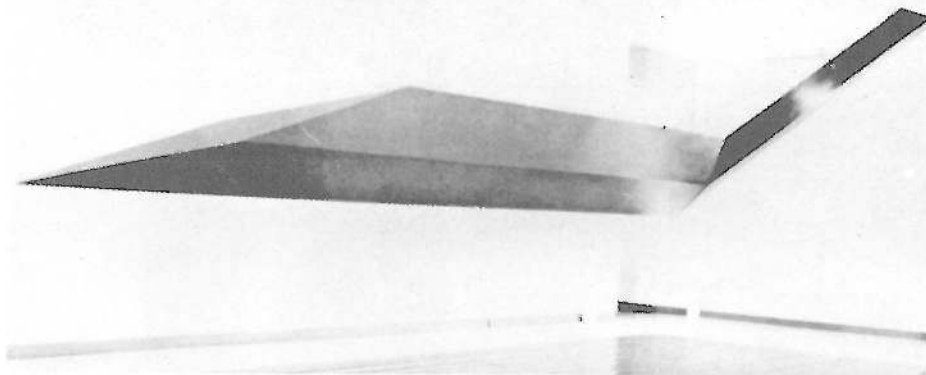
(dalla rivista « Che fare » n. 2).

Bibliografia essenziale

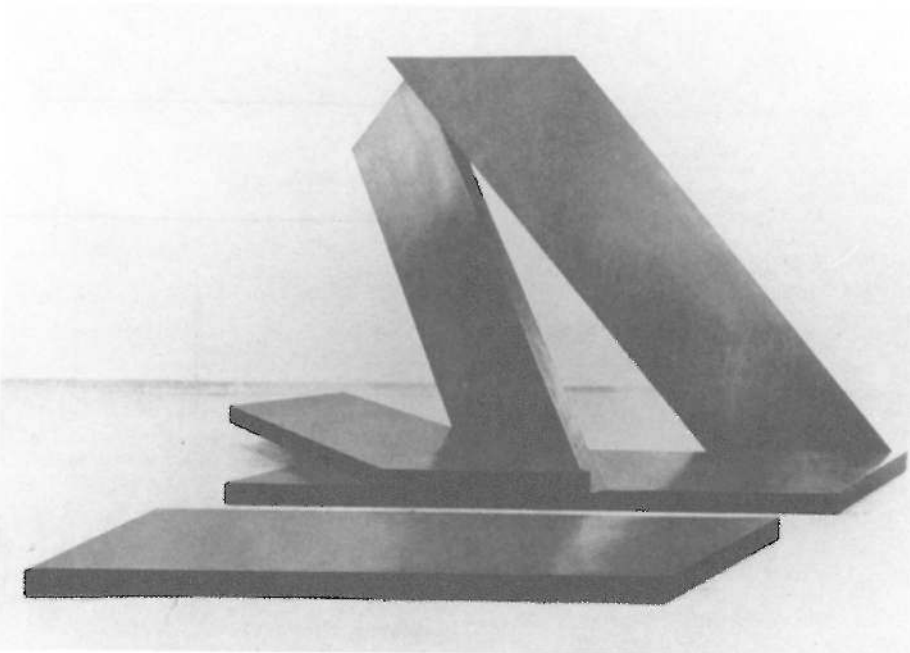
- Calvesi Maurizio, *Obelisch da camera*, in L'Espresso n. 26, 1967 / *Topologia, forma e struttura*, in Cartabianca, maggio 1968.
- Cintoli Claudio, *Un atteggiamento riduttivo*, in Cartabianca, maggio 1968.
- Diacono Mario, *La struttura negativa di Morris*, in Collage n. 8, 1968.
- Greenberg Clement, *Recentness of sculpture*, in Art International, aprile 1967.
- Lippard Lucy, *Rejective art*, in Art International, ottobre 1966.
- Lonzi Carla, *Intervista a Phillip King*, in Marcaturé n. 26/29, 1966.
- Mc Shine Kynaston (a cura di) catalogo della mostra *Primary Structures* al Jewish Museum di New York, aprile 1966.
- Palazzoli Daniela, *The American Ponderatio*, in BT, maggio 1968.
- Volpi Marisa, *Strutture primarie e minimal art*, in Qui Arte Contemporanea n. 4, 1967 / *Scultura e nuova astrazione*, in « Arte dopo il '45 U.S.A. », Ed. Cappelli, Bologna, 1970.

Varie

- Catalogo della Sesta Biennale di S. Marino, Ed. Alfieri, 1967.
- Catalogo di Documenta 4, Kassel, 1968.
- Che fare? n. 2, 1967. Interventi e dichiarazioni sul « far-out ».

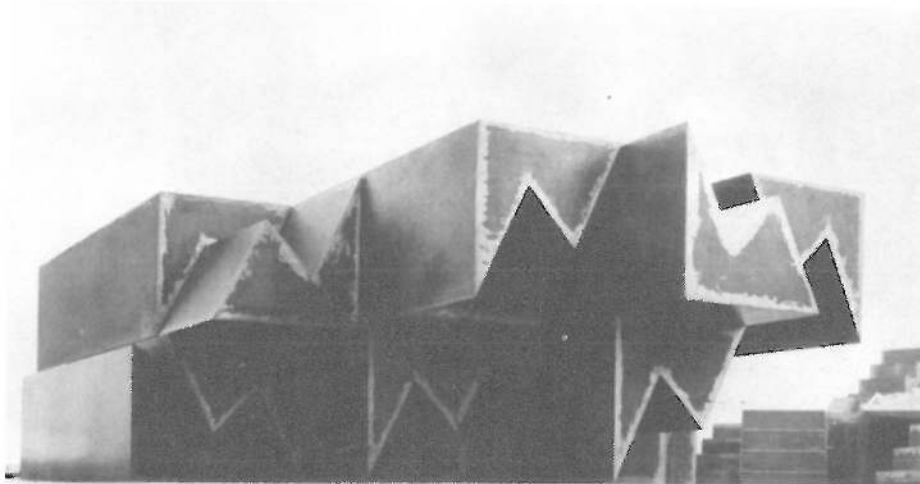


R. Grosvenor, *Tenerife*, 1966.



P. King, *Brake*, 1966.

N. Carrino, *Situazione possibile del costruttivo 2*, 1969.



L'esistenzialismo di Giacometti

di Renzo Beltrame

La mostra di Giacometti a Lugano, nella sua Svizzera Italiana, ripropone in modo assai lucido il problema del messaggio artistico di questo scultore. Si tratta, come già per la precedente esposizione di Klee, di una scelta non amplissima, ma quantitativamente ben equilibrata sull'intero arco della produzione dell'artista. Una mostra agile, lontana da ogni pretesa di esaustività, e il cui scopo è piuttosto portare il visitatore a contatto diretto e immediato con l'opera nel suo complesso, con il modo della sua problematica. Una finalità perfettamente raggiunta, se una successiva lettura dei saggi in catalogo può rivelare, come nel mio caso, anche punti di notevole dissenso; e non tanto con Soavi, Testori, Vigorelli e Bianconi che puntano piuttosto a caratterizzare Giacometti dal lato della sua personalità umana, o con Russoli, volto a delineare lucidamente le pur scarse fasi storiche dell'attività dello scultore, ma con Curonici che si appunta con maggior estensione sulla problematica di Giacometti.

È che l'opera di questo artista si pone per molti aspetti come un 'unicum' nel panorama dell'arte europea. Il suo contributo alle correnti che si rivolgono alla scultura primitiva, come poi quello al surrealismo, dà vita ad opere validissime ma che non hanno né la pregnanza né l'incisività di un Brancusi e di un Picasso o, sul versante del surrealismo, di Ernst e di Mirò. Il tema che costituirà il contributo più originale e profondo di Giacometti è, come sempre, rintracciabile a ritroso sin nelle prime opere ma prende corpo e si manifesta in modo incontrovertibile a partire dal '35, anno che segna una svolta anche nei suoi metodi di lavoro. Colpisce, sotto questo aspetto, *Oggetto invisibile*, del 1934-35, dove la valenza magico-totemica piuttosto che espandersi si addensa e si chiude, già, con moto centripeto, sulla forma dell'idolo; un modo di strutturare questi contenuti che è l'opposto di quello del surrealista e del primitivo.

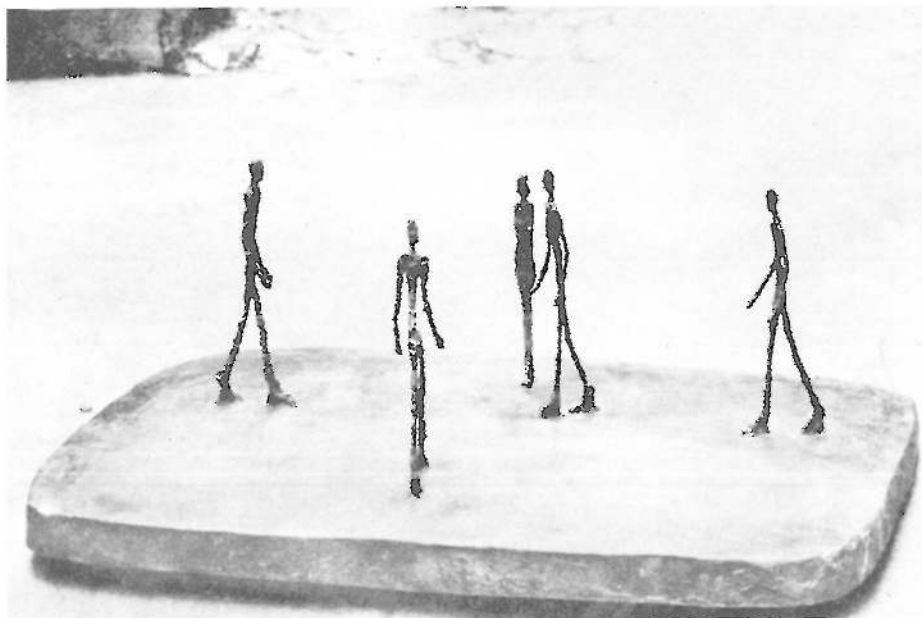
Per Giacometti si è costretti ad usare con molta circospezione del tessuto critico e interpretativo scaturito e messo a punto nell'analisi delle varie correnti artistiche contemporanee. L'aspetto più incisivo delle opere di questo artista, una volta che si sia definitivamente chiusa l'esperienza surrealista, è infatti la totale assenza nella sua visione del mondo, di una qualsiasi apertura e prospettiva sul futuro. Escatologia, programma, o anche solo spinta utopica non vi hanno posto; e con esse la speranza. Le sue figure, uomini, animali o cose, ci si danno come ricettacoli,

su cui la vita lascia i propri segni come il gelo e l'acqua sulle pietre dei monti. Penso, tra le molte cose esposte, a *Uomo in piedi e il sole*, una litografia del '63. Sul lato sinistro un uomo, solo, muove in una landa piatta, desolata, senza ombra di cose; e il sole, a metà del suo corso discendente, né alto né basso sull'orizzonte, campeggia, all'altezza delle spalle dell'uomo, sull'altra metà del foglio. Curvo l'uomo e con passo pesante, indifferente il sole; non c'è né ribellione né rassegnazione; non ci sono perché, né nel passato, né nel futuro. È in questo che la posizione di Giacometti si pone come antinomica rispetto a quelle passate, soprattutto dell'area mediterranea, e rispetto a quelle ad essa parallele nell'arte europea; per cui deve essere affermato con grande evidenza che affinità, suggerimenti e prestiti formali, sicuramente presenti, mutano radicalmente significato e valenza non appena entrano nel mondo espressivo del nostro artista. Che si considerino l'animismo del primitivo, o la particolare declinazione che esso ebbe nella cultura dell'antico Egitto, la matrice religiosa della pittura di Giotto, gli ideali etico-religiosi del quattrocento italiano, o il razionalismo e l'individualismo contemporanei, ci troviamo in presenza di forme diverse sotto cui si manifesta una fede nel futuro, qualcosa attraverso cui l'uomo si dà un'apertura che scavalca il suo presente. In Giacometti, invece, un simile atto di fede, poco importa qui se a matrice religiosa o laica, non c'è, e si

tratta di una decisione che pone l'artista su una linea diversa rispetto a possibili sorgenti della sua problematica nel passato. Il richiamo a Borromini, fatto in catalogo, si rivela svitante quando non si tenga ben fermo che per Borromini questo atto di fede costituiva semmai problema, un problema di ordine psicoemotivo, e quindi non alternativa intellettuale ma fatto esistenziale generatore di continua e profonda tensione, eppure traguardo da raggiungere.

Il legame tra Giacometti e il pensiero contemporaneo ritengo vada piuttosto rintracciato in una adesione al presupposto delle correnti esistenzialistiche. Queste rifiutano di dedurre da uno schema universale, comprendente cioè Dio, l'uomo e il mondo, un'idea di uomo alla quale le singole esistenze debbono conformarsi ricevendone di conseguenza senso e certezza. Per il pensiero esistenzialista punto di partenza, che caratterizza insieme l'uomo e il singolo, è la scelta del proprio modo di essere, del proprio atteggiamento interiore, e tale scelta è per l'esistenzialista un fatto primario, non necessitato né motivabile con altro; un atto totalmente libero e individuale, che stabilisce un sistema di significati e di valori anziché rifletterne uno preesistente. È questo il quadro in cui si colloca l'opzione caratterizzante la poetica di Giacometti: il modo di essere dell'uomo, che ci si palesa prepotente nelle sue opere dal periodo surrealista in poi, è l'accettazione come scelta continua e pienamente con-

A. Giacometti, *La piazza*, 1948.



sapevole. All'uomo si richiede una forza di volontà immensa, la stessa che troviamo nella biografia dell'artista, scoperta e coerente sino all'ultimo; gli si chiede di offrirsi alle vicissitudini della vita, come uno scoglio al moto incessante delle onde, armato soltanto della sua scelta continuamente rinnovata di accettarle. La dignità che ne sprigiona è altissima, ed è una dignità che reclama un rispetto totale, assoluto, dove anche una mano samaritana, pensabile verso il *Cane*, della Coll. Thyssen, diventerebbe un inconcepibile atto di violenza. Impossibile allora veder sorgere dall'uomo di Giacometti una problematica psicanalitica di vita-morte: la scelta esistenziale che lo caratterizza taglia alla radice ogni contrapposizione tra questi due termini, ogni possibilità di opporli come un positivo a un negativo. E non vi ha luogo nemmeno il senso di una realtà fuggente, inafferrabile, che non può essere confusa con la difficoltà, giustamente avvertita dall'artista, di approfondire e fissare appieno nel « ritratto » quei segni della storia esistenziale che soli ormai possono garantirgli di non far trapassare a « tipo » l'individualità che ha di fronte.

E dall'orizzonte dell'uomo, Giacometti cancella ogni volontà di affermazione e di dominio sugli altri o sulle cose; l'individualismo è veramente disseccato alla sorgente, ma il prezzo pagato è terribile. L'artista avverte che amore e odio, partecipazione e dominio sugli altri si divaricano dallo stesso ceppo, ammettere la possibilità dell'uno significa ammettere automaticamente quella dell'altro: rifiuta di farne un problema morale e taglia la radice di entrambe le possibilità chiudendo l'uomo in una solitudine totale, senza aperture né alternative. Ci si arresta sgomenti, quei *Tre uomini che camminano* non si incontreranno mai, non potranno mai nulla in comune, ciascuno procederà chiuso nella coerenza che ha dato a se stesso, persino le case, gli alberi, gli oggetti di una città come Parigi gli appariranno isolati e indifferenti. Tocchiamo qui il punto forse più alto della meditazione di Giacometti, certamente il più terribile. Siamo di fronte ad una scelta esistenziale, lucida e totale, che reclama un'adesione o un rifiuto sullo stesso terreno: quello di una scelta che fonda il nostro modo di essere. Si esce dal colloquio con l'opera sconvolti forse, ma toccati nel nodo stesso della nostra problematica odierna. Da un lato l'uomo di Giacometti, con la sua dignità e la sua solitudine entrambe altissime, dall'altro la fede in qualcosa da porre fuori di noi: non si sfugge a questa alternativa, che neppure nel Vangelo il dono del miracolo si compie senza questo atto di fede. È questo il punto che avrei visto volentieri sottolineato al visitatore come chiave di lettura della rassegna, perché esso oltre che indicare uno dei valori più alti dell'opera di Giacometti illumina anche la straordinaria vitalità di una sua mostra nel momento attuale.

Roma

Cannilla a Piazza Margana

di Federica Di Castro

D.H. Laing, parlando della percezione come vicenda psicologica, esemplifica con la storia di una bambina che piangeva durante un viaggio in treno: quando il padre le mise i suoi occhiali da sole e la bambina ebbe una percezione mutata del paesaggio, non pianse più. Vedendo a piazza Margana le sculture di Cannilla che agivano come filtri rispetto alla dimensione della realtà della piazza, ho pensato agli occhiali da sole della bambina di Laing. Ho pensato che se il padre della bambina nel porre gli occhiali agiva per un'intuizione giusta modificando la situazione ambientale in cui la bambina provava disagio, un artista può sul filo di un'intuizione più estesa, cambiare la percezione di un paesaggio urbano. Così mi sono detta che il lavoro dello scultore può forse oggi più che mai essere presente nella città con una funzione che in qualche modo è di guida all'osservazione.

Se una scultura di Cannilla è in plexiglass colorato, essa si pone come un diaframma colorato tra la piazza e l'osservatore della piazza, ma le colorazioni corrispondendo a spazi geometrici danno alle zone di colore significati precisi. Quando una scultura è in acciaio il risultato non è molto diverso: il percorso del nostro sguardo, seguendo il percorso del disegno della forma, accede per vie diverse alla conoscenza della struttura della piazza o dei suoi particolari architettonici.

Né esiste in un lavoro di Cannilla una logica formale intransigente che ci costringa a percorsi obbligati: una sorta di spazio creativo si trasmette dall'oggetto della scultura all'osservatore al quale è lasciato lo spazio per immaginare liberamente la città. Il suo sguardo può, seguendo la traiettoria della forma, trasferirsi liberamente in zone esterne a quelle delimitate dalla forma della scultura, acquistando però una capacità a vedere che può essere quasi una nuova facoltà. Precisa in quanto oggetto, una scultura di Cannilla è dunque anche una indicazione mentale precisa, l'origine di un modo di pensare la città. Un modo libero di pensare la città.

Mi veniva in mente un altro modo di sentire la città, per contrapposizione. Pensavo che la pop art e l'arte povera ci hanno insegnato un modo di guardare le cose, che sembrava piuttosto volto ai significati delle cose, ma con il tempo è diventato un'estetica nella quale viviamo. Così il paesaggio povero dei sacchi di plastica dei rifiuti, il disordine della strada abbandonata per incuria di manutenzione, il paesaggio di bidonville è diventato, a prescindere dai significati



F. Cannilla, *Scultura*.

iniziali e dall'osservazione iniziale che poteva avere un senso, la realtà che ci è cara, il modo di guardare la realtà che ci è cara. Un punto di riferimento che il nostro sguardo cerca e di fronte al quale sosta e contempla nel paesaggio.

Questi lavori di Cannilla mi pare che potrebbero valere come un'indicazione diversa. Nel momento in cui il detrito, l'abbandono, la trascuratezza, diventano un'estetica e quindi forse senza che nessuno se lo sia prefisso tendono ad affermarsi come valori, può essere molto utile cercare un altro tipo di percezione, quella che con i mezzi nostri, propri del tempo che è il nostro, ci possa avvicinare alla storia degli oggetti, dell'architettura, della città. Indicando forse che un taglio con la storia non è avvenuto e che le vicende si saldano le une con le altre a comporre il tessuto: il tempo riacquista il suo significato accanto allo spazio, il tempo non è soltanto dilatazione dello spazio. È questo un discorso di tipo umanista da collocare accanto al problema di ristrutturamento dei nostri centri storici, al senso (visibile) delle nostre città. Il momento dell'intelligenza da contrapporre a quello (in questo momento pericolosamente passivo) della contemplazione.

Vinci

Arte cronaca 1971-73

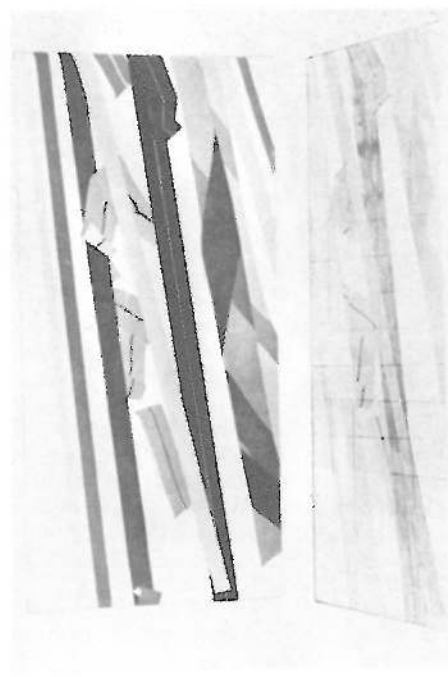
di Luigi Bernardi

«Arte Cronaca 1971-73», la prima «Biennale delle attività plastiche in Toscana» organizzata a Vinci, sostituisce (positivamente) il premio precistente e si pone come iniziativa legata alla creazione di un Museo di arti visive o, più specificamente, di una Galleria Comunale d'Arte Moderna. Quest'ultima va intesa come centro di documentazione di operazioni artistiche che «nasce e si sviluppa nel tempo, raccogliendo, ordinando, documentando e mettendo a disposizione del pubblico il materiale che la Biennale consente di raccogliere periodicamente».

La scelta degli artisti, legata ad una prospettiva regionale, è stata effettuata da due critici di opposta tendenza, Mario De Micheli e Lara Vinca Masini, il che spiega il carattere composito della rassegna. Sul piano (genericamente) figurativo molti esiti appaiono scontati (vedi i simbolismi di Nicola Pagallo sulla civiltà tecnologica che distrugge l'uomo) o più semplicemente inutili, anche se notevoli sul piano dell'esecuzione tecnica, come i nudi marmorei di Walter Falconi che si rifà alla pittura francese del primo Ottocento. Più felici i lavori di Raffaele che contamina il figurativo con trovate e stilemi naïf e crea climi surreali assai godibili, mentre non dicono molto di nuovo le ironie dissacranti di Luca Alinari mutate dalla area pop o l'iperrealismo di Paolo Diara o gli ultimi dipinti di Mario Fallani, più apprezzabili per certa sapienza «pittorica» (la rarefazione degli sfondi), che non per un discorso attivo. Gli altri artisti, di là dei risultati raggiunti, presentano in genere proposte più stimolanti. Questo vale tanto per le scansioni colorate di Hermann Fitzi, che recupera soluzioni

futuriste, quanto per quelle in chiave ritmica, ma non del tutto astratte, di Umberto Buscioni; per le sculture basate sull'interazione concavo-convesso di Marcello Guasti, ch'è ricorso tra l'altro all'uso originale di materiali tra loro eterogenei, come per le sperimentazioni visive (vero «grado zero» della pittura) di Riccardo Guarneri. Ma vale anche per Auro Lecci che con la sua sequenza fotografica, basata sull'equivalenza del positivo e del negativo, scopre nella razionalità astratta della geometria il volto disumano dell'imperialismo (e non solo al livello iconografico, ma anche al livello del taglio delle inquadrature all'interno del campo visivo, in cui la sezione aurea viene usata in modo strumentale e polemico). Le proposte più tipicamente concettuali appaiono invece un po' sfocate: sia le tautologie di Maurizio Nannucci, sia la traduzione visiva della complementarità arte-pubblico di Alberto Moretti. Più suggestivi gli interventi sul paesaggio di Remo Buti che propongono un riscatto dell'ambiente su un piano di libertà creativa «rigorosa» («Italian domestic garden», 1973) e, per mezzo di fotografie rielaborate, una lettura critica dell'attuale habitat, laddove certe puntate in direzione apparentemente analoga di Renato Ranaldi obbediscono in realtà ad un calligrafismo personale, lirico.

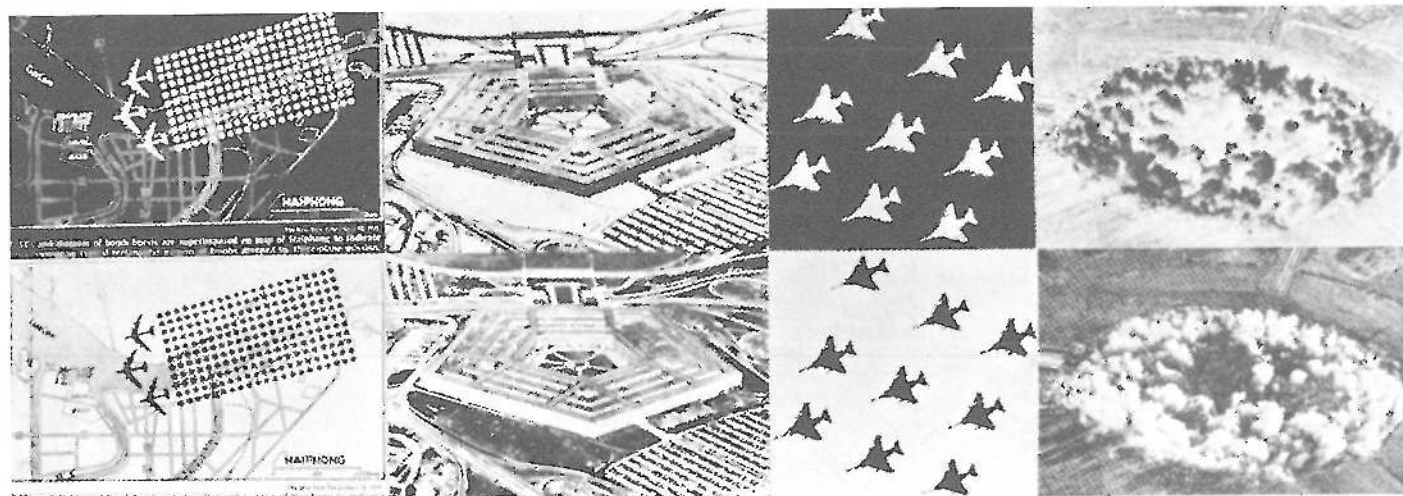
Penso tuttavia che si debba andare oltre l'esame dei singoli artisti presenti e non solo perché la Biennale è l'inizio di un discorso che si estenderà nel tempo e che dovrebbe implicare, stando alle indicazioni del catalogo, un'articolazione interdisciplinare che coinvolga, oltre le arti specificamente plastiche, «ogni altra at-



U. Buscioni, *Corteo si rispecchia*, 1971-72.

tività intellettuale collegata ai problemi generali della visione». Non è da oggi che ci si pone il problema di un piano organico di politica culturale volto al decentramento e quindi alla costituzione di poli o punti di riferimento capaci di creare un tessuto di presenze attive proprio al livello regionale. In tal senso la Biennale di Vinci va giudicata innanzitutto come strumento di diffusione culturale, sempre che si dia a questo termine la connotazione non generica di «attivazione» del pubblico. Ebbene, tanto per cominciare, questa manifestazione non risulta certo facilmente recepibile proprio dal grosso pubblico, se non al livello epidermico di contrasti tra tendenze o movimenti più o meno antagonisti: ma non a caso, perché propone un'idea dell'arte come fatto sovrastrutturale, cioè di un'arte che non incide su situazioni

A. Lecci, *Imperialismo: Uno: Modelli geometrici*, 1973 (partic.).



concrete, e finisce così coll'interessare una cerchia ristretta (leggi: gli addetti ai lavori). E il Comune che l'ha organizzata si trova a dar vita ad un decentramento per il quale la moltiplicazione dei « poli » serve più a trasmettere la cultura di « vertice » (dei grandi centri) che non a sensibilizzare, attivare culturalmente, il pubblico (ma diciamo pure: la popolazione locale). Il quale pubblico non a torto si disinteressa di mostre che gli propongono lavori senza alcun legame o riferimento al suo ambiente. Quando nel catalogo della Biennale si legge che questa intende operare al di fuori delle strutture di mercato attuali, si dice poco o nulla: infatti non basta puntare su circuiti alternativi (gestiti dagli enti pubblici) rispetto a quelli tuttora imperanti (gestiti dai privati), se in questi circuiti si continua a presentare l'arte che finora ha trovato posto nelle gallerie. È errato pensare che l'interesse del pubblico scatti automaticamente per il solo fatto che si coprono vuoti culturali oggettivi (sul piano delle infrastrutture) o solo perché ci si serve di canali di diffusione diversi. Occorre invece prendere atto che i problemi stimolanti non sono quelli proposti dagli artisti, ma quelli che scaturiscono dalla cultura nella quale il pubblico, lo spettatore, è coinvolto. Solo se quest'ultima (problematizzata quanto si vuole) sarà la base di partenza, si potrà attuare un rapporto dialettico effettivo tra arte e collettività. Temi come quelli dell'arredo, della pianificazione urbana e territoriale, in una parola: del comprensorio, sono suscettibili di un'attiva investigazione di strutture e di rapporti. Il che vuol dire invitare gli « artisti » (e ovviamente tale termine va inteso nella accezione più lata, che comprende anche i designer e gli architetti) a impostare, sul piano visivo, la problematica reale emergente dal luogo stesso ove s'intende esporre (meglio: comunicare). Né ci si obietti che si corre il rischio di parare nel provincialismo perché quest'ultimo, da che mondo è mondo, è stato sempre legato alla maniera con cui si opera, non ai temi che si affrontano: tanto più che non si chiede agli « artisti » di prospettare immagini che ricalchino i dati dell'habitat locale, ma di interpretare quest'ultimo relazionandolo alla loro cultura e alla loro esperienza, cioè alla cultura e all'esperienza di chi vive ed opera fuori.

Punto chiave oggi come oggi è quello di organizzare mostre centrate su problemi concreti: diciamo pure che non c'interessa più quello che gli artisti fanno, ma come intervengono sulla nostra realtà. La Biennale di Vinci (come del resto iniziative similari: il discorso può e *deve* essere allargato), a dispetto dei meriti che, sia pure su un piano « tradizionale », possiede (non ultimo la sua apertura ovvero il non dogmatismo delle scelte), elude questa problematica e guarda, scondo noi, più al passato che al presente. Dà (o darà vita) ad un museo, ma non forma un pubblico.

Faenza

Tre artisti in Romagna

di Romana Savi

È stato Andrea Emiliani — coerentemente con i suoi attuali, prevalenti interessi di antropologia culturale — a suggerire questa mostra dedicata a « tre artisti in Romagna ». E la pronta accettazione della Società « Amici dell'Arte » di Faenza e il patrocinio dell'Amministrazione Comunale faentina, che ha messo a disposizione i saloni al pianoterreno del Palazzo delle Esposizioni (dove, in concomitanza, si è tenuta l'importante Rassegna degli Istituti Statali d'Arte Ceramica), confermano che i tempi sono maturi per un impegno teso a recuperare e riesaminare criticamente certi valori della « provincia » che il fenomeno delle megalopoli insidia e tende a distruggere.

Iniziando questa iniziativa con tre artisti così diversi come Osvaldo Piraccini (di Cesena), Giulio Ruffini (di Ravenna) e Germano Sartelli (di Imola), si è voluto, in un certo senso implicitamente, indicare subito i criteri organizzativi. E se è augurabile che questa indagine « romagnola » prosegua speditamente e si allarghi anche ai giovani e giovanissimi che operano in questo territorio, senza preclusioni di tendenze, anzi con la massima apertura nei riguardi delle esperienze più nuove, ci sembra giusto che il discorso sia cominciato con questi tre « esempi ».

A parte il doveroso riconoscimento verso artisti che da anni conducono, con serietà, la propria ricerca, è stato opportuno aver voluto sottolineare e, in parte, risarcire le difficoltà e i disagi fra cui essi hanno operato. Come ha ricordato Francesco Arcangeli in una breve premessa al catalogo, in Romagna l'arte non ha mai avuto la vita facile. E di questi ostacoli,

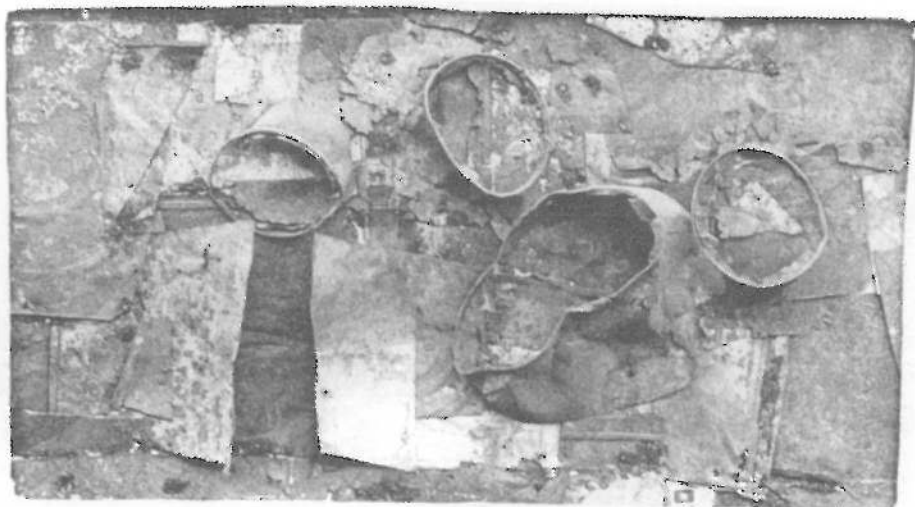


O. Piraccini, *Figura*, 1972.

i tre artisti prescelti per inaugurare questo programma, senza dubbio, hanno pagato spesso le conseguenze. A cominciare da una certa emarginazione e da una preconcetta sottovalutazione rispetto al panorama dell'arte italiana, che neppure autorevoli interventi — come, per esempio, nel caso di Sartelli, quelli dello stesso Emiliani e di Calvesi — sono riusciti a rimuovere.

Ora, per rimanere a Sartelli, proprio una esposizione come questa, dimostra quanta superficialità ci sia stata e ci sia, in genere, nella valutazione del suo lavoro. E come, in fondo, anche la presentazione in catalogo di Pier Giovanni Castagnoli,

G. Sartelli, *Barattoli*, 1962.



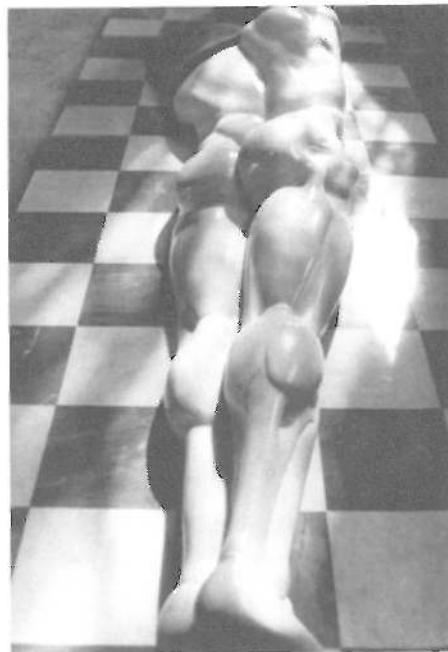
per quanto intelligente, penetrante e affettuosa, pecchi in sostanza di quella prudenza che invischiava il giudizio «cittadino» quando si esercita su artisti «provinciali». Le ottanta opere di Sartelli, qui presentate a documentare oltre venti anni di lavoro, sono testimonianza, infatti, di una ricerca particolarmente attenta, quasi raddomantica, che ha saputo captare, qualche volta anche in anticipo rispetto a celebrati maestri, sommovimenti importanti nelle vicende artistiche di questi ultimi tempi.

In definitiva, anche in una pittura come quella di Piraccini si è portati più a cogliere i ritardi di un mondo provinciale che a individuarvi il volontario persistere di valori forse non del tutto esauriti. Valori che egli tenacemente (starci per dire, serriamente, anche per la suggestione del concittadino Renato Serra, più volte ricordato nella presentazione scritta dal fratello Orlando per il catalogo), trattiene nella tela, nella convinzione del mutare molto lento, nel tempo, di certi sentimenti.

Sia pure con altre motivazioni, una os-

servazione abbastanza analoga potrebbe essere fatta nei riguardi di Ruffini. Di fronte al suo linguaggio legato a moduli di origine neorealista prima e ora surrealista, sarebbe facile catalogarlo con l'etichetta di epigono. Ma, probabilmente, questo significherebbe rimanere un po' troppo alla pelle della sua pittura e non tener conto di certe crudeltà e stravolgimenti tipicamente suoi, che forse rivelano, fra l'altro, un rapporto con la sua città meno idilliaco di quanto può suggerire la presentazione di Giulio Guberti, con quel riferimento al «30% di case ravennate con una sua opera».

Con questo non si intende dire che ci troviamo di fronte a tre «rivelazioni» e che è giunto il momento di celebrarli magari col tono indiscriminato e agiografico che caratterizza questi recuperi. Si è voluto soltanto ricordare il preconcetto con cui, quasi sempre, ci si accosta all'opera di artisti «fuori del giro». E come sia lodevole una iniziativa come questa, che cerca di proporre una rilettura, inquadrata in una revisione critica che investa tutta una cultura territoriale.



G. Ciniglia, *Saluto a Cesare*, 1972.

Orvieto

Giulio Ciniglia

di Renzo Margonari

Quale stimolante contributo al dibattito artistico ed alla conoscenza di nuovi protagonisti sia possibile dare, quando non si ricalcano pedissequamente le orme tracciate dai centri promotori abituali, lo dimostra la piccola città di Orvieto. Nella sede della fortezza dell'Albornoz, che domina dall'alto, la vallata a perdita di occhio, si stagliano contro il cielo e contro i tufi antichi della costruzione, oggi adibita a parco pubblico, le sculture di Giulio Ciniglia, un artista romano inspiegabilmente sottovalutato. Egli ha qui ad Orvieto la più bella rivincita per gli anni di silenzio in cui ha lavorato affinando sempre più la sua conoscenza della scultura. A giudicare dai risultati ottenuti, questi lunghi anni d'isolamento anziché nuocere gli hanno giovato, al punto che oggi si possono inscrivere le sue opere tra quelle della maggiore arte plastica (e non si creda — ci tengo a dirlo — che qui si voglia riconoscergli più meriti di quanti, in coscienza, se ne debbano concedere). Si tratta di una mostra che ospita enormi sculture in marmo, in legno e in cotto, affiancate da opere di minore dimensione ma di grande impegno formale ed ideologico che popolano il parco, fornendo «tagli» di vedute che nulla hanno da invidiare alle scenografiche imprese dell'allestimento della mostra di Moore a Firenze. Ma è una mostra ben diversa. È nata senza la grancassa pubblicitaria

di quella ed è un fatto veramente popolare. Non si pagano ingressi. È una mostra all'aperto in tutti i sensi: non solo perché le opere ricevono la luce del sole. A Orvieto si è ottenuta la sensibilizzazione della cittadinanza con incontri e conferenze a diversi livelli, partendo da quello degli studenti delle medie inferiori e si è fatta ruotare, attorno a questa manifestazione, denominata «Uno scultore ad Orvieto» — e che è destinata a restare il clou — tutta una serie di operazioni culturali laterali e di sostegno: concerto d'organo in Duomo, tenuto da Paolo Marenzi; spettacolo di burattini diretto da Otello Sarzi; recital di canzoni folk «vere» di Daisy Lumini e, da parte di Lino Capolicchio, una serata con la lettura di poesie. Insomma tutte occasioni che, scaglionate nel tempo della durata della mostra, sosterranno l'attenzione pubblica per l'avvenimento principale. Orvieto è dunque alla riscossa. Finalmente sull'antica cultura che qui ha lasciato mirabili monumenti, si innesta una cultura viva e presente, intesa democraticamente come un servizio pubblico e non come sfoggio di raffinate evenienze per l'élite.

In partenza, la mostra di Ciniglia, pur non priva di difetti che vanno ascritti all'inesperienza, può già porsi come esempio di un modo di gestire la cultura con tecnica realistica, di farla penetrare nel

tessuto della comunità, di farne udire il richiamo anche agli agnostici, particolarmente là dove, come ad Orvieto, da troppo tempo si vive sfruttando un turismo sempre più affamato di novità e di stimoli e che comincia, ormai, a non voler più assumere il ruolo dell'archeologo chiamato a constatare le fortune di una grande civiltà dei secoli andati ma che pretende, giustamente, di vivere l'esperienza che che quale eredità di quei secoli può ancora agire da catalizzatore per avventure nuove e attuali.

Gli organi preposti dovranno istituzionalizzare questa iniziativa — e pare ce ne sia la ferma volontà — e riunire attorno ad essa sempre maggiori consensi da parte della cittadinanza. Se si saprà, come in questa occasione, offrire materiali di studio nuovi, estranei alla routine proposta dai manipolatori del mercato d'arte e dalle convenienze della moda culturale, è da ritenere che ben presto Orvieto diverrà un luogo deputato e caratteristico nella geografia artistica nazionale. Per ora, comunque, è ad Orvieto che si deve attribuire la scoperta di Giulio Ciniglia. Non si tratta di un contributo modesto. L'anno scorso Gorni a Mantova, quest'anno Ciniglia ad Orvieto, la nostra scultura, che ha già validi esponenti, benché rari, si va arricchendo di nuove figure che sono doverosamente recuperate agli studi ed immerse nella storia dell'arte contemporanea non sulla scorta di speculazioni artefatte, ma unicamente per l'apporto di alcuni che si accollano la loro valorizzazione come fatto di coscienza e al di sopra di ogni interesse personale. Sono episodi, d'accordo, ma chi è ottimista può, per essi, sperare in un prossimo sostanziale cambiamento nei modi di far cultura a cui siamo tristemente assuefatti.

FUMETTO / Il corriere d'Edipo

di Arturo Carlo Quintavalle

Cominciamo dal prezzo: cinquecento lire, carissimo, lo dice la stessa sua pubblicità, dunque dignificante. Il processo, per cui, stante l'inflazionato proliferare di riviste formato *Linus* (*Eureka*, la evoliana *Horror*) si è giunti adesso, con l'uscita de *Il giornalone* ad un nuovo tipo di « fumetto », deve essere illustrato.

Linus, come ricordiamo il primo « album per adulti » nella cultura del fumetto italiano, divulgava da noi soprattutto strisce che, negli Stati Uniti, rappresentavano ormai un universo popolare; Schultz, ad esempio, trova, e lo si notava ormai molti anni or sono, una diretta spiegazione soltanto in una scuola secondaria dove vengano insegnati rudimenti di psicoanalisi e il suo segno e la sua ritmica si contrappongono alla sistematica metonimica dei *serials* americani di avventure. Così altre strisce, come quelle di Parker, hanno rappresentato nella vicenda del fumetto americano un modello che da noi, equiparato alle vignette di Feiffer, inevitabilmente è stato frainteso o male interpretato. Esiste poi, negli Stati Uniti, l'uso dell'inserito a fumetti domenicale che ritroviamo in tutte le maggiori testate, da Boston a Chicago a Washington a New York, e che presenta a colori le immagini che, nel corso della settimana, vediamo invece in bianco e nero: anche qui dunque uno spunto per partire da noi col *Giornalone*. Ma forse vi devono esser state altre considerazioni: il titolo ovviamente riprende quello de *Il Corriere dei piccoli* e respinge quindi, col formato, un destinatario artificioso, quello che appunto condusse all'equivoco di certe imitazioni di *Linus*, cioè di pubblicazioni inevitabilmente destinate ad una élite e che invece avevano per contenuti testi e sequenze estremamente popolari.

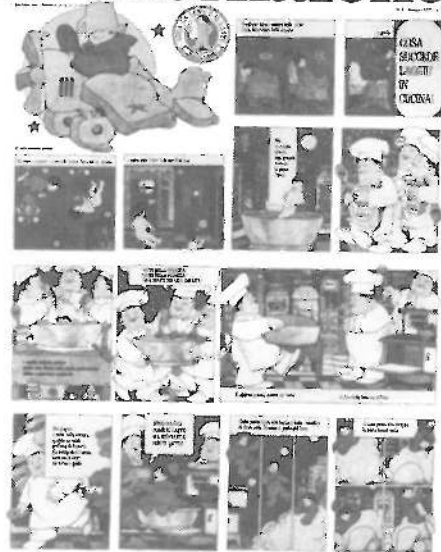
Nel frattempo, negli ultimi tre anni, si è avuto peraltro un grosso mutamento nella struttura delle riviste equivalenti a *Linus* e soprattutto in *Linus* stesso. In primo luogo la tiratura di quel periodico è aumentata notevolissimamente, il pubblico insomma si è reso conto del significato della cultura per fumetto, ed insieme a questa popolarizzazione si è chiaramente determinato uno spazio nuovo, uno spazio per un nuovo prodotto che coprisse un'area differente. Mentre *Linus* (e su questo torneremo nel prossimo autunno) muta di volto chiamando a collaborare, evidentemente sotto la guida di Del Buono, giovani disegnatori italiani per cagliare su temi sociali prossimi la questione della nostra autorappresentazione (il fumetto è l'immagine della nostra società), e mentre quindi si vanno progressiva-

mente riducendo i fumetti di importazione, in parallelo si viene evidenziando una possibilità di racconto non legata ad eventi, lo spazio dell'immaginario, che viene prendendo corpo anche altrimenti, attraverso la voga sempre maggiore di testi magici e, a livello intellettuale, nel recupero dell'intera letteratura surrealista e collegata.

La scelta del formato quindi indica immediatamente, col prezzo dignificante, la destinazione aulica, ma la confermano ampiamente le scelte grafiche su cui tornerò tra poco ed, anche meglio, ci chiariscono le idee gli autori, tra i quali primeggia Topor. Topor infatti, presente in varie sezioni dei sei grandi fogli, rappresenta quel tentativo di mediazione tra surrealismo e satira politica che è l'ultima trasformazione anarcoide delle conversioni marxiste bretoniane; il suo universo, come del resto ho avuto modo di indicare, è legato ad una metodica di composizione e scomposizione allusive, condotte sul filo dell'associazionismo non solo verbale ma grafico (forma omologa chiama forma omologa) unito ad una carica sessuale dissacrante. Abbiamo così con lui una linea francese nel fumetto, aggregata ad allusioni a *Little Nemo*, cui fa ovvio riferimento Maurice Sendak in *Luca la Luna e il Latte* (n. 2), ed a ricordi ovvi dell'impianto narrativo del *Corriere dei piccoli* ma rivisto attraverso la *pop* inglese di Hamilton (n. 1) ne *I fratelli Mantovani* di Margherita Saccaro. La conferma dell'interesse per la cultura surreale si ha peraltro in *Le storie dello zio Tonino* di Copi (n. 2), una grande pagina dove il grafico racconta di una balena, di una sirena, di tanti gioielli e... della mamma. Ultima presenza è quella di Frank Dickens: *Bravo Boffo!*, in tutti e due i numeri usciti. L'idea di fare comunque un giornale di élite viene confermata anche dalle grandi tavole inserite all'interno, fatte come una specie di gioco (bello l'invito a fruire con bottoni di tre tipi la gran tavola di Topor nel secondo numero) e che sono state affidate a Crepax ed a Topor oltretutto, per un *Identikit*, alla già ricordata Margherita Saccaro.

Vengono ora una serie di considerazioni conclusive: il fumetto ha respinto come arcaica la lingua delle didascalie del vecchio *Corrierino*; adesso il recupero di questa lingua viene compiuto di nuovo, in sede aulica, ed a seguito forse e proprio di tutta una serie di riedizioni di fumetti d'epoca e di giornalini d'epoca. Ma venendo al *Giornalone* ed alle sue matrici, almeno quali appaiono nei primi due numeri, dobbiamo confermare che si tratta

il Giornalone



Il Giornalone n. 2.

di un testo riservato agli intellettuali, un po' la medesima operazione compiuta da Pirella e Pericoli al *Corriere della sera* con le loro critiche letterario-visive e che qui viene tradotta in gioco piuttosto che in autoironia e quindi consapevolezza della situazione dell'intellettuale.

Resta da dire qualcosa sull'aspetto linguistico dei due fascicoli; e qui naturalmente, come diverse erano le matrici culturali, diversi o diversissimi sono i sistemi narrativi. Li accomuna un intento metaforizzante non confondibile, le cui chiavi possono essere la *pop* inglese, si è visto, il liberty, il surrealismo, ma che comunque significano linguaggio solo apparentemente narrativo. In fondo anche Dickens è metafora nell'apparente consequenzialità dei riquadri. Il contributo che questo *Giornalone* potrà dare alla presa di coscienza da parte del pubblico delle possibilità comunicative a livello di immagine non è ipotizzabile; comunque i suoi inizi somigliano abbastanza a quelli di *Linus* già ricordati: inserimento in un contesto sociale estraneo di sistemi di immagine importati. Il gioco, apparente in superficie, nasconde sempre una *vis* polemica, sia quella esplicita contro *Carosello* sia quella, meno ovvia, contro *Ultimo Tango*: il problema forse è ancora questo, se non sia possibile una critica per via di immagini (fumetto) che non necessiti della mediazione narrativa per esprimersi. In questa direzione la gran tavola di Copi, allusiva e raffinatamente « analitica » (il com-

plesso di Edipo...) è forse un punto di discriminazione: da una parte la lingua dei recuperi elitari di tipo formalistico, dall'altra le scelte, sempre elitarie, di un sistema nuovo. L'unico problema è se sarà

possibile costruire una pubblicazione come questa legata non all'universo d'immagine parigino ma alla nostra cultura. Insomma, la direzione di *Linus*, e di *Identikit*, di una ferocia geniale, dei citati

Pirella e Pericoli, sembra quella più accettabile in nome di una aderenza al sistema della nostra critica, pena altrimenti la conferma della funzione anch'essa mitizzante (il mito della cultura) di questi fogli.

TV / Il voto dell'eroe

di Candide

Nel bianco paese, inquadrato tra abeti carichi di neve, le campane che suonano a festa, come in una fiaba, annunciano la vittoria dell'eroe; ha compiuto l'impresa, ha sconfitto l'imprevisto, ha viaggiato in terre lontanissime, miracolosamente volando sull'aere, sui mari, coi calzari alati sfrecciando sulla terra. Un eroe giovane, con la sua armatura splendente e chiaramente segnata dei simboli della propria nobile razza. La voce suadente del narratore fuori campo suggerisce l'attesa, l'ansia, l'entusiasmo dei compagni del villaggio, l'amor della famiglia, l'affetto della madre. Non è la leggenda di Sigfrido spiegata ai bambini, ma la storia di Gustav Thoeni raccontata in Tv in due puntate. La seconda volta, il Mercurio dagli sci alati, trasvolatore e navigatore, è tornato con il suo tesoro, con il suo pomo d'oro, con il suo vello, cioè con la coppa di cristallo, a guardarsi al rallentatore la propria discesa finale rimontata in parallelo con quella del perdente austriaco Zwilling. Lo hanno votato, appunto: ed infatti oggi gli eroi si votano, quando sono molto bravi si votano alla unanimità da parte degli addetti al culto, i sacerdoti degli eroi, i giornalisti sportivi.

Ma l'iconografia, l'immagine dell'eroe viene costruita passo passo lungo tutta la trasmissione. Alfredo Pigna, come ogni mago che si rispetti, ha sempre due volti, quello bonario, pacioso, consolatore, da giudice di pace americano alquanto transistorizzato, con al tavolo il monitor, il telefono che lo collega alla legge-regia, qualche tasto e molte formule (i fogli dattiloscritti da leggere) e l'altro da inquisitore in incognito, usato nei servizi in trasferta. In questi casi appunto il Pigna si traveste: per andar in casa di Invernizzi nel salotto buono aveva... la tuta, immaginarsi se non se la infila quando va, poniamo, a Milanello, a Coverciano o a vattelapesca.

Si parlava del sistema mitico ma non abbiamo ancora affrontato la questione delle immagini: la trasmissione evidentemente è composita, da una parte la serie delle riprese dal vivo, spesso di grande discontinuità, tra le quali predomina la partita di calcio, dall'altra i servizi sui personaggi, la moviola, le notizie brevi. Nell'insieme sul piano linguistico, ripeto, una discontinuità notevole ma che significa anche mutamenti di ritmo e quindi, possibilmente, maggior interesse degli spettatori che, attraverso un genere diffe-

rente di immagini ritengono vario, come non è, anche il contenuto.

E veniamo ad esemplificare: prima di tutto i titoli di testa; puntano anch'essi su una figura chiave, anzi l'intera trasmissione, al di là delle schedine, classifiche ed altre notizie anagrafiche del genere, idealizza una tale immagine; così il 1° aprile, assieme a Thoeni toccava a Riva, autore dei quattro goals al materasso-Lussemburgo, e ad Invernizzi. L'immagine-base che viene fornita è quella di una figura da fotoromanzo, che resiste ai colpi di sventura, supera ogni ostacolo, infine ritorna al paesello: rare ma significative le presenze femminili: le donne nella trasmissione infatti accompagnano il marito, fan da spalla, sedute in platea. Ma l'altro polo, e qui si inserisce meglio il discorso linguistico, è quello della ricercata «scientificità» dell'intera trasmissione. Oltre alle classifiche, alle statistiche, alle medie, ai confronti, ai *records* ed ai primati che rappresentano l'aspetto fiscale, come da gioco in borsa, da indice *Dow Jones* dello sport, viene offerta agli spettatori aneli anche la possibilità di un controllo critico di avvenimenti già giudicati ma che possono aver suscitato discussioni, e questo attraverso la moviola. Purtroppo non si fa, dello strumento, come si potrebbe, un uso a livello di analisi linguistica, ci si limita a porre in dubbio (e neppure esplicitamente) qualche decisione arbitrale azzardata o manifestamente erronea, ma basta questo spiraglio critico per polarizzare sullo strumento l'attenzione generale; addirittura, su certi quotidiani, c'è una rubrica di ritorno: *La moviola tv*.

Dicevo della lingua; ed infatti la moviola connota, aiutata dal parlato, alcune azioni, gesti o situazioni in maniera singolarmente efficace; alla moviola non si vede però una realtà ma un sistema di gesti metaforici, come del resto dimostra il linguaggio che accompagna più che la moviola soprattutto le partite di calcio nelle brevi sintesi filmate. E queste, a dire il vero, sono poi semplicemente un centone di *goals*, dove, al di là dell'ovvia simbologia funzionale a esprimere le rappresentazioni di massa, torna ancora il culto dell'eroe, che da noi chiamasi *goledor* (*goleda* è l'iperbole dell'atto sopra simboleggiato: la *doppietta*, il *tris*, il *poker*, e via sfogando).

Dicono i commentatori: «colpo di testa vincente, doccia fredda, insidioso spunto,

spedisce sul fondo un suggerimento, fulmina di sinistro, ruba tempo e pallone, infilando la rete, una sventola sfiora il palo, in fase di recupero la trafigge, violenta bordata dell'ala, secco rasoterra, fredda il portiere interista, ecc.»: l'eroe cioè è violento e dal sesso in evidenza. Ma c'è anche *Cuore* alla Domenica Sportiva, rappresentato dai vecchi atleti che sognano i tempi della gloria, e predicano fratellanza, onestà, umanità: sono ripresi in lunghi primi piani, qualche particolare sulle mani imbarazzate, un'occhiata alla casa borghese, la moglie e i nipotini (ove ci siano) appesi attorno. Nel sullodato caso (1° aprile) dell'Invernizzi si batteva molto sul tasto «dignità di uomo», «rispetto e dignità dell'uomo», ma anche loro, gli sconfitti, hanno rimpianti, di non esser stati dei «duri», e lo dicono, tanto è vero che l'intervista si chiude con «avrei dovuto essere più duro».

Il mito dunque serra e anima questa trasmissione in apparenza così aperta, semplice, ingenua; il mito che determina, per converso, anche l'iconografia dell'eroe, la sua immagine e il suo comportamento. Essendo la trasmissione «popolare» il protagonista rimane conforme al modello del fotoromanzo o del fumetto con poche concessioni alla violenza e molte strizzate d'occhio alla «vita morigerata» (un atleta fa la «vita regolata»), alla buona moglie in attesa a casa e via discorrendo. Le cose più *kitsch* della trasmissione restano i servizi a casa dei vari personaggi e l'uso vagamente «poetico» che si fa lì della macchina da presa: è la volta che i ricordi rigurgitanti degli intervalli (quelli con ochette o pecorelle) riaffiorano, è la volta delle carraie, dei filari, dei paesini con la neve e via incorniciando.

Quanto alla lingua, l'uso del rallentato o dell'accelerato è banale ed esterno alle tematiche, semmai l'unica notazione intelligente è il consueto, ormai, inquadrare il volto del personaggio che si rivede nel corso di una *performance* atletica riproiettata sul video di studio: un po' modesto come esperimento di *cinéma-vérité*, ma di più Pigna al tavolo non può evidentemente permettersi. Lui i Garrone li raggruppa come nelle foto della terza liceo, su due o tre file, il maestro al centro, l'eroe alla sua destra e, a distanza, la giuria dei giornalisti, ben coordinata, pronta a cantare in coro: Sigfrido dieci e lode.

STAMPA / La femmina del maschio

di Luigi Allegri

Il nostro rivenditore di giornali tiene le riviste in qualche modo *osées* in un settore a parte, appese per uno degli angoli, una accanto all'altra (il colpo d'occhio, l'impatto può risultare efficace, ma la discriminazione verso «un certo tipo» di pubblicazioni viene evidenziata). Appesa a quel filo, accanto a *Playboy* nelle varie edizioni, a *Playmen* e alla pletora delle varie e spesso effimere testate di basso ordine (una classificazione di tal genere, per argomento, è per forza di cose omogeneizzante), è apparsa ora una nuova copertina, da cui vi guarda intensamente una giovane modella a braccia conserte, lunghi capelli castani, vestito verde-acqua profondamente scollato, tre giri di perle attorno al collo, unghie vivacemente smaltate, trucco sobrio e discreto, atteggiamento moderatamente sexy e in sostanza eroticamente quasi trascurabile (iconograficamente, insomma, più dalla parte della *cover-girl* delle riviste femminili che da quella della *pin up* delle pubblicazioni per soli uomini (o per uomini soli). Ma si tratta solo in parte di un errore del giornalaio, tratto anch'egli in inganno dalla tentazione di una divisione in generi discriminati sulla base del contenuto: e in questa prospettiva questa nuova rivista, *Cosmopolitan Arianna* (Mondadori Editore, il primo numero è dell'aprile '73) è una pubblicazione che parla prevalentemente di sesso. L'iniziativa, prevedibilmente, è un'importazione dagli Stati Uniti (molti dei servizi di questo primo numero sono infatti delle traduzioni), dove aveva presumibilmente la funzione di rendere accessibile ad un pubblico femminile, socialmente escluso in genere dai *pornoshops* e dal mercato dell'editoria erotica, un qualche accostamento a questi problemi da reperirsi nelle normali rivenditorie.

Tuttavia, ancor prima di aprire la rivista, si può trarre un'idea precisa della sua impostazione dal manifesto murale che ha accompagnato il lancio del giornale: la stessa modella della copertina, nello stesso abbigliamento, sdraiata su un fianco, viene sostenuta da una fila di piccoli omini esemplificanti nel vestiario le varie condizioni sociali e le varie professioni. E proprio in questa immagine, che parrebbe la massima esaltazione della donna, è la prova più evidente, paradossalmente, della chiave androcentrica di questa pubblicazione, nello stile, ancora, e nella tradizione discriminatoria della stampa «femminile»: quella donna sostenuta, esaltata, lo è in quanto, secondo un'ottica maschile, ha in sommo grado gli attributi che una donna «moderna» deve avere: bellezza provocante un poco, ma non

sguaiata, femminilità (questa curiosa parola, di cui non esiste il corrispettivo maschile, in quanto «virilità» vuole dire un'altra cosa, e di cui raramente si è sottolineata la pericolosa carica discriminante), una certa spigliatezza e libertà di fare. Dalla contestazione femminista, così come da quella giovanile, non si torna indietro: il riflusso stabilizzerà le cose ma non le potrà riportare al punto di partenza, il sistema, capriolando su se stesso, dovrà giocoforza inglobarla per cercare in qualche modo di neutralizzarla. Ed ecco la funzione di *Cosmopolitan*, che rivista femminile resta, nella struttura, con le sue rubriche fisse (oroscopo, corrispondenza, medico, dischi, moda, cinema, arredamento, libri, psicanalisi, ecc.) e le sue sezioni (*Le inchieste di Cosmo*, *Moda e bellezza*, *Narrativa*), così come nel tono paternalistico (e il direttore è, al solito, un uomo).

Per individuare le mitologie profondamente borghesi e il discorso falso-liberatorio, non sarà neppure necessario scorrere tutta la rivista, anche se la scelta e la trattazione degli argomenti sono significativi (come fare carriera, solo in ufficio però; quali sono i 97 modi per fare felice una donna, alcuni dei quali assurgono a vette demenziali: e anche qui «lui» deve sempre telefonare dall'ufficio, mai, che so, dalla fabbrica o dal negozio); basterà leggere l'editoriale *Perché Cosmopolitan*, in cui viene crudemente tratteggiata la lettrice tipo: ha dai 18 ai 45 anni; le piacciono gli uomini, però, sia chiaro, è sposata ed ha dei figli, di cui è una buona madre; non è una rinunciataria ma neppure una guerrigliera femminista; è «tenera, femminile, sexy»; ha come mito e modello, Helen Gurley Brown, cui si

da *Cosmopolitan Arianna*: 97 modi per fare felice una donna.

97 modi per fare FELICE una donna

Un articolo che LUI
deve assolutamente leggere
(e soprattutto
97 cose folli, erotiche,
insolite da provare)



copertina *Cosmopolitan Arianna* n. 1.

deve il lancio dell'iniziativa in America, la cui biografia pare inventata da Dolly (povera, orfana, alle prese con la grande metropoli americana, da ex segretaria è giunta ad essere la giornalista meglio pagata degli Stati Uniti).

Ma quel che più sconcerta e fa pensare non è tanto la condizionante presentazione delle più usurate mitologie borghesi, del successo, del denaro, della bellezza come mezzo di seduzione, quindi di successo, o di ricatto, quanto piuttosto la loro esposizione diretta e scoperta. Ad un uomo, nessuna pubblicazione di una qualche dignità oserbbe più presentarsi brutalmente indicandogli il modo di fare carriera



(parola, poi, ormai screditatissima), o codificando i modi per far felice « lei », oppure ancora mettendolo in guardia contro la tipologia dei matrimoni sbagliati.

Cosmopolitan, invece, anche se rivolto ad un pubblico medio-alto borghese (ricordate che sia « lei » che « lui » frequentano solo l'« ufficio »?), usa questo tono.

E in ciò dimostra di essere una rivista femminile, dove « femminile » ha, come sempre gli aggettivi di specificazione, una funzione discriminatoria.

FILM / L'ultimo Buñuel

di Roberto Campari

Sono ben noti i rapporti di Luis Buñuel col surrealismo: l'andata a Parigi già nel 1925 e il suo accostarsi al gruppo di André Breton fino all'esperienza, in comune con Dalí, de *Un chien andalou* (1928) che insieme a *L'Âge d'Or* (1930) costituisce l'inizio e il fondamento del cinema surrealista. Poi c'è la guerra civile spagnola, ci sono anni in cui Buñuel sta negli Stati Uniti e resta inattivo come regista, c'è la ripresa in Messico alla fine degli anni Quaranta: « riscoperto » dai critici al momento della presentazione a Cannes di *Los Olvidados* (1950), Buñuel è da quel momento autore fecondissimo e ricco di interesse, ma non si impone commercialmente al pubblico internazionale che con gli scandali provocati da *Viridiana* (1961) e poi, soprattutto, da *Belle de jour* (1967). Se il linguaggio « poetico » e astratto delle prime due opere sembra abbandonato dal Buñuel successivo in favore di una narrazione più « realistica » e tradizionale (e questo specialmente nei film del periodo messicano, come *Los chidos*, *Subida al cielo*, o *Susana*), ci si accorge che in realtà l'autore non ha mai abbandonato la sua matrice culturale surrealista e che il Surrealismo è presente, in misura maggiore o minore, in tutti o in quasi tutti i suoi film. E come acutamente osserva Ado Kyrou nella sua monografia sul cineasta (Paris 1962, ma ristampata con aggiornamento nel '70), in Buñuel il surrealismo si identifica con l'humour; cioè la chiave ironica che molto spesso il regista sceglie per le sue storie gli fa assumere quasi automaticamente un linguaggio surrealista. In *Il fascino discreto della borghesia* ciò appare con molta evidenza: si tratta, come da più parti è stato scritto, di uno dei film più « divertenti » di Buñuel, ma è anche vero che l'ironia nasce dalla distruzione strutturale di una storia in termini realistici e a parte i due racconti dei militari sul complesso di Edipo o l'incubo del poliziotto ucciso, scene in cui le immagini sono più cupe e il tono è angoscioso, gli episodi più surrealisti sono anche i più comici: basti pensare a quello, fondamentale, dell'improvviso ritrovarsi dei soliti convitati borghesi su una scena di teatro, davanti a un pubblico che attende da loro lo spettacolo, o all'altra delle signore nella sala da tè in cui qualsiasi cosa i clienti domandino è stata appena terminata. Sono scene profondamente ironiche nella concezione e nei particolari, come del resto surreale e ironica è la situazione di partenza del soggetto, il motivo unico e ricorrente che

lega tutte le scene del film: l'impossibilità dei pranzi. Come ne *L'angelo sterminatore*, i borghesi di Buñuel sono qui soggetti a una specie di malia: ogni volta che si siedono insieme a tavola sono interrotti, prima o poi, dai più strani imprevisti. Non è casuale ovviamente la scelta del pranzo come momento della frustrazione. Buñuel infatti individua questo come momento emblematico della classe presa a soggetto del film: la riunione mondana attorno alla tavola diventa una specie di rito, svuotato certo di ogni contenuto e limitato alla sua apparenza, cioè le buone maniere, la signorilità, il non perdere mai il controllo qualunque cosa accada. Si comportavano così, all'inizio, anche i borghesi de *L'angelo sterminatore*, che venivano « bloccati » in un salotto proprio dopo il pranzo; ma là c'era poi il racconto dell'evolversi di una situazione unica fino alle sue conseguenze estreme, mentre qui c'è la reiterazione con varianti: se dunque nel film precedente la vuotezza sostanziale delle relazioni umane nell'ambito borghese era rivelata dal degenerare progressivo del comportamento, qui la degenerazione è solo parziale ed episodica (lo schiaffo dell'ambasciatore al suo ospite), ma il significato è reso analogo da quel riproporsi, con poche intelligenti variazioni nell'impostazione scenica, di un rituale assolutamente inutile e privo di senso. E anche la conversazione, durante i pranzi, non può che vertere su temi del tutto futili, quasi sempre le vivande e il modo di cucinarle o di gustarle, cosa che del resto dà più evidenza e più forza al motivo della frustrazione. Alla borghesia non resta che questo « cortese » ritrovarsi, sempre ben vestiti, a tavola: ma proprio qui si verifica l'impedimento, che Buñuel ogni volta reinventa con spirito finissimo; è ciò che la borghesia più teme, quello che in termini psicoanalitici potremmo chiamare l'atto mancato. Eppure anche questo non viene mai percepito come qualcosa di serio, di reale; succedono cose terribili ma i pranzi continuano, per essere nuovamente interrotti. Infatti, si è trattato soltanto di un sogno: Buñuel stacca, e mostra nella inquadratura successiva un personaggio che si sveglia, a volte dice di aver sognato e in un caso persino, riferendosi ai due episodi precedenti, di aver sognato che un altro sognava. La struttura narrativa è quindi evidentemente a incastro, desunta forse da quel *Manoscritto trovato a Saragozza* di Potocki che Buñuel tanto ama; il racconto è sogno, ma

anche la realtà è sogno, giacché abbiamo raramente un episodio percepito come reale e ciò anche quando manca la dichiarazione esplicita: il sogno dei racconti è, come s'è accennato, più angoscioso e terrificante: strade notturne vuote tra le case, come in Delvaux; bianchi trapassati con macchie di sangue sulla faccia, come in Magritte; e luci sempre buie, anche nella rievocazione edipica infantile all'interno dell'appartamento. Il sogno « reale » invece, quello sognato dai personaggi, è in pieno sole, o comunque a luce forte; un punto di passaggio è costituito dalla scena del teatro che è una scena chiave, doppiamente emblematica in quanto all'aprirsi del sipario, il pranzo diventa spettacolo e, poiché i borghesi « non ricordano la parte », rappresentazione di un atto mancato. Le citazioni, i rimandi, sono molti, ma quasi sempre all'interno dell'opera buñueliana: se il pianoforte a coda sul quale si effettua una tortura è un netto ricordo del *Chien andalou*, l'immagine ancora emblematica e reiterata dei sei personaggi in cammino sulla strada di campagna tra prati verdissimi è ripresa dalla *Via lattea*. Il motivo religioso poi è qui affidato a una figura di vescovo che s'impiega come giardiniere (« la Chiesa cambia ») smentendo alla fine con un omicidio la dottrina cristiana del perdono. Il significato in Buñuel è comunque sempre ambiguo, e per una precisa scelta di poetica (cfr. intervista su la « Revista de la Universidad de Mexico », nel 1961), così che anche questo *Il fascino discreto della borghesia* non può essere letto a senso unico e si presta ad una molteplicità di interpretazioni. Autore tra i più validi nel cinema di oggi, sebbene ormai praticamente unico della sua generazione, Buñuel ha la capacità straordinaria di girare ogni film con uno stile completamente rinnovato, pur restando egli sempre lo stesso nei temi, nelle situazioni e persino nelle immagini. Eppure, come rileva Robert Benayoun in « Positif » n. 146, la « scrittura » cinematografica dell'autore è qui totalmente cambiata rispetto a *Tristana* o alle opere precedenti: Buñuel non fa più quasi nessun uso dei primi piani e si serve invece di movimenti di macchina continui e quasi impercettibili; riuscendo con ciò, si aggiunge, a trovare il ritmo filmico più adatto a dipingere i suoi borghesi « discretamente fascinosi », senza indulgere nello studio e nella composizione dell'inquadratura, scelta stilistica a lui sempre aliena.

Brevi

a cura di Cesare Chirici

Italia

Arezzo

Quarta dimensione. Opere astratte di Adriano Rimassa come articolazioni di funzioni strutturali e rappresentative in reciproca coordinazione. Presentazione di Germano Bevingheli.

Bergamo

Centro arte e design. Quantificazione parcellare dello spazio nei lavori recenti di Erich Keller.

Bologna

Cancello. Brani di memorie figurali nei lavori materici di Piero Ruggeri.

Forni. Fotografie della memoria di un tempo perduto, che esprimono una «fuga dal presente», nei dipinti di Antonio Saliola. Presentazione di Luigi Carluccio.

Sanluca. Dipinti di Giuseppe Gagliardi sul tema dell'alba.

Brescia

Nuova città. Opere recenti di Gianni Dova. *S. Michele.* Opere di Gianluigi Nitti come immagini dei «possibili».

Schreiber. Dipinti recenti di Walter Falconi, che raffigura la degenerazione *Kitsch* di taluni emblemi politici del nostro tempo.

Cagliari

Università. Mostra dello scultore Costantino Nivola, realizzata dall'Istituto di antichità, archeologia e arte della Facoltà di lettere e filosofia e dalla Facoltà di Magistero, presentata da Marisa Volpi Orlandini.

Catanzaro

Meridione. Strutture modulari codificate nella scatola prospettica, di Anselmo Anselmi, presentato da Toni Toniato.

Como

Salotto. «Grammatica visuale» dello spagnolo J.M. Yturralde.

Cosniga

Nella piazza principale, mostra-studio o, meglio, intervento di Mario Mazzer per realizzare un dialogo formativo con la gente. È stato pubblicato anche un opuscolo-documentario esplicativo.

Firenze

Fortezza da Basso. XXI edizione del Premio Fiorino con 46 pittori e 10 scultori invitati. Inoltre 3 personali dedicate ai vincitori del precedente Fiorino: Giorgio Bellandi, Mario Fallani e Giuliano Vangi.

Giorgi. Importante rassegna di opere dal 1947 al 1950 del pittore Gualtiero Nativi. *Inquadrature.* Utopia e giuoco nei «progetti» di paesaggio di Antonio Davide. Al catalogo, testi di Rosario Boenzi, Enrico Crispolti e Edoardo Sanguineti.

Michaud. Lavori recenti dell'artista romano Ennio Calabria.

Pic-Pus. Dramma dell'uomo come «cosa tra le cose», nelle concrezioni spazio-temporali di Marie-Lys Carbonel, giovane artista francese.

Piramide. Luce, movimento e colore nei lavori cinetici di Nino Calos. Al catalogo, un utile confronto del ricercatore visuale con alcuni studenti dell'università di Padova.



M. Trafeli, *Cuscino*, 1971 (Roma-Schneider).

Gallarate

Sagittario. Realismo e satira nei dipinti del giovane lombardo Mirko Gualerzi sul tema della figura umana.

Genova

Arte verso. «Silhouettes» organiche, metalliche, dello scultore Italo Antico, presentato da C. Maltese.

Pourquoi pas? Opere lontane e recenti di Gianni Bertini, esprimenti la concrezione di immagini che sconvolge la fruizione quotidiana. Ne scrive Rodolfo Vitone sul catalogo. *Vicolo.* Lavori materico-segnici di Antonio Spinosa, con presentazione di Cesare Vivaldi.

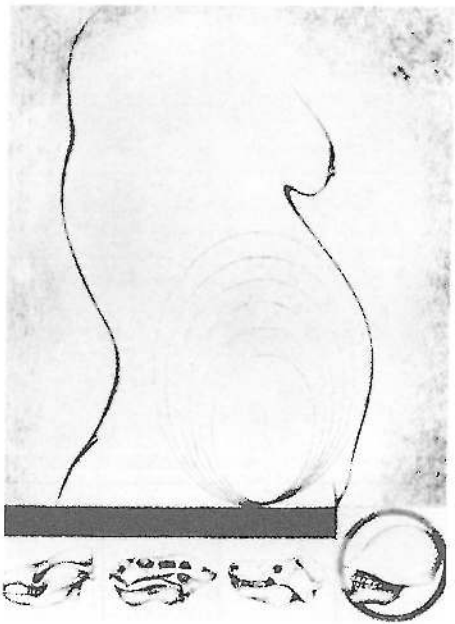
Lodi

Gelso. Contestazione e dialettica nelle sculture recenti di Mauro Staccioli.

Livorno

Peccolo. Michel Seuphor costruisce luce e spazio attraverso una meticolosa e paziente giustapposizione di linee a scala modulare a diverse frequenze.

M. Gualerzi, *La tempesta* (da *Giorgione liberamente*), (Gallarate-Sagittario).



Macerata

Arte contemporanea. Riccardo Meli cerca un'impronta digitale uguale alla sua, divertendosi da solo.

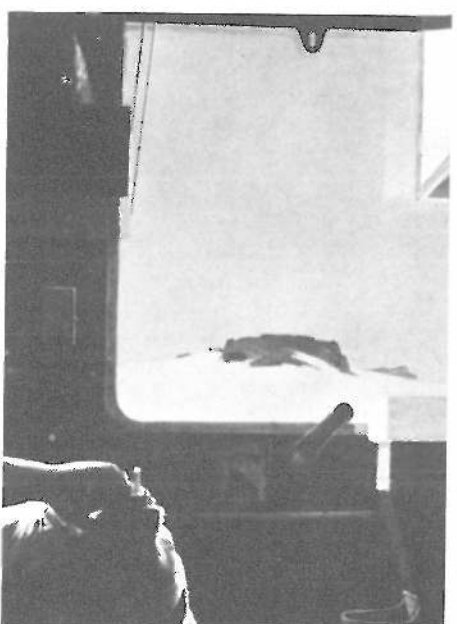
Milano

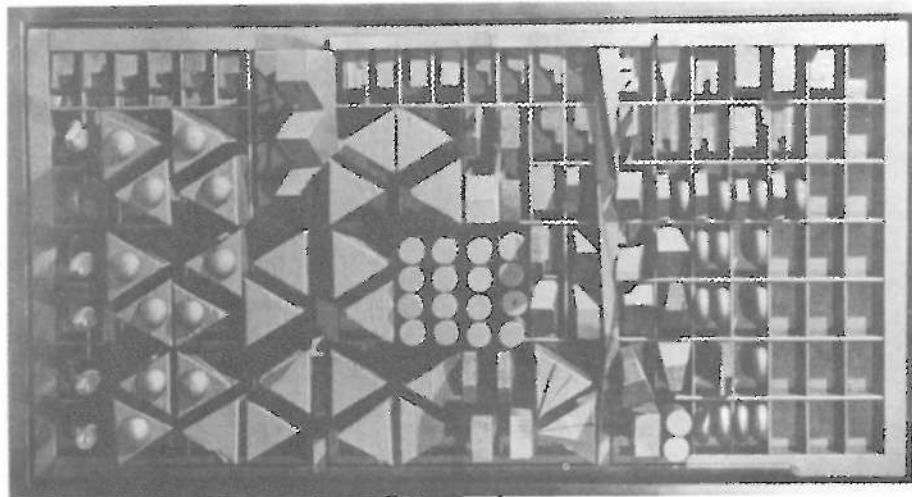
Facoltà di Architettura. Mostra nella Facoltà occupata dagli studenti, comprendente una cinquantina di fogli di 33 artisti (da Anselmo a Vaglieri e Volpi), dedicati ai «testamenti» di Ho-Chi-Min, Camillo Torres e Cabral. Il titolo era: «Un'immagine per tre testamenti» ed è stata dedicata alla memoria di Giorgio Labò, studente di architettura e fucilato a Roma dai nazisti.

Giardino Guastalla. Organizzata dal Comune, personale all'aperto dello scultore Maurizio Giannotti il quale, come scrive De Micheli in catalogo, «articola con asprezza, in modo energico e rupestre, il proprio discorso».

Maggio d'arte moderna. Iniziativa di 17 importanti gallerie per un'azione promozionale, coordinata e documentata da un catalogo unico. Da segnalare le mostre di Monory

F. Rieti, *Insonnia al Moncenisio* (Roma-Gabbiano).





L. Nevelson, *End of Day Cryptic XIV*, 1972 (Milano-Marconi).

(Borgogna), Sutherland (Bergamini), Fontana (Blu), L'avanguardia ungherese (Levante), Verna (Milione), Cruz Diez (Falchi), Caminati (Gastaldelli), Jean Gorin (Lorenzelli), Colin Self (Milano), Valentino Vago (Morone), Giacomo Manzù (Toninelli), Alberto Magnelli (Vismara), Nicola Carrino (Annunciata).

Marconi. Mostra di Louise Nevelson, presentata da Franco Russoli, con numerose opere dal 1955 a oggi, fra cui parecchie molto grandi, che mettono in risalto la sua importanza nello svolgimento della scultura americana.

Agrofoglio. Immagini del mondo contadino nei dipinti di Luciano Cottini.

Ariete grafica. «Collages» di Rauschenberg.

Bergamini. Dipinti figurativi di Lorenzo Tornabuoni sul tema della «costruzione del socialismo», ovvero del lavoro come idealizzazione culturale. Al catalogo, un testo discutibile di Alberto Moravia.

Besana. Sculture di Carmelo Cappello, dal 1938 a oggi.

Blu. Lavori recenti di Antonio Scordia che conservano una predilezione personale nei confronti dell'astrazione lirica.

Cairola. Sculture di Oscar Staccioli ove è leggibile un inventario inesauribile della fenomenologia del reale, riscoperta tramite la elaborazione interiore o fantastica delle forme.

Centro Tool. Disegni e manifesti di Vesa Suomalainen; sul catalogo, brevi considerazioni dell'autore sul proprio lavoro.

Ciovasso. Germinazioni di immagini a motivazione esistenziale nelle sculture in legno del siciliano Francesco Lo Giudice.

Ciranna. Ventiquattro composizioni di Vasarely ispirate dal *discours de la méthode*.

Darsena. Simulacri tecnologici di Andrea Sparaco. Sul catalogo, un testo di Mario Persico e Elio Morelli.

Diagramma. Immagini da sei continenti nelle fotografie di Thomas Höpker.

Diarcon. Pittura come memoria o ipotesi di un mondo diverso, nei lavori di Lino Marzulli. Presentazione di Pasquale Giorgio e Roberto Tassi.

Eidos. Disegni e tempere di Giovanni Cappelli, «consumati contro la solitudine» (S. Fazio al catalogo).

Eunomia. Acrilici su tela, disegni e serigrafie di Mario Benedetti, come «summa» di spazio. Sul catalogo, un'antologia critica.

Fante di spade. Piacere e morte nella galleria di figure di Renzo Vespignani. Pre-

sentazione di Giovanni Arpino.

Milano. «Falce e martello», di E. Mari (tre modi con cui un artista può contribuire alla lotta di classe). Analisi del simbolo della falce e del martello, sua traduzione linguistica idealizzata e confronto con l'efficacia del simbolo espresso concretamente nelle sue varie funzionalizzazioni politiche.

Milione. Ricerca di «uno spazio dialettico della materia» nella pittura recente di Louis Cane. Sul catalogo, un interessante colloquio di Catherine Millet con il giovane operatore nizzardo.

Naviglio. Prelievo e decantazione pittorica del linguaggio fotografico nei particolari «ritagli» di Franco Samari. Lo presenta Luigi Carluccio.

Ore. Tecniche miste di Cristina Roncati, ove lo spessore materico delle forme costituisce espressione di moventi vitali. Presentazione di Francesco Arcangeli.

Pace. Neorealismo espressivo delle pitture recenti di Jack Leland Bailey.

Pilastro. Materia come «collage» di spazio, colore e luce nei lavori di Sergio Agosti.

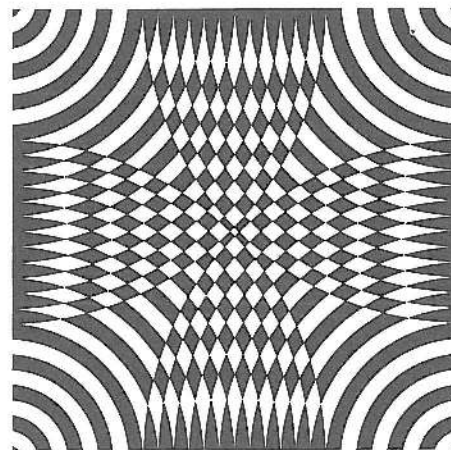
Pilota. I proverbi come disagio della coscienza, di Luigi Viola.

San Fedele. Verifica dei mezzi dell'arte, e immagine come «procedimento», nei lavori in bianco di Robert Ryman.

Solferino. «La linea d'ombra», opere neofigurati di Vittorio Basaglia.

Square gallery. «Collages» fantastici su te-

N. Carabba, *Senza titolo* (Novara-Uxa).



mi del nostro tempo, di Louis Ghysebrechts. *Struttura.* «Puzzles» visivi di Franco Delleffe.

Studio Nino Soldano. «Racconti emblematici» di Bruno Donzelli, presentati da Enrico Crispolti.

Studio Santandrea. Dine, Kelly, Lichtenstein, Stella, Warhol.

Toselli. Video performance films di Joan Jonas.

Valori. Misticismo e solitudine estatica nei dipinti e sculture di Gianfranco Catolla.

Vinciana. «Acquabiografico» di Fabrizio Plessi: visualizzazione del rapporto tra l'operatore e l'acqua.

Novara

Uxa. Figurazione fantastico-surreale cecoslovacca: A. Goldflam, Karel Fuxa, Jiri Havlicek, Ivan Vojta e J.K.Kogman.

Padova

Circolo culturale Italo-Tedesco. Mostra dello xilografo tedesco Otto Pankok.

Circolo politico-culturale «Il Ponte». Disegni di Andrea Corsini in omaggio alla Comune di Parigi.

Parma

Correggio. Sculture metalliche di Mario Ali-novi come giardino animato di forme metamorfiche.

Pavia

Collegio Cairolì. Percorso «pittorico» obbligato di Ferruccio Ascari, che invita il pubblico a una serie di interventi in un ambiente predisposto. Rossana Bossaglia parla, al catalogo, di una «messa a fuoco della condizione umana».

Pesaro

Segnapassi. Grafica di Paolo Tessari.

Pordenone

Museo Civico. 2ª mostra degli artisti del Friuli-Venezia Giulia, con 35 opere di circa altrettanti artisti.

Reggio Emilia

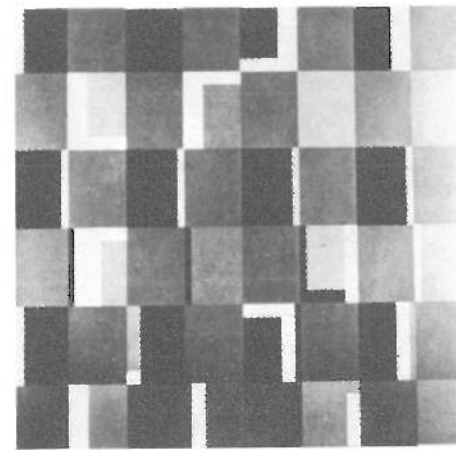
Libreria antiquaria Prandi. Oli, acquerelli, incisioni di Alberti Manfredi, artista figurativo.

Roma

Galleria Civica. A Palazzo Braschi, organizzata dal Comune, mostra dei pittori Anna Vancheri e Aldo Mengolini.

Al 2. Intarsi ritmici di piani-spazi liberi

P. De Luca, *Campo numero 32*, 1972/73 (Roma-AL2).



nella luce-colore, nei dipinti astratto-geometrici di Pino De Luca. Presentazione al catalogo di Corrado Maltese.

Don Chisciotte. Disegni e incisioni di Renzo Bussotti. Presentandone i lavori, Franco Russoli li definisce «labirinti di proiezioni ossessive dello spettacolo della vita».

Gabbiano. Immagini visive di Fabio Rieti come raffigurazioni di un pensiero poetico che spazia nel repertorio della memoria interiore, alla ricerca di una trama più vera dell'esistenza su cui fondare un riscatto entro una dimensione «possibile» alternativa. Presentazioni di Luigi Carluccio e Michel Sager.

Godel. Rilievi come composizioni di linea, colore e movimento, applicati su una superficie in modo da trasformare lo spazio, di Piero Dorazio. L'autore li chiama «cartografie».

Incontro d'arte. Quindici «acciai» e ventiquattro disegni di Lilli Romanelli, che si propone un'indagine incentrata sulle possibilità della trama.

Mana. 1970/73, Time frequency of registration system, di Damiano Macario.

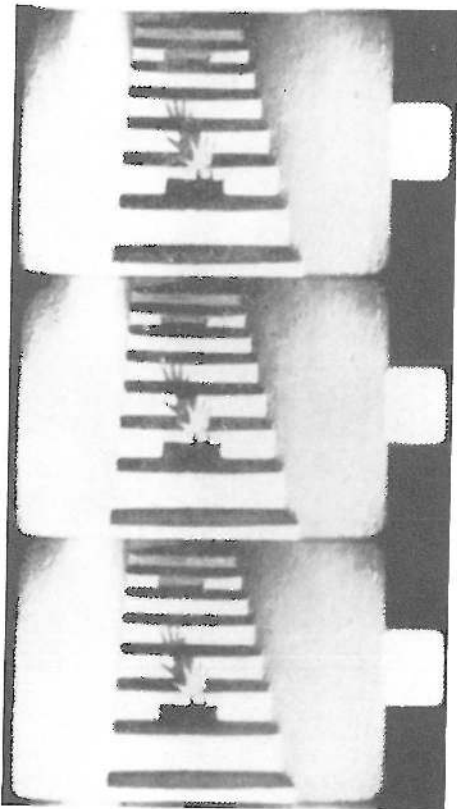
Marlborough. Piccole sculture in acciaio cromato di Beverly Pepper.

Medusa. 26 «pezzi di azione» più sei altri quadri del pittore americano Harold Stevenson. Tema di questi lavori, che sono da considerarsi dei grandi «particolari», è la relazione tra la sensualità, la violenza e la morte nell'uomo. Ne viene fuori uno spaccato dell'oscura storia dell'America.

Obelisco. Sculture indefinibili e originali di Ungheri, che il critico Emilio Villa definisce, tra l'altro, «inestricabile nodo-ricordo del caos in flessione».

Studio arte moderna. Strutturazioni multiple di forme elementari serializzate e «agibili» di Luigi Ferro. Presentazione di Italo Tomassoni.

V. Bcardinone, *Sequenza film «Lecture n. 3»*, 1972 (Milano-Milano).



Giulia. Metamorfosi dell'uomo in chiave tecnologica e denuncia di una situazione irreversibile, nei lavori recenti di Anselmo.

Trinità. Due francesi e un italiano, Seita, Hains e Saffa.

Villa Massimo. Opere di «realismo fantastico» del tedesco occidentale Christian Mischke.

Salò

Centro arte Santelmo. 14 sezioni di piano urbano di Andrea Pierbò.

San Marino

Museo-pinacoteca «S. Francesco». Opere di Mario Di Cara sul tema «simbolismo demistificatorio nell'arte contemporanea».

Soncino

Galleria Civica. Mostra itinerante dei pittori Fernanda Fedi e Gino Gini.

Soresina

Galleria Civica. Presentata da Elda Fezzi, personale del pittore Gian Luigi Martelli la cui favola tecnologica ha «una imagerie allegra e proterva insieme».

Torino

Centro Culturale Tedesco. Omaggio a Hans Richter.

Approdo. Pittori russi del dissenso: Alexei Smirnov e i simbolisti magici di Mosca. Presentazione di Arsén Pohribny.

Mela verde. Realismo magico di Vanni Viviani sul tema: la mela verde non più. Autopresentazione del pittore.

Davico. Sculture di Novello Finotti, che rappresenta parti di corpo umano sovrapposte le une alle altre in progressione indeterminata.

Pacedue. Opere neofigurative di Liberio Reggiani.

Stein. Quadri di Salvatore Emblema, definiti da G.C. Argan «dimensione, luogo, sebbene deserto, della nostra coscienza».

Trento

Argentario. Dipinti recenti del pittore svizzero-italiano Sergio Emery, sul tema delle erbe.

Urbino

Accademia Belle Arti. Opere grafiche degli studenti dell'accademia, con presentazione di G.M. Accame.

Venezia

Cavallino. Opere cinetiche della milanese Dadamaino. Sul cat., indicazioni metodologiche del percorso dell'artista, di E.L. Francalanci.

Bevilacqua la Masa. Incisioni «crittografiche» di Giuseppe Goia, presentato da Marchiori.

Verona

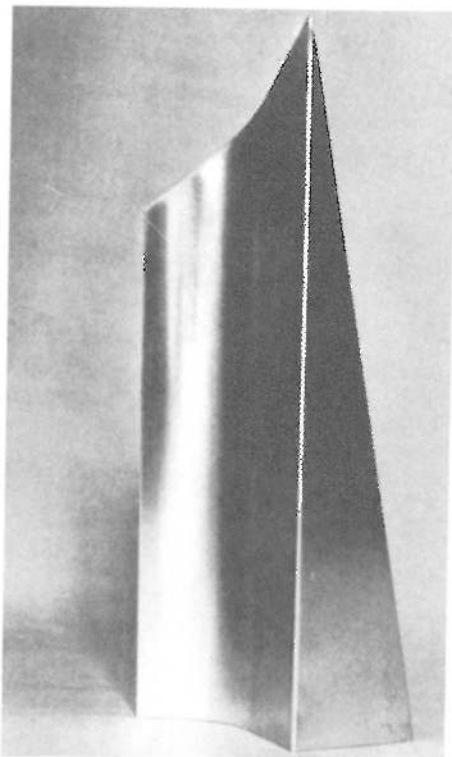
Ferrari. Tele di Paolo Patelli, (di dimensioni rettangolari e triangolari), da intendersi come operazione «politica». Indicazioni in merito vengono offerte, al catalogo, da Gianni Contessi.

Vicenza

Artecoop. Mostra-sequenza di Andreina Robotti sul tema: «il bucato di Andreina».

Vigevano

Nome. Opere grafiche recenti di Luigi Veronesi.



T. Vallé, *Laiton*, 1972/73 (Parigi-Mouffe).



F. Alto, *La stanza*, 1973 (Titograd-Moderna Galerija).

S. Zen, *Paesaggio dall'intimo*, 1973 (Vicenza-Artecoop).



Austria

Graz

Neue Galerie. Marina Apollonio.

Belgio

Bruxelles

MTL. Boetti, De Dominicis, Merz, Zorio.

Cecoslovacchia

Praga

National Galerie. Giacomo Manzù.
Manege Valdstein. Renato Guttuso.

Francia

Parigi

Musée des Arts Décoratifs. Domus, 45 ans
d'architecture, design, art.
CNAC. Jean-Michel Sanejouand.
Mouffe. Thea Vallé.
Weiller. Bollo.

Saint Paul de Vence

Museo Municipale. Ernesto Treccani.

Germania

Berlino

Akademie der Kunst. 5° Kunstmesse Inter-
nationale.
Poll. Paolo Baratella.
Diogenes. Paolo Icaro.
Skulina. Mario Merz.

Colonia

Kunsthalle. Emile Nolde.
Der Spiegel. Granfranco Baruchello.

Darmstadt

Kunsthalle. Emilio Scanavino, Domenico
Gnoli.

Duisburg

Atlantis. Alessandro Nastasio.

Dusseldorf

Denise René. Antonio Calderara.

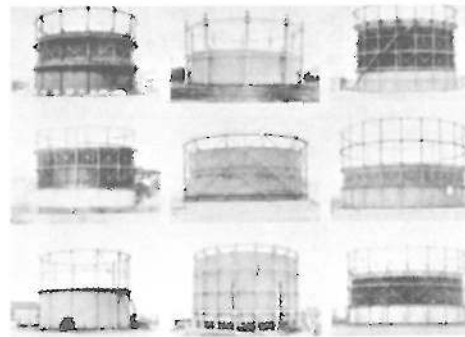
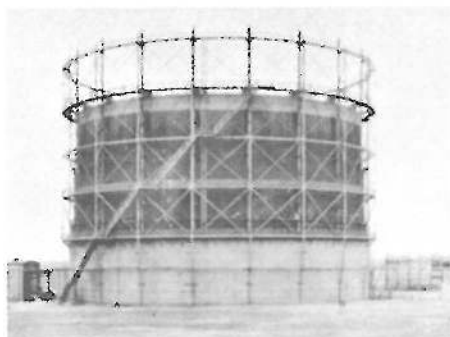
Hannover

Herrenhausen. Fortunato Depero.

Krefeld

Merian. Lucio Fontana.

L. Ferro, *Ecosistem* (Roma-SM13).



B. & H. Becher, *Gazometri* (Genova-Galleria forma).

Olanda

Amsterdam

Stedelijk Museum. Hamish Fulton e Ben.
Art & Project. Anselmo, Paolini, Penone,
Salvo.

Stati Uniti

New York

Guggenheim. Ferdinand Hodler.
Internationale. Antonio Bini.

Glencoe

Workshop. Maurilio Catalano e Raffaello
Piraino.

Svezia

Stoccolma

Moderna Museet. Enrico Baj, Morte di un
anarchico.

Svizzera

Basilea

Kunstmuseum. Piero Manzoni.
Stampa. Flavio Paolucci.

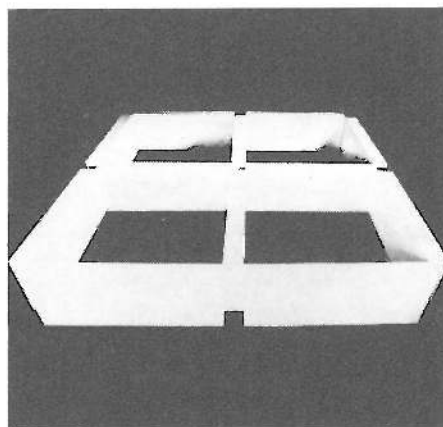
Zurigo

Marlborough. Fausto Melotti.
Verna. Marcello Morandini.
Facchetti. Tino Stefanoni.

U.R.S.S.

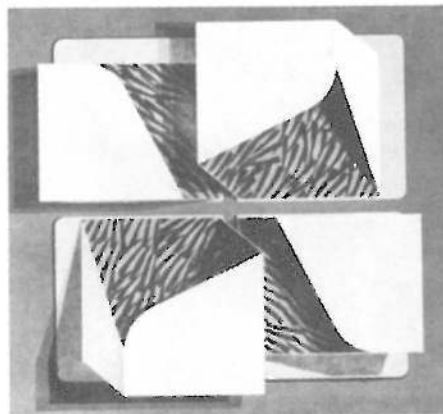
Leningrado

Ermitage. Rassegna dell'opera di Giorgio
Morandi la quale passerà poi al Museo Pu-
skin di Mosca e al Museo di Belle Arti di
Karlovo.

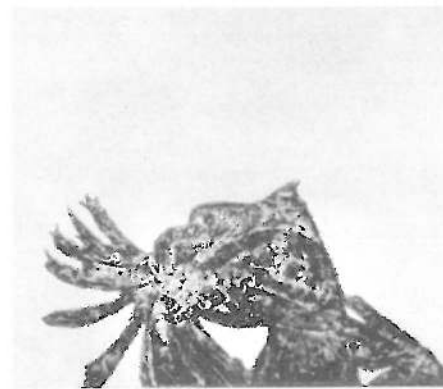
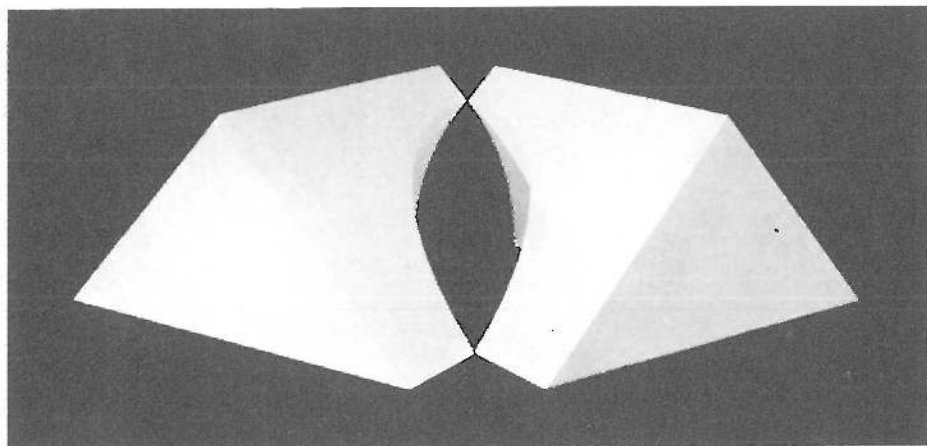


E. Spalletti, *Struttura* (Pescara-Studio LD),

A. Anselmi, *Senza titolo* (Catanzaro-II Meri-
dione).



C. Roncati, *Fenice*, 1971 (Milano-Ore).



Recensioni libri

PAOLO FOSSATI, *Il design in Italia, 1945-1972*, Ediz. Einaudi.

« Il Design in Italia 1945-1972 » di Paolo Fossati (Einaudi, Torino 1972) è un libro rilevante sotto molti aspetti. Anzitutto, perché muove da una franca constatazione della situazione di crisi del design inteso come produzione di oggetti di consumo e dei mutamenti, anche radicali, verificatisi nell'ambito della progettazione in questi anni recenti, da noi e fuori. Fossati condivide chiaramente il sospetto, ideologicamente motivato, nei confronti di una teoria e di una pratica del design di impostazione privatistica, sospetto che si è tradotto, da un lato, in tentativi di pervenire a un design di strutture comunitarie e, dall'altro, in una prefigurazione utopica di situazioni totalmente diverse intese come alternative critiche alla condizione presente.

Fossati non sembra guardare con simpatia a queste ultime declinazioni del dissenso, che vengono giudicate, in qualche misura, come fughe in avanti e sostanziali scarti evasivi nei confronti dei problemi del presente. Egli si tiene fermo invece a una idea di design che giochi la sua carta qui e ora, che accetti frontalmente lo scontro con le strutture dominanti e quindi imposti la propria operazione restando nell'ambito del binomio progettazione-produzione.

Incontriamo qui un secondo punto di interesse nell'intervento di Fossati, ossia la chiara individuazione che il design italiano non è riuscito, per lo più, a stringere in unità dialettica quei due termini fondamentali: per cui si può sostenere che « in Italia progettazione c'è stata, mentre la produzione è stata scarsa o è avvenuta a livelli molto particolari ». Per un arco di quarant'anni, l'auspicato incontro tra progettazione e industria si verifica solo al livello di imprese di piccole dimensioni, mentre il design, ereditando l'esigenza di una progettazione totale così come era stata proposta dal Movimento moderno, rischia di perdere ogni contatto con la realtà sociale e vede assottigliarsi le possibilità di intervenire concretamente, al suo livello, nella configurazione dell'ambiente. Non per nulla, dice Fossati, alcuni dei risultati più significativi del design si sono avuti nel campo degli allestimenti delle mostre, ossia in un settore necessariamente provvisorio, dove lo scontro con il reale sembra posto temporaneamente tra parentesi: di qui il carattere di aleatorietà che contrassegna il design italiano e che « porta con sé anche questo aspetto, per così dire indotto, di estraniamento al quadrato, in cui ragionamenti, proposte e ipotesi slittano continuamente nel vuoto di una sorta di doppio della realtà, che con questa non ha rapporti se non mistificanti e obliterati ».

Fossati aveva già colto questo aspetto particolare della cultura artistica italiana tra le due guerre esaminando le correnti dell'astrattismo e del concretismo in un precedente intervento, che reca anche nel titolo, « L'immagine sospesa », il segno di una condizione di sradicamento e quasi di irrealtà. Di qui anche la presenza continua di una tentazione metafisica, che insidia l'arte italiana e invade anche l'ambito della progettazione architettonica razionalista e funzionale.

Muovendo da queste premesse, Fossati individua nell'ambito del design italiano tre linee principali e precisamente una linea

metodologica ed empirica, la più attiva e criticamente consapevole della necessità di impostare il progetto sulla base di un esame diretto e concreto dei singoli problemi così come si presentano di volta in volta; una linea formale-simbolica, che riprende la tradizione razionalista come una riserva di modelli ormai classici applicabili all'intera progettazione; una linea, infine, che ricerca l'approvazione collettiva come conferma realistica della qualità dei manufatti. Secondo Fossati, è soprattutto la prima linea a fondare le premesse di un design tecnicamente e ideologicamente produttivo ed è la linea lungo la quale si situano i designers che l'autore esamina concretamente nel suo volume, ossia Albini, Munari, Scarpa, Rogers, Zanuso, Sottsass, Castiglioni, Rosselli, Sambonet, Marz.

La scelta di Fossati deriva da una precisa posizione culturale che inserisce l'impegno ideologico e la critica del sistema dominante nell'ambito concreto dei problemi posti da una moderna gestione del mondo. Vengono scartate, almeno dal punto di vista di una indicazione autenticamente attiva, le soluzioni puramente formali-simboliche, in quanto destinate a finire inevitabilmente in una sorta di scenografia metafisica dell'oggetto; le proposte puramente utopistiche, di cui si apprezza certamente il senso critico di fondo, ma non se ne accoglie l'aspetto, ritenuto sostanzialmente evasivo, della prefigurazione di un tempo e di uno spazio troppo lontani dalla dura concretezza del presente; le tendenze, infine, professionali oggi predominanti nel design italiano (ma non solo italiano), motivate da esigenze esclusivamente produttivistiche e consumistiche.

Il puro professionismo non può più costituire un termine di riferimento utile per una rifondazione del design. Hanno ragione, da questo punto di vista, le critiche globali avanzate dalla ideologia politica contro una progettazione che non può non omologare l'esistente e un esistente che sappiamo deve essere radicalmente mutato. Ma (e qui vorrei individuare un altro aspetto particolarmente interessante della posizione espressa da Fossati nel suo libro) non è nemmeno possibile accogliere *tout court* l'invito opposto, « cioè di vincere la pretestuosità della situazione appena accennata, fornendo un modello di contegni politici, che è pur esso un codice, in quanto pretende di regolare con rigore il corretto uso dei mezzi e dei fini del design ». Con rigore e, aggiungerei, dall'esterno, con un atteggiamento sostanzialmente autoritario che dimentica la necessità di impostare una teoria e una prassi politica globale fondata sulla consapevolezza della complessa articolazione dei diversi campi operativi e sull'analisi esatta dei fondamenti e delle possibilità concrete delle diverse prassi specifiche.

Filiberto Menna

NICOLETTA MISLER, *La via italiana al realismo - La politica culturale artistica del PCI dal 1944 al 1956*, Ediz. Mazzotta, L. 4.500.

Nicoletta Misler è una giovane studiosa di problemi artistici al suo primo libro. Quando il volume era ancora in distribuzione (prima, cioè, che fosse sui banchi delle librerie) è uscita una stroncatura su due colonne, su « L'Unità », a firma di Adriano Seroni. È stata una cartina di tornasole che ha rivelato, immediatamente, la reazione suscitata, in ambienti ufficiali, da questa ricerca dedicata, come spiega appunto il sottotitolo, a « La politica culturale artistica del PCI dal

1944 al 1956 ». Una reazione che, probabilmente, non si esaurirà così e sulla quale, quando si sarà meglio delineata, non sarà male ritornare con un discorso più disteso e approfondito. Oltre tutto lo esige la serietà e la tensione morale che ha animato l'analisi della Misler. Per ora, dato il poco tempo e spazio a disposizione, basterà limitarsi ad una breve segnalazione e soprattutto chiedersi perché questa reazione.

La ragione è che l'attacco che la Misler fa a questa politica del PCI, negli anni cruciali dell'immediato dopoguerra, chiamando in causa, duramente, dirigenti, critici d'arte e alcuni artisti, viene, come si dice, da sinistra. E l'accusa che viene mossa a costoro è di avere, in sostanza, imposto o subito, in quegli anni, in misura maggiore o minore, una sudditanza ai principi del realismo socialista imperanti in Urss. E, soprattutto, di aver svolto, programmaticamente, deliberatamente, una politica riformatrice e, in definitiva, conformista e chiusa verso qualsiasi apertura culturale.

Il libro si articola in tre parti, intitolate rispettivamente: « Per una terza pagina alternativa. Linea politica e critica d'arte nel PCI dal 1944 al 1956 » — « Picasso il più grande pittore dei tempi nostri » (che, secondo la Misler, è un dibattito veramente emblematico della politica della « via italiana » del PCI) — « Gramsci o Picasso? (Alla ricerca della tradizione nazionale) ». Ed è integrato da tutta una serie di documenti che l'autrice è venuta scegliendo attraverso un paziente, minuzioso spoglio di giornali e riviste dell'epoca: parecchi dei quali, letti a tanta distanza di tempo, effettivamente rivelatori e, qualche volta, addirittura traumatizzanti.

Va subito precisato che il libro risente di una certa drasticità che ha caratterizzato l'atteggiamento di molti giovani formati nel clima contestativo del '68 e mi pare che ne sia spia la stessa introduzione (scritta un paio di anni dopo) dove la Misler, per prima, avverte i rischi di una estremizzazione intellettuale. Ma va anche detto subito che le motivazioni addotte a sostegno di questa sua tesi sono condotte dall'autrice con grande lucidità, tanto che non sarà facile scavalcarle con un'anatema o una scrollata di spalle.

L'esperienza italiana al realismo, anche se la vicenda è forse un pochino più complessa di quanto possa risultare dalla lettura di questo libro (la vita è sempre più complessa di quanto emerga dai documenti ufficiali) ha senza dubbio gravi, sostanziali vizi. Vizi e difetti che, peraltro, oggi, diversi fra gli stessi protagonisti di quella storia non hanno difficoltà a riconoscere. Quindi non è stato piccolo merito averli affrontati con fermezza e messi sotto accusa senza remore o riguardi per nessuno.

Tanto più che è la prima volta che un'analisi del genere viene fatta in modo così organico e sistematico e, principalmente, ripeto, da sinistra. Da questa lucida indagine e dall'auspicabile, ampio dibattito che ne potrà derivare (con tutte le possibili puntualizzazioni e chiarimenti), la cultura, specie la nostra, sempre così pronta ad ovattare e sterilizzare i discorsi, ha tutto da guadagnare. Errore sarebbe non raccogliere dialetticamente questa « lettura » ed emarginarla come una esercitazione critica fine a sé stessa. Proprio perché per molti è esperienza vissuta e per tutti può diventare esperienza da far fruttificare, è bene meditarla e discuterne con coraggio e spregiudicatezza.

Francesco Vincitorio

L'occhio tagliato. Documenti del cinema dadaista e surrealista, a cura di Gianni Rondolino, Ediz. Martano, L. 5.200.

Il volume di Rondolino colma di fatto una assenza: è un dossier che raccoglie quanto di cinema e sul cinema in epoca dada e surrealista s'è fatto. Dopo una breve introduzione del curatore, una sequenza di testimonianze (Man Ray, R. Clair, Breton, H. Richter, G. Sadoul) testi teorici, critici e programmatici (Léger, Desnos, Artaud, Hausman, Fondane) scenari e film (Clair, Desnos, Artaud, Picabia, Buñuel), il tutto nella lingua originale dei singoli testi (e, a questo proposito, avremmo preferito la stesura inglese originale, anche come gioco stilistico di idee, del Man Ray sulla successiva edizione francese tradotta con variazioni di là). Dossier che fa uscire da riviste, libri o numeri unici singole pagine o capitoli in una suite in qualche modo organica.

Nella prefazione Rondolino riassume i termini già noti della questione avanguardie dada e surreali, per toccare poi del cinema, più specificatamente, e qui si hanno le osservazioni più interessanti. Qualche insistenza della parte introduttiva non porta a contatto con questioni ormai elaborate più attivamente. Sia lecito, ad esempio, avere dei dubbi sulla interpretazione letterale del tema nichilistico nell'ambito del dadaismo.

Il nulla di cui Tzara parla non è un vuoto assoluto ma una alternativa a idee e a soluzioni formali che si cristallizzano per un principio di finalità e di utilità. (Quanto a ciò abbia giovato la terra franca svizzera ai rifugiati che da mezza Europa han scampata la guerra e ne sono parzialmente staccati dai problemi connessi sarebbe cosa da vedere). E il rifiuto del «preconcetto», del preconstituito e che è prestabilito in quanto funzionalizzato a una ostilità che trascende quanto viene pensato e realizzato de facto.

La logica va annullata, in quanto finalizzazione estrinseca: «tira i fili delle conoscenze e delle parole, nella loro estrinsecazione formale, verso scopi e centri illusori», dice Tzara. Si noti l'aggettivo finale: la illusorietà fa confondere l'apparenza formale con una sostanza più addentro del sistema formale del linguaggio. Quando Tzara parla di naturale evoluzione verso l'astratto, si riferisce a questa vista interiore, a questa trasformalità. In altri termini un modo di pensare che non si sdoppi in pensiero e comportamento, ma un pensiero che è già e direttamente comportamento e quindi, nelle conclusioni zurighesi, ma la cosa non è nuova, oltre la metafora esteriore dell'apparenza. Col che muta anche la nozione di sperimentaltà, in polemica con la matrice scientifica del termine, la quale vuole una sperimentazione condizionata, mentre ora si vuole far fluttuare verso la dimensione di interiorità e di psichicità i meccanismi mentali, fisici e psicologici. È la ricerca di quel *quid medium* che a suo tempo era stato avvertito per il futurismo: una psichicità, una «semi-spiritualità» che sta a mezza via fra materia e spirito e non è riducibile né all'una né all'altro.

Il che non vuol dire che non si colori ambiguitamente di toni spiritualistici, come a Zurigo più volte accadrà, e metafisici magari, rispetto al citato futurismo, per la caduta di un certo positivismo ottimistico, o come compensazione di quel senso tragico che la guerra ha imprestato al dada e che si smarrirà nel surrealismo. La stessa ricerca di un valore plastico autonomo, di una latenza di

realtà formale propria alla realtà più interiormente intesa, risponde a una tale esigenza. Il primo ready made è di fatto questa interiorità o psichicità che si impone malgrado le resistenze esterne: ed è, si badi bene, una immagine che insorge non per schema visivo ma per determinazione fisica alternativa alla presenza esteriore degli oggetti, né è difficile cogliere il parallelo con talune definizioni psicanalitiche siano esse freudiane o junghiane. Non sarà male sottolineare questo aspetto allorché si parla di cinema, indicando il valore dell'immagine isolata da un tessuto logico che la obblighi a una precisa estrinsecazione formale e quindi utilitaria, nozione, quella utilitaria, che va oltre la polemica sociologica contingente e si pone come alternativa, non solo come negazione. Se il montaggio è la quintessenza delle avanguardie contemporanee, qui siamo al cuore del significato non tecnico solo, ma tecnico-ideologico che il montaggio assume: Rondolino lo coglie esaminando i vari film, espungendo *Entr'act* dal novero dei films più prettamente legati alla nozione dada e surrealista, con un ragionamento del tutto accettabile.

Su questo piano viene la proposta di lettura dei films in una sorta di estetica negativa, per cui il film sarà brutto, brutalmente assortito e montato, malfatto rispetto alla retorica del genere e, infine, antiestetico rispetto alle norme codificate, quale caratteristica del cinema dada e surrealista. Il valore dell'immagine primeggia e si isola rispetto alla struttura di una narrazione condizionata al pubblico, imponendogli una presenza assoluta che consente quel *Rétour à la raison*, non più la *raison* illuministica evidentemente, che Man Ray offre come titolo in un suo film del 1923. Non a caso Rondolino parla di «realismo» surrealista, ma il termine finisce con l'essere equivoco dove non coglie l'opposizione al realismo come si è storicamente definito e come il dibattito con i marxisti (basti pensare al dibattito con *Clarté* degli anni dopo il 1929) andava proponendo.

Sul valore di immagine (non di figura cinematografica, si badi) occorre spendere spazio e indagare per uno studio approfondito. Il caso Man Ray, su cui molto punta Rondolino, è esemplare. Man Ray muove dalle ricerche fotografiche e non le movimentava all'interno di ciascuna ma le accosta facendole scorrere. Come narra nell'autobiografia: le varie immagini non sono separate, tutta la pellicola è un unico enorme fotogramma, o se si preferisce, rayogramma, esaltando ancora una volta l'immagine in se stessa, non il racconto tramite l'immagine; il racconto, se mai, si forma al di là dello schermo, nello spettatore. Qual'è la natura dell'immagine dada e surrealista? Su questo punto le informazioni recate dal libro sono molto scarse, e Rondolino, preoccupato della rivoluzionarietà della tecnica antiestetica o a-estetica, poco vi si ferma. Eppure è ancora il solito Man Ray a suggerirne l'importanza quando nota che ha lasciato il cinema perché non propone una realtà concreta sempre a disposizione del pubblico, a seconda del momento in cui si fissa l'attenzione: «Preferisco l'immobilità permanente di un'opera statica, che mi consente di arrivare, senza sollecitazioni esterne, e senza esser distratto dalle circostanze, alle conclusioni». Parole da meditare in sé, prima di farle diventare una poetica o un'estetica.

Paolo Fossati

FRANCO FANIZZA, *Libertà e servitù dell'arte*, Ediz. Dedalo, L. 2.500.

Era auspicabile che, sul piano della meditazione teorica dei problemi connessi con l'esteso campo della fenomenologia dell'arte, un libro come quello recente di Franco Fanizza, insegnante di estetica a Bari, facesse un po' il punto sulle attuali aporie dell'Estetica come scienza e filosofia dell'arte e sulle possibilità di verifica che della funzionalità di ogni teoria dell'arte è possibile fare nella situazione attuale delle vicende storico-culturali cui si lega il nostro problema. Il volume di Fanizza, dopo un'introduzione in cui viene postulata la necessità di formulare le basi metodologiche di una *metacritica* dell'arte, di una critica cioè che vada oltre i limiti intrinseci al livello disciplinare delle singole scienze, nel tentativo di demistificare quanto di ideologico si nasconde dietro l'acquiescenza più o meno simulata e giustificata a un tradizionale modo di intendere e coinvolgere l'arte nell'ambito di un'estetica come scienza o teoria più generale passa a darci una breve storia dell'estetica moderna. E qui prende corpo una disciplina che, dal Rinascimento in poi, si presenta vincolata a una più generale *Weltanschauung*, o concezione del mondo, resa mondana con l'avvento di una nuova classe politico-sociale, la borghesia, che ricostituisce le fila di una storia della cultura come appannaggio dell'uomo, quindi sul piano di una sovrastruttura ereditaria destinata a fini etico-politici insieme con l'esperienza concreta degli artisti, considerata da allora in poi esperienza conoscitiva primaria di una *realtà* assunta a sostegno dei *valori* della classe dominante. Quello che risulta essere il portato di una polarità storica, l'oggettivismo greco-latino e il soggettivismo rinascimentale, diventerà in seguito l'antitesi dialettica su cui si muoverà tutta la speculazione moderna sull'arte, che ne reca un riflesso anche ai nostri giorni; riflesso mistificante, a detta dell'autore, quando si presenta appunto come *antinomia*, di modo che l'ideologia dell'arte si manifesti talora nei panni del soggettivismo idealistico-romantico dell'artista creatore di una realtà individuale e in quelli, magari più subdoli, dell'oggettivismo «metafisico» implicito in alcuni filoni del pensiero filosofico contemporaneo. Il soggettivismo e l'oggettivismo presi a sé nascondono l'idea che l'arte sia qualcosa di alternativo a una dimensione concreta, storica, dell'esistenza, e che si ponga solo come *salvezza* oltre i confini della dimensione storica e mondana dell'uomo. Ne viene fuori in tal caso un concetto di arte come evasione dal mondo, come compensazione fittizia di una situazione carente, che l'arte dovrebbe sublimare attraverso la denuncia o trasfigurare sul piano di una dimensione *autre*. Non ci è concesso qui di entrare nel merito dei molteplici richiami e dei molteplici problemi estetici ed epistemologici che l'autore del libro pone sul tappeto allo scopo di tracciare la trama di un sottile discorso demistificatorio, né possiamo negare per inciso che l'utilizzo di un consistente materiale informativo (filosofico e scientifico), opportunamente vagliato da una notevole capacità esegetica, serve più alla formulazione di un discorso *destruens* sull'estetica come ideologia dell'arte che *costruens* e tale da offrire le basi per una nuova riflessione critica, almeno nel senso di un appello che vada oltre il disegno generale di un abbozzo pur suscettibile di ulteriori approfondimenti. L'esigenza posta dall'autore di tener legati i *momenti* che confluiscano

interattivamente alla costituzione sia dei prodotti artistici che di un'adeguata prassi scientifica su di essi, in modo che l'arte non appaia qualcosa di evasivo e di sovrapposto ma di intimamente collegato coi vari momenti del processo dialettico della società tutta (e in ciò starebbe, per il Fanizza, la *libertà e servitù* dell'arte), risulta la componente più positiva di questo volume, che pure ha avuto qualche precedente da noi per l'angolazione della ricerca e l'atteggiamento demistificatorio, ad es. il libro di Perniola *L'alienazione artistica*. Alla luce delle attuali speculazioni critiche non sembra che possa venir fuori un'analisi il cui risultato sia diverso dall'accezione dell'arte come *soprastruttura*. Eliminare questa concezione di arte come soprastruttura significa eliminare la questione dell'arte così come s'è posta in tutta la cultura occidentale e proporsi nuovi schemi di lettura e di verifica (oltre che una nuova prassi) che presuppongono d'altronde diverse situazioni storico-sociali. Inoltre ogni estetica presuppone una concezione del mondo, e ogni concezione scientifica sull'arte presuppone lo stesso una sorta di ideologia con la quale il nostro *modus cogitandi* e la nostra conformazione mentale devono fare i conti. Questo significa forse che la attuale nostra cultura artistica non è in grado di procedere, da un livello di critica demistificante, a un altro di «ricostruzione» per usare un termine di assai scarso gradimento. Probabilmente una situazione nuova nel campo della cultura artistica sarà possibile allorché potranno essere costituite le basi di una nuova e diversa cultura, che presuppone diverse strutture soggiacenti e soprattutto l'obsolescenza di abitudini e tradizioni che avranno ormai fatto il loro tempo. Solo allora la falsa accezione, ideologica, di arte, non avrà più senso e si potrà intravedere un *nuovo destino dell'arte* legato a un *nuovo destino dell'uomo*.

Cesare Chirici

FRANCESCO DE BARTOLOMEIS, *Il progetto dell'irrazionale di Scanavino*, Ediz. del Naviglio, L. 10.000.

De Bartolomeis, già autore di un interessante lavoro sulla grafica di Fontana (*Segno anti-disegno di Fontana*, Torino 1967) ha una preoccupazione complessa che, in linea di principio, è difficile non condividere. Riscamminare da vicino una fenomenologia artistica precisa (quella di Fontana, ieri, i disegni di Scanavino, qui) per risalire, da questa indagine, a una verifica di concetti critici, di intendimenti culturali, di formulazioni conoscitive così da riproporre le questioni di fondo dell'intendimento contemporaneo. Ormai ipotesi, che perde consistenza se si tenta l'analisi senza le dovute parametrazioni storiche senza le quali gli avvenimenti in esame sono sbilanciati, e alleggeriti in qualità, nella loro prospettiva. E, ipotesi, che lascia dubbiosi di fronte a formulazioni concettuali di estrema vaghezza o imprecisione. Parlando, ad esempio, del simbolismo, De Bartolomeis si chiede se «forse non è una caratteristica intrinseca del simbolismo volere imporre una ccedenza di significati», che è dubbio strano se dagli inizi, e non solo dall'ottocento, proprio quella è stata la definizione di simbolismo. Ancora, «le forme geometriche regolari sono vitali e irrazionali, cioè non occupano lo spazio in modo inerte ma partecipano a vicende»: quali siano tali

vicende (l'enunciato par tolto dal retro di un giallo) non è detto, ma che la razionalità sia inerte (magari) non è mai stato affermato, né si comprende la motivazione o la dinamica di una simile mess'in scena verbale. La quale si irrigidisce in alcune categorie, che vorrebbero esser critiche, su cui il saggio si basa: la tesi di un antirazionalismo e di una antiarte nel cui filone Scanavino si collocerebbe muovendo dal surrealismo. La tesi non è nuova e la polemica contro l'illuminismo e certe formulazioni razionalistiche corre veloce. Sono curiose le citazioni da Breton per sostenere questa tesi, come quella per cui il rifiuto alla reticenza data da intralci di soluzioni già progettate diverrebbe «non razionale» in quanto approda a una forma di «pensiero parlato» — il pensiero, sostiene Breton, «non costituisce sfida alla lingue». Ora, è curioso che proprio qui, nella priorità affidata alla parola e alla lingua, non si colga un atteggiamento illuministico e razionalistico, come se la lingua e la parola fossero, nel gran gioco delle realtà sensorie e comunicanti, l'unica struttura capace di dire, di esprimere e di comunicare, lasciando a sé tutto il resto: per tacere della equazione pensiero-parola che è di ordine ottimistico e razionale. Sarebbe se mai interessante, e per nulla rivoluzionario, cogliere una particolare accezione di spiritualistico e di non storicismo, nella rivoluzione, predicata da Breton, come «vendetta dello spirito umiliato» e nella «salvaguardia dell'individuo» beninteso come spirito. Lo scrivono i surrealisti nel '25, e De Bartolomeis cita, che il surrealismo «è un grido dello spirito che ritorna verso se stesso».

Altro tema, l'antiarte, cioè, «non lavorare per qualcosa di settoriale in quanto il criterio puramente estetico è insufficiente». Lasciamo pure a Richter l'improbabile tentativo di definire l'anti-arte in epoca dadaista, certo che la prassi surrealista rifiutò le sublimazioni e le giustificazioni estetiche come mezzo e fine, e che Scanavino non se ne adorni, al punto di far da emblema alla «non arte» più recente, è ostico sostenerlo e in ogni caso risulta indimostrato.

A che giova dunque questo apparato? A sostenere che il cartiglio sotto cui etichettare Scanavino suoni «simbolismo esistenziale come progetto dell'irrazionale». Simbolismo esistenziale, cioè «eliminazione di significati sovrastrutturali ed aggiuntivi, della dicotomia fra mezzo ed espressione, esperienza diretta e metafora»: esatto, ma proprio e tutto di Scanavino? L'importanza di aver fissato un punto del genere, (importanza a mio avviso notevole), si dissolve nel non esaminare la cosa storicamente, così da misurarne il percorso e le conseguenze. Che il simbolismo a carattere contenutistico esistenziale, di origine ottocentesca e a sviluppo novecentesco, si ripresenti come problema negli anni cinquanta e costituisca la problematica di fondo dell'informale, trova del tutto d'accordo. Che su quel piano gli stessi recuperi psicanalitici si muovano è anche vero, ma è pur vero che il stesso, nel fatto che si trattasse di un'esigenza mossa con empirio più culturale che di sostanza, si gioca il limite dell'esperienza informale. Scrive De Bartolomeis che quelli di Scanavino «sono simboli il cui destino è legato a un insuperabile limite di comunicabilità: non analogie, o traslati, ma modi di essere della materia viva, grovigli psichici». Ora, quale destino, se non quello che antirazionalista, nel senso voluto da De Bartolomeis, la linea culturale cui fa capo Scanavino non fu mai, imbrigliando l'esigenza di una diversa sensibilità in un codice

di «pensiero parlato» che la spegneva in cultura artistica e letteraria senza salto qualitativo? La ripresa e ripetizione degli anni cinquanta inscena il contrasto e non lo scioglie ma lo spinge verso un nucleo particolare di rispecchiamento psichico (non di liberazione) nell'area materica. Se è concessa una formula, il risultato è un neorazionalismo di ordine psichico, in cui natura, anche come mistero, paura, timore, angoscia, è la psiche. La stessa nozione che avanza De Bartolomeis per Scanavino lo conferma: «paradossalmente la simbologia di Scanavino è diretta e non metaforica, non dà una cosa in luogo di un'altra, dà le cose medesime nella pregnanza di eventi e di situazioni». Confermando il limite dell'operazione, che si blocca nella scoperta della vicinanza dalla negazione all'affermazione, della continua possibilità del nulla di fronte alla situazione e a margine di essa. Se Scanavino e la sua vicenda fossero storicizzati, e nei precedenti e nella porzione degli anni '50-'60 di cui fanno parte, De Bartolomeis avrebbe colto la radice socio-culturale frustrata (e insomma quella che poi si è definita alienazione) — radice che nasceva, prima che da scacco con l'esterno, da una interna contraddizione.

Tornando alla frase già riferita sulla sostanziale incomunicabilità del simbolo, è evidente che è incomunicabile il simbolo solo come «pensiero parlato» cioè l'eccedenza dei significati che costituisce il simbolo stesso di quel di più che sorprende De Bartolomeis, il quale ha ben ragione a constatare che tra progetto e inconscio l'artista, quello degli anni dell'informale, è un disadattato e quindi deve «mettere in crisi il potere dei significati»: che è stato appunto il programma dell'informale. Programma antico se già lo astrattismo degli anni trenta approdava a una tale emersione singola, a un tale contenutismo diaristico da porsi come indagine non del progetto ma dell'evento. Il riferimento a Fontana, alla sua aformalità, alla sua indagine sullo scarto fra pulsione o impulso e scrittura o azione resta paradigmatico. L'assenza di un esame storico delle esperienze in cui si colloca Scanavino disperde, ad esempio, che cosa significhi il suo simbolismo di fronte alle parallele ricerche di un Fontana dei buchi, delle materie, dei tagli, meno assente, culturalmente, dal mondo di Scanavino di quanto possa sembrare. Il punto è quello della efflorescenza simbolica che Scanavino fa fiorire sulla apertura di spazio, provocata da Fontana, cioè l'aggressione o il commento «figurativo» a quella realizzazione. Per quella via si chiarisce la recente ricerca di una analogia fra le figure, come metodo di definizione di luoghi concentrati nello spazio, di Scanavino e certi elementi ricorrenti, più psicologici che cosmici, come i dati fallici, o ovulari, analogia che apre un discorso molto interessante, non so fino a che punto lucido in Scanavino. Che, come si legge nel libro, al particolare modo di lavorare dello Scanavino recente «non corrisponde la comprensione del significato degli atti» è rilievo importante: l'ossessione dell'immagine (che determina la pressione del reale come una sorta di ombra di aggressione che annulla qualunque condizione di *homo faber*) è una lucida conseguenza portata innanzi. E che l'una cosa, il fare come significato degli atti, escluda drammaticamente l'altra, la percussione e presenza dell'immagine come senso e sensibilità di inafferrato e pendente, è il naturale prosieguo dell'informale, magari nella sua fase neoromantica.

Paolo Fossati

Schede

a cura di Piera Panzeri

GUSTAVO FOPPIANI, con testi di Ennio Concarotti, Giovanni Carandente, Franco Solmi, Ferdinando Arisi, Arturo Carlo Quintavalle, Ediz. Galleria della Rocchetta, Parma, 1972.

FABRIZIO CLERICI, con testo di Tommaso Chiaretti, Ediz. Galleria della Rocchetta, Parma, 1972.

CARLO BERTÉ, con testo di Giuseppe Marchiori, Ediz. Galleria della Rocchetta, Parma, 1973.

I tre volumetti costituiscono, con i precedenti dedicati alle incisioni di Salvador Rosa, a Roland Topor e ad Armodio una collana in via di pubblicazione a cura della Galleria della Rocchetta di Parma, che presenta opere recenti di artisti meritevoli di interesse in piccole monografie molto ben curate tecnicamente. Gustavo Foppiani si autodefinisce « un isolato, uno che si racconta favole da solo, che le propone e le suggerisce agli altri perché le concludano e le adattino ai propri gusti ». I vari contributi critici mettono in luce gli aspetti della sua produzione pittorica; l'emergere di elementi formali (cattedrali, città bizantine...) filtrati da una cultura raffinata e immersi in una atmosfera di sogno, con gusto sottilmente ironico, in una direzione poetica di evasione, secondo Arisi, quasi aristotesca. Le fonti di Foppiani più riconosciute sono Klee e Miró, ma ad essi va aggiunto — sottolinea Quintavalle — la tradizione della fiaba europea e « la stratificazione di una cultura che definirei semplicemente urbana ».

Le ricerche in campo metafisico hanno rappresentato il punto di riferimento costante per tutta l'opera di Fabrizio Clerici, cui è dedicato il secondo volumetto della collana. Le pitture recenti, presentate dal testo un po' appesantito dai continui richiami culturali di T. Chiaretti, sono ispirate dai frequenti viaggi compiuti in Oriente, specialmente in Egitto (per citare qualche titolo: « Non lontano da Menfi », « La piana di Tebe », « Nascita di Horus »).

Qualcosa di mitico e di fiabesco, in chiave simbolica, si ritrova nella pittura di Carlo Berté, di cui Marchiori propone una lettura attenta, ma frammentata nell'esame delle singole opere. L'indagine dell'inconscio e dell'ignoto e l'inevitabile richiamo al surrealismo, talvolta mediato — a partire dal '71 — da soggetti di ispirazione classica, sembrano costituire il filo conduttore della sua ricerca.

Ciascun volumetto contiene la riproduzione di una ventina di opere, in buona parte a colori, dell'artista cui è dedicato.

GIANNI BORGHESAN, Via Manin n. 18, Udine, 1972, L. 3.500.

Nac ha già segnalato l'efficacia delle immagini del fotografo Gianni Borghesan. Questo libro, che racconta una passeggiata di 60 passi sotto i portici di Spilimbergo, conferma la straordinaria capacità dell'artista di fermare con uno sguardo carico di poesia il fascino di un patrimonio storico-culturale di grande interesse. I testi poetici accompagnano ed entrano in sintonia con le immagini recuperando il motivo del tempo, la cui traccia si è posta sulle ruote, le travi pesanti, le croci dell'interno del n. 18 di via Manin.

MIRELLA BANDINI ALLIEVO, Piero Rambaudi,

divisione di una superficie, 1966-1968, Ediz. a cura del Centro piemontese di studi d'arte moderna e contemporanea, Torino.

Partendo da una serrata, lucida interpretazione degli eventi artistici che, secondo una vasta categoria di studiosi, contraddistinguono il decennio '60-'70 e questi inizi degli anni '70 (progressiva esclusione dell'immagine e sempre maggiore valutazione del concetto, nonché avvio del superamento della ditocopia tra arte e scienza), la Bandini inquadra e analizza l'attività di Piero Rambaudi, in particolare quei suoi tre momenti fondamentali — che per altro erano rimasti finora inediti — costituiti dalla « Prima, Seconda e Terza Indagine sulla superficie ». Si tratta di ricerche compiute da Rambaudi dal '66 al '68 e che, mentre si riallacciano alle metodologie matematiche e scientifiche che hanno caratterizzato ogni sua passata esperienza (si può dire, fin da quei dipinti astratti del '32, esposti all'YMCA di Torino), gli aprono la strada a quelle « verifiche delle possibilità combinatorie del reale » nelle quali è tuttora impegnato. Come chiarisce acutamente l'autrice, una ricerca di primaria importanza nel panorama attuale, compiuta sempre con lo sforzo di visualizzare, ricorrendo anche a tecniche modernissime e inconsuete, le leggi strutturali dell'universo.

Magnelli nelle collezioni della Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti, Ediz. Centro Di.

Un catalogo che vale la pena segnalare se non altro per la sua esemplarità filologica. Si tratta del quinto della serie della Galleria d'arte moderna di Firenze ed è stato pubblicato in occasione della apertura a Palazzo Pitti della sala dedicata a Magnelli, grazie al suo lascito testamentario di 15 opere. Il catalogo illustra anche l'unico dipinto già in collezione (sin dal 1928) e contiene le illustrazioni di tutte le opere e relative schede e una selezione di notizie biografiche e bibliografiche, redatte da Anne Lochar, autrice di una recente importante monografia del pittore, già segnalata da Nac. La introduzione è della direttrice della Galleria, Sandra Pinto, che vi fa anche un accenno ai difficili problemi museali, oggi.

GIANNI BERTINI, Comunicazioni interdisciplinari, Ediz. Castelli & Rosati, Milano, 1972.

Il libro documenta una manifestazione-spettacolo presentata da Bertini per la prima volta allo studio Santandrea di Milano nel gennaio del '71, con l'intenzione di rendere più agevole la comprensione e la genesi dei suoi quadri, l'essenza immateriale e il fondo elettivo su cui va intessendo il discorso pittorico, come dichiara l'artista. Il titolo del libro va inteso metaforicamente come interdipendenza di tre gruppi di immagini: di sesso, di arte e di vita, che corrispondono ad altrettanti gruppi di fotogrammi, che vengono proiettati simultaneamente (ciclicamente e con varianti) da tre proiettori sui muri della galleria, con tempi leggermente sfalsati, creando continue dipendenze, contrapposizioni, sovrapposizioni, ingigantimenti, contrazioni, nonché sfasature date dall'angolo di proiezione nei confronti dello schermo-pareti, involupando tutto l'ambiente. Le diapositive riportano elaborazioni pittoriche del materiale fotografico, estrapolato dalle più varie fonti, in prevalenza da rotocalchi, e vertono per lo più su immagini di eventi quotidiani e di cronaca che in qualche modo hanno provocato il lavoro di Bertini. Una serie di materiali verbali si sovrappongono

o coesistono con le immagini, che vanno dallo slogan ironico, al paradosso, alle scritte onomatopeliche, talora sconfinando nell'aforsma, arricchendo le associazioni immaginative stimulate dalle immagini, attraverso diverse combinazioni grafiche. Queste proiezioni a colori sono state accompagnate da un nastro magnetofonico che commentava le varie fasi della proiezione e che corrisponde in parte allo scritto e alle asserzioni che troviamo intercalate in questo lavoro. Per la selezione e la disposizione delle fotografie della manifestazione-spettacolo, questo libro diventa quasi un'opera a sé, anche se documenta esattamente quest'esperienza, che contribuisce a rendere intellegibile il processo pittorico di Bertini.

LUCIO SAFFARO, Trattato curvo della tristezza, Ediz. di Paradoxos, Bologna.

Lucio Saffaro è un pittore di grossa personalità, come ha mostrato la seconda sezione della Quadriennale romana, della quale è stato uno dei pochi punti certi. Questo « Trattato », che fa seguito ai 120 disegni del « Tractatus Logicus Prospectus » di cui questa rivista si è, a suo tempo, interessata, conferma la « logica sublimante » che caratterizza la sua opera e di cui hanno parlato i suoi esegeti: da Calvesi a Lambertini. Partendo da un rigoroso discorso logico-matematico, attraverso una serie di scatti successivi, si perviene, paradossalmente, ad una realtà che si potrebbe definire addirittura cabalistica. E se negli scritti che formano questo « Trattato curvo della tristezza » manca quel particolare senso di mistero che le sue forme prospettiche dipinte sanno suscitare, si direbbe che qui la rigorosità del semplice concetto conduce ad una purezza astratta ancora più arcana.

RENZO MARGONARI, Umidità 33 (Una storia d'amore), Ediz. Square Gallery, Milano.

Riallacciandosi alla tradizione dei libri surrealisti (fra cui memorabili i « racconti-collages » di Max Ernst), in questo grosso volume Margonari ha raccontato, con tipico non-sense surreale, una storia di mutazioni. Uno stravolgimento chiaramente allusivo al degradamento ecologico che colpisce l'esteriorità dell'uomo e i suoi stessi sentimenti. Le immagini, tratte dai messaggi pubblicitari e manipolate e « spaesate » mediante un sapiente uso del collage, sollecitano a « livello profondo » tutta una serie di letture sul filo del sogno e dell'appropriazione fantastica, com'è nelle regole del surrealismo del quale Margonari, come critico e come artista, è strenuo difensore.

ROSSANA BOSSAGLIA, Giuseppe Palanti, Ediz. La Rete, Milano.

Quinto volume della collana « Definizioni critiche », documenta, come spiega il sottotitolo, l'attività di « un pittore a Milano fra Scapigliatura e Novecento ». Il centinaio di illustrazioni dichiarano, senza possibilità di dubbi, i limiti di questo ritrattista della borghesia milanese. E le affettuose testimonianze di Bascapè, Max David, Folli, Mazzini e Ravasio, poste in appendice, non riescono a riscattare la modestia dell'artista. Tuttavia — ed il saggio introduttivo della Bossaglia lo mette in luce molto bene — anche una storia minore come quella di Palanti può contribuire a far capire e, soprattutto, a completare una situazione. In questo caso, attraverso le vicende del « quadro da salotto », è specialmente il complesso capitolo della committenza ad esserne arricchito.

Le riviste

a cura di Luciana Peroni
e Marina Goldberger

ARTE 80 n. 2 (L. 2.000), R. Monti: *Sironi ritrovato - Biennale e Anti-Biennale, intervista con Giovanni Pieraccini - Quadriennale atto secondo* - D. Palazzoli e R. Mazzeotti: *Da Daguerre a Warhol* - R. Mo: *Dante Gabriele Rossetti - Iperrealisti, avanguardia o Domenica del Corriere?* - P.C. Santini: *Il marmo in casa (design)* - G.P.: *La Galleria Cocomocchia a Milano* - A.M. Damigella: *Giulia Napoleone* - R. del Puglia: *Salvatore Emblema*.

CRITICA D'ARTE n. 126 (L. 1.600), C.L. Ragghianti: *Simultaneità di linguaggi*.

IL MULINO n. 225 (L. 1.200), P.G. Castagnoli: *Tra rivolta e conservazione* - R. Barilli: *L'«arte di comune» a Bologna*.

NUOVA PRESENZA n. 42/43/44 (L. 800), C. Delloye: *Gioco e pittura (nota in margine all'opera di Marcel Duchamp)*.

V S gen./apr. 73 (L. 1.600), E. Melandri: *Pour une analyse des langages mixtes* - M. Krampen: *Iconic signs supersigns and models*.

II. VERRI n. 39/40 (L. 2.200), E. Grassi: *Rivoluzione e realtà dell'arte*.

AUT AUT n. 131/132 (L. 1.500), S. Zecchi: *Un manoscritto husserliano sull'estetica* - G. Scaramuzza: *Nota sul manoscritto A VI I di Husserl e i primi sviluppi dell'estetica fenomenologica* - G. Conte: *In margine a un manoscritto husserliano sull'estetica*.

PIANETA n. 50 (L. 1.000), L. Carluccio: *Tarantino scultore*.

IL POLIEDRO gen. 73, numero speciale dedicato a Giovanni Omiccioli.

I QUADERNI DEL CONOSCITORE DI STAMPE n. 14 (L. 3.300), L. Arrigoni: *Fattori incisore* - J. de Sanna: *Le prime incisioni di Klee* - P. Bellini: *Benvenuto Disertori (catalogo completo)* - C. Roger-Marx: *Eugenio Tomio* - M.N.V.: *Luigi Veronesi*.

IL DRAMMA n. 11/12 (L. 1.300), R. Carrieri: *Per i settant'anni di Rafael Alberti* - G. Vigorelli: *Carlo Mattioli in faccia a Manzù* - L. Lambertini: *L'altolà di Dorazio* - R. Sanesi: *Wildt ripropone la sua arte mentale* - R. Sanesi: *José Ortega, le tavole della legge dell'arte*.

CINEMA NUOVO n. 221 (L. 800), L. Termine: *Majakovskij e Mc Luban, due sistemi del messaggio*.

DOCUMENTAZIONE SUI PAESI DELL'EST n. 7/8 (L. 1.400), Repubblica Democratica Tedesca: *La politica culturale del partito*.

DESIGN HABITAT gen./feb. 73, G. Aulenti: *L'opzione formale* - G. Dorflès: *Il design in Italia 1945/1972*.

CASABELLA n. 375 (L. 1.400), *Designer dove vai? (inchiesta)*.

DESIGN n. 1 (L. 2.000), I. Tomassoni: *Una cultura integrata, autopsia della contestazione* - I. Tomassoni: *Giancarlo Iliprandi, progettazione visiva e sperimentazione visuale* - G. Iliprandi: *Forse* - L. e L. Mosso: *Verso un'architettura diretta* - N. Di Salvatore: *Antropologia della creatività* - X. Schawinsky: *Dal Bauhaus a Black Mountain* - G. Belgrano: *I bambini e gli oggetti* - C. Leidi: *Il kitsch in vetrina*.

PROSPECTS mar./apr. 73, Francesco Matarrese: *Saggio di espansione dialettica* - Ger Van Elk: *The symmetry of diplomacy* - Flavio Paolucci: *4 lavori* - E. Fangi: *Intervista con Arnulf Rainer* - Antonio Paradiso: *Tre sculture filmate* - Lawrence Weiner: *5 works* - L.M. Venturi: *Hidetoshi Nagasawa* - James Coleman: *Breaking off* - Plinio Martelli: *Rappresentazioni-sintesi* - Cioni Carpi: *Le operazioni della memoria* - L. Inga-Pin: *Diagnosi del linguaggio*.

ARTE MILANO mar. 73 (L. 500), Tancredi quattro testimonianze (Peggy Guggenheim, Renato Cardazzo, Beatrice Monti, Arturo Schwarz - R. Barilli: *Peintres de l'imaginaire* - P. Possati: *Enzo Mari, tre modi per una jalce e martello* - G. Ballo: *Carlo Battaglia* - G. Dorflès: *Bruno di Bello, ideogrammi occidentali* - B. Rose: *Ron Davis* - K. Klapheck: *Mostri dai soavi colori*.

IL CIGNO n. 3 (L. 500), M. Sironi: *Contro tutti i ritorni in pittura* - M. Monteverdi: *Storia di un'arte italiana senza-ismi durante e dopo il Novecento* - L. Cisaroli: *Mario Corticelli* - Vincenzo Gatto - M. Valsecchi: *Gualtiero Busato* - M. Mercuri: *Enrico Longfils* - G. Pinter: *Aldo Pogliani* - Gisella Braghiroli - L. Cisaroli: *Alberto Cavallari*.

DOMUS n. 519, G. Celant: *Dan Flavin* - P. Restany: *Barnett Newman* - D. Palazzoli: *Tre mostre a Milano* - P. Restany: *Martial Rayse* - Robert Ryman intervistato da A. Bonito Oliva.

OTTAGONO n. 27 (L. 1.200), G. Ballo: *Sculture nella strada* - P.C. Santini: *Giovani studi di architettura a Firenze (Forte 63, Archizoom, Superstudio 9999)* - B. Munari: *Compasso d'oro a Ignoti*.

OTTAGONO n. 28 (L. 1.200), G. Ballo: *Sergio Dangelo*.

L'OSSERVATORE marz. 73, S. Branzi: *Filippo De Pisis*.

CIA COOKBOOK n. 1 (L. 100), G.E. Simonetti: *Soggettività della cultura alternativa giovanile e movimento reale del proletariato* - Agaragar e il gauchisme - D. Salvatori: *Eventi Rock* - R. Bertonecelli: *Dalla presentazione della biografia di Bob Dylan di Anthony Scaduto* - Intervista a Fernanda Pivano di Gianni Rosati.

I QUADERNI DEL CONOSCITORE DI STAMPE n. 16 (L. 3.300), G. Marchiori: *Biennali di grafica a Lubiana* - H. Salamon: *Catalogo completo dell'opera incisa di Paul Cézanne* - Questionario sull'arte astratta.

L'OSSERVATORE POLITICO LETTERARIO apr. 73, D. Purificato: *Arte e insegnamento nelle Accademie di Belle Arti*.

OPUS INTERNATIONAL n. 40/41, numero dedicato alla «poesie en question» con scritti di J.C. Lambert, R. Dohl, J.F. Bory, E. Wright, J. de Sanna, E. Miccini, ecc.

ART in AMERICA nov./dic. 72, W.C. Seitz: *Painting of the New Environment* - Chase, Foote, McBurnett: *12 interviews with Photo-Realists* - J. Masbeck: *Hanson and De Andrea* - D. Pollock, L. Chase, T. McBurnett in interview with De Andrea and Hanson - J.E. Boulton: *The virtues of Soviet Realism* - J. van der Marck: *Venice and Kassel, the old and the new politics* - M. Gibson: *Art? Para-and-Meta at the Paris biennale*.

ART in AMERICA gen./feb. 73, B. O'Doherty: *The Rothko Chapel* - J. Rewald: *Should Hoving Be-De accessioned?* - C. Belz: *Sam Francis* - D. Zack: *An authentik and historikal discourse on the phenomenon of Mail-Art* - B. Novak: *Americans in Italy* - M. Tucker: *Pat Steir* - J. van der Marck: *The valley curtain is up!* - J. Kelly: *Frederick Sommer*.

ART n. 10, A.M.: *Cultura e accessibilità* - M. Breazu: *Considerazioni sulla nozione di accessibilità* - G. Ghiescu: *L'arte del ritratto* - O. Busneag: *Reportage da Satu Mare* - S.I. Nemescu: *Teodor Dan* - Gabriel Popa - Eugen Tautu - T. Mocanu: *Lo spirito estetico del Rinascimento e Galileo* - A. Pavel: *Arte contemporanea polacca* - A. Kroupa: *Poeti e artisti* - A. Brezianu: *La concezione, il segno e la copia* - J. Pascal: *Gli archivi Brancusi* - T.C. Slettehaug: *Gli stimoli non visuali dell'espressione artistica e i criteri di giudizio*.

HUMBOLDT n. 48, W. Kroener: *Arte politico y creatividad* - C. Seckel: *La triple rai-gambre del arte de Picasso*.

BLANCO Y NEGRO feb. 73, M. Logiono: *Impresionistas y Contemporaneos franceses en Madrid*.

WELTKUNST feb. '73, B. Heynold von Graefe: *Liberty Italiano* - F. Ficker: *Alfred Kubins*.

DAS KUNSTWERK nov. '73, *Dedicato al «Kunstmärkte»*.

PANTHEON gen./feb. '73, G. Metken: *Moralische «Tableaux»*.

GRAPHIS n. 162, E. Billeter: *Glückwunschkarten* - M. Piotrowski: *Olga Sienaszko* - P. Restany: *4^a Internationale Plakatbiennale in Warschau 1972* - H. Hara: *Tadashi Ohashi* - S. Mason: *Jacqueline Chwast*.

DU feb. '73, V. Dukát: *Memoranda* - M.G.: *Emilio Stanzani*.

DU mar. '73, F. Costantini: *Attentate* - I. Morath: *New-England heute*.

ARTIS feb. '73, H. Neidel: *Kyberland* - George Segal - T.A. Ogunwale: *Lamidi Olande Fakeye*.

ARTIS mar. '73, W. Schulze-Reimpell: *Emil Nolde* - I. Niggli: *Fahndungszeit* - B. Krimmel: *Strukturen-Skulpturen*.

UNIVERSITAS gen. 73, M. Fath: *Neue Werkstoffe im zeitgenössischen Kunstschaffen*.

UNIVERSITAS feb. 73, W. Hingst: *Henry Moore*.

DIE KUNST mar. 73, A. Sailer: *Wer endlich, wer malt London?* - O. Breicha: *Georg Eisler* - W. Wunderlich: *Adolf Frohner* - A. Horbach: *Johannes Gachmang*.

NEUE RUNDSCHAU inv. 72, J. Held: *Minimal Art, eine amerikanische Ideologie*.

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

Eduardo Arroyo. *Opere e operette*. Milano, Galleria Arte Borgogna, 1973. Testo di Vittorio Fagone, pp. 132, ill. 96, lire 2.500
Arti primitive. Africa/Oceania/America Precolombiana, Rimini, Museo delle Arti Primitive, Raccolta Delfino Diniz Rialto, 1973, pp. 230, ill. 130, lire 4300.

Baruchello, Milano, l'Uomo e l'Arte, 1973, pp. 30, ill., lire 1500.

Mario Ballocco, *Werke 1949-1972*, Graz 1973, pp. 52, ill. 18, lire 2000.

Bryen, Parigi, Musée Nat. d'Art Moderne, 1973. Intr. di Jean Leymarie, pp. 84, ill. 45, lire 3200.

Cinq Siècles d'imagerie Française, Musée des Arts et Traditions Populaires, Parigi 1973, pp. 342, ill., lire 3000.

Design and plastics, Prague, the Museum of Decorative Arts, 1972, ril. in plastica, ill., lire 6000.

Jean Dubuffet, Galleria Levi, Milano 1973, pp. 80, ill. a colori e in bianco e nero 50, lire 3200.

Giovanni Fattori al Museo Civico di Livorno, Centro Di, 1973. Catalogo a cura di V. Durhé, pp. 48, ill. 35, lire 1800.

Sam Francis, *Paintings 1947-1972*, Dallas 1973, pp. 152, ill. 149, lire 7000.

Krsto Hegedusic, mostra antologica, Bologna, Museo Civico, 1973. Testo di F. Solmi, pp. 120, ill. 76, lire 2000.

Horst Janssen, Hannover Kestner Gesellschaft, 1973. Testo di Wieland Schmied, pp. 200, int. ill., lire 5000.

Karikaturen - Karikaturen? Zurigo 1972. Testo di B. Bornemann sulla teoria della caricatura, pp. 164, ill. in bianco e nero e a colori 191, catalogo in scatola di plastica e argentata, lire 7200.

How to play the environment game, Londra fino a giugno 1973. Testo di Theo Crosby, pp. 268, ill., lire 2800.

Autour de Lévy Dhummer. Visionnaires et Intimistes en 1900. Parigi 1973, pp. 80, ill. 117, lire 2800.

Magnelli nelle collezioni della Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti, Firenze 1973, pp. 64, ill. in bianco e nero e a colori 17, lire 1700.

Manzù, litografie e disegni per il Falso e Vero Verde di Salvatore Quasimodo, Milano 1973, pp. 56, ill. 89, lire 1500.

Gualtiero Nativi. *Astrattismo classico 1947-1950*, Firenze 1973, pp. 96, ill. 55, lire 3000.

Bruce Nauman. *Works from 1965 to 1972*, Los Angeles 1973. Catalogo a cura di Jane Livingstone e Marcia Rucker, pp. 172, ill. 117, lire 6000.

Paesaggisti fiamminghi e olandesi del XVII secolo, Torino 1972, pp. 112, ill. 108, lire 4500.

Il Paesaggio nel disegno del cinquecento europeo, Roma, Villa Medici, 1972-1973, pp. 230, ill. 150, lire 4000.

X Quadriennale d'Arte di Roma, disponibili il volume I e il volume II a lire 4000 ciascuno, in corso di stampa il volume III.

Il Teatro Italiano fra '8 e '900 nella cartatura, Prato 1973, pp. 80, ill. 67, lire 2000.

Recenti contributi di rilievo alla Storia dell'arte

L'Amore dell'arte, P. Bourdeiu e A. Darbel. Le leggi della diffusione culturale. I musei d'arte moderna europei e il loro pubblico. Traduzione dal francese a cura di G. Bechelloni, Firenze 1972, pp. XXXII + 240, ill. 16, lire 4000.

The Art of Tantra, Philip Rawson, Londra 1973, pp. 216, ill. a colori 25 in bianco e nero 176, appendice, glossario e bibliografia, lire 9500.

L'Année 1913. Les formes esthétiques de l'oeuvre d'art à la veille de la première guerre mondiale. Parigi 1972. Raccolta di lavori e documenti inediti a cura di L. Brion Guerry, 2 volumi, pp. 1292, ill. 82, cronologia e indice, lire 31000.

Gericault's Raft of the Medusa, Lorenz Eitner, Londra 1972, pp. 176, ill. 158, lire 19200.

The Drawings of John Ruskin, Paul P. Hulton, Londra 1972, pp. 134, ill. 133, bibliografia e indice, lire 14000.

Italian Paintings sixteenth to eighteenth century, Fern Rusk Shapley, Londra 1973, volume per la Samuel H. Kress Collection, pp. 472, ill. in bianco e nero e a colori 340, lire 16800.

The Life and Art of Henry Fuseli, Peter Tomory, Londra 1972, pp. 266 ill. in bianco

e nero e a colori 267, bibliografia, lire 14000.

Le Peinture divisionniste Italienne. Origines et premiers développements, 1880-1895, Annie-Paule Quinsac, Parigi 1972, pp. 292, ill. fuori testo 47, bibliografia critica, appendice, tavola sinottica, lire 12000.

Paintings and experience in fifteenth century Italy. A primer in the social history of pictorial style, Michael Baxandall, Oxford 1972, pp. 166, ill. 81.

The Restless Century, painting in Britain 1800-1900, William Gaunt, Londra 1972, pp. 256, ill. in bianco e nero e a colori 171, note bibliografiche per gli artisti, bibliografia, indice, lire 13000.

La Sculpture au XIX siècle, Maurice Rheims, Parigi 1972, pp. 432, ill. circa 700, lire 15000.

Didattica artistica

Art and the handicapped child, Zaidee Lindsay, Londra 1972, dedicato agli insegnanti per le scuole speciali, pp. 144, int. ill., lire 5300.

Assemblage, a new dimension in creative teaching, Victor d'Amico e Arlette Buchman, New York 1972, pp. 230 int. ill., lire 9000.

Didattica dell'educazione artistica, Giorgio Nonveiller, Treviso 1972, 1° volume nella collana Strumenti didattici per l'insegnante della scuola media, pp. 376, ill. 44, lire 3500.

Interaction of color, Josef Albers, New Haven 1972, testo dell'edizione originale del 1963, selezione delle illustrazioni, broccura, pp. 76, lire 4100.

Pop art in school, Florian Merz, Londra 1970, pp. 104, ill. 80, lire 3600.

Sign, symbol and form, L.B. Ballinger e R.A. Ballinger, New York 1972, pp. 192, int. ill., lire 16800.

Novità nella World of Art Library

The Essential Max Ernst, Uwe M. Schneede, Londra 1973, ill. 403 delle quali 15 a colori, lire 3200.

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 Arte al Borgo (Via Mazzini 43, 90139 Palermo) hanno pubblicato una cartella di 5 acqueforti di Raffaello Piraino dal titolo «Dai libri di Discoride», testo di Nello Ponente. Ha inoltre pubblicato il primo numero della collana «Pagine», comprendente un testo di Leonardo Sciascia e una acquaforte di Raffaello Piraino.

Opinioni Graphica Club di Molfetta: cartella di litografie dal titolo «Puglia propostano» con opere di Addamiano, Grillo, Guerricchio, Nuovo, Poli, Salvemini, Scaringi. Prefazione di Michele Prisco, note critiche di Elena Finocchiaro Germano.

Edizioni 1 + 1 Grafica di Padova: cartella di 12 incisioni di Normanno Soscia dal titolo «L'immaginazione zodiacale», presentate da Mario De Micheli, con testimonianza di Lucia Alberti e Ugo Moretti.

Edizioni La Traccia (Via A. Scarpa 6, 41100 Modena): cartella di grafica di Giulio Cignolia.

Edizioni O (Via Manin 13, 20122 Milano): cartella di Enzo Mari dal titolo «Falce e martello» con 1 serigrafia, 1 litografia, una bandiera scigrafata e un testo dell'artista.

Editrice Espolito: cartella di 7 litografie di Francesco Menzio dal titolo «Il mio mondo».

Galleria Beniamino di Sanremo: cartella di 3 serigrafie di Antonio Calderara dal titolo «Tre variazioni cromatiche».

Salamon e Agustoni Editori (Via Montena-poleone 3, 20121 Milano): catalogo completo delle incisioni di Umberto Boccioni a cura di P. Bellini. Ha inoltre pubblicato le se-

guenti cartelle: 5 litografie di P. Diana dal titolo «Nate dal mare»; 5 acqueforti di B. Zancan, «Paesaggi»; 5 silografie di M. Giansone, «Jazz»; 5 litografie di G. Benedini, «Fiori cosmici»; 5 acqueforti di M. Minuzzi, «Divertimenti ecologici»; 5 acqueforti di A. Viganone, «Sentieri d'estate»; 5 acqueforti di Y. Brandolini, «Ragazza orientale».

Edizioni del Naviglio (Via Manzoni 45, 20121 Milano): serigrafia di Remo Bianco dal titolo «Crocefissione 1972».

Galleria Trentadue (Via Brera 6, 20121 Milano): volume «I modi della terra» di Sandro Boccardi con 3 incisioni di Roberto Carroll.

Grafica Oggi S.p.A. (Via Fatebenefratelli 13, 20121 Milano): catalogo 1973 comprendente oltre 80 pagine illustrate a colori, un testo introduttivo, schede biografiche e commento critico-interpretativo di ciascuna opera offerta. Gli artisti vanno da Albers e Alechinsky a Vasarely, Veronesi e Wunderlich. Prezzo L. 2500.

Premi

Basilea. La giuria internazionale del Premio Rembrandt 1973 ha assegnato il premio al francese Balthus Klossowski.

Santhià. Alla X mostra nazionale di pittura «Santhià», il premio «Gaudenzio Ferrari» è stato assegnato a Ezio Gribaudo. 2°, 3° e 4° premio a Giuseppe De Gregorio, Franco Venanti, Giuseppe Jacchini.

Milano. Al MIPRA, i Gran Premi Perla TV 1972 sono andati: 1° premio al documentario inglese «Like Other People», il 2° premio al documentario tedesco occidentale «Balla und der Futurismus».

Trissino. Dal 15 al 23 settembre, V edizione del premio nazionale di pittura «Trissino 1973». Adesioni entro il 30 giugno alla

Segreteria «Pro-Trissino», 36070 Trissino (Vicenza), tel. 92082.

Varie

Roma. Il Gruppo del Sole, Laboratorio di manifestazioni artistiche per ragazzi, ha pubblicato il bollettino n. 5 in cui si dà notizia del lavoro svolto e si sollecita la costituzione di altri gruppi analoghi. Inform. Segreteria, Circonvallazione Appia 33-40, 00179 Roma.

Milano. Alla Galleria San Fedele si è tenuta una tavola rotonda su «Dove va la pittura?». Relatori Achille Bonito Oliva, Riccardo Barletta, Renzo Beltrame, Tommaso Trini. Moderatore Luca M. Venturi.

Milano. Salamon e Agustoni Editori hanno iniziato la pubblicazione di una rivista specializzata di grafica, in lingua inglese, dal titolo «print collector». Uscirà 5 volte l'anno, l'abbonamento costa 25 dollari (un numero 6 dollari).

Belgrado. Dal 1 al 9 giugno, in Jugoslavia, congresso annuale dell'AYCA (Associazione internazionale critici d'arte) sul tema «La società contemporanea e l'arte».

È in preparazione il catalogo delle opere di Marie Laurencin, Maurice De Vlaminck e Maurice Utrillo (supplemento). I possessori di opere e documenti sono pregati di segnalarlo a Paul Péridès, 54 rue La Boétie, 75008 Parigi.

È in preparazione il catalogo dell'opera grafica di Giuseppe Zigaina. I possessori di disegni, guazzi, litografie ecc., datati dal 1947 ad oggi, sono pregati di segnalarlo alla Galleria Giulia, Via Giulia 148, 00186 Roma.

Wroclaw (Polonia). Eva Garztecka, critica e collezionista polacca, ha donato 62 opere di artisti italiani (Accardi, Carmi, Dorazio, Franchina, Guttuso, Monachesi, Perilli, Santomaso, Turcato) al museo di quella città per costituirvi il primo nucleo della sezione di arte contemporanea.

Artisti deceduti: A Roma, Pippo Oriani, uno dei protagonisti del Secondo Futurismo; in Danimarca il pittore Asger Jorn.

Bochum. Nel 1974, al Museo di Bochum, prima mostra internazionale sul colore nell'arte e nella scienza, curata da E.L. Francalanci.

Milano. A cura dell'Associazione Amici di Brera, ciclo di lezioni su «Arte oggi nel mondo» con Tommaso Trini, Mario De Micheli, Raffaele De Grada, Gianfranco Bruno.

Alessandria. Al Centro di Cultura dell'Università Cattolica, presentazione del volume «Angelo Morbelli, il primo Divisionismo nella sua opera e nelle lettere a Pellizza da Volpedo» di Mirella Poggialini Tominetti.

Napoli. All'Institut Français, Le Surrealisme aujourd'hui» con conferenza di José Pierre, esposizione di Gelfo e presentazione del volume «Opere grafiche» con scritti di Vicari, Briganti, Malerba, films del periodo surrealista di Buñuel.

Cedola di commissione libraria

Centro Di
Piazza De' Mozzi 1r
50125 Firenze

Abbonamenti 1973

Offerta speciale per
Abbonamenti cumulativi

Per ogni rivista
in più
500 lire in meno

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



SERVIZIO DEI CONTI CORRENTI POSTALI

Certificato di allibramento

Versamento di L.
eseguito da
residente in
via
cod. postale
sul c/c N. **13/6366**
intestato a: **EDIZIONI DEDALO BARI**
Addì (1) 197

Bollo lineare dell'ufficio accettante

.....

N.
del bollettario ch 9

Bollo a data

SERVIZIO DEI CONTI CORRENTI POSTALI

Bollettino per un versamento di L.

Lire

eseguito da

residente in

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

nell'Ufficio dei Conti Correnti di BARI

Firma del versante

Addì (1) 197

Bollo lineare dell'ufficio accettante

.....

Tassa di L.

Cartellino
del bollettario

L'Ufficiale di Posta

Bollo a data

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

SERVIZIO DEI CONTI CORRENTI POSTALI

Ricevuta di un versamento

di L.

Lire

eseguito da

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

intestato a: **EDIZIONI DEDALO BARI**

Addì (1) 197

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 inchiostro, il presente bollettino (indicando con chiarezza il numero e la intestazione del conto ricevente qualora già non vi siano impressi a stampa).

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

Non sono ammessi bollettini recanti cancellature, abrazioni o correzioni.

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

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

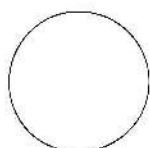
Autorizzazione dell'ufficio c/c di Bari n. 13/6366 del 25 agosto 1967

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

meno L. per abb. in più
Importo del versamento

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

Parte riservata all'ufficio 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

