

NAC

Notiziario Arte Contemporanea / Edizioni Dedalo / Novembre 1974 / L. 500
mensile / spedizione in abbonamento postale gruppo III 70%

11

Il corpo come linguaggio / Riforma delle arti plastiche in Messico / Festival expanded media a Belgrado / Marche Arte '74 e Nino Giammarco / XXVIII Premio Michetti Concetto Pozzatti / Carlo Ciussi / Cézanne a l'Orangerie / Alberto Martini / De Mathematica / Camaleontismo / L'educazione artistica negli Stati Uniti / La stella cometa di Scabia (teatro) Oggettivo e non oggettivo (cinema) / Fascino discreto della super-otto (fotografia) / Sul superamento dell'arte (estetica) / Recensioni libri Schede / Riviste / Segnalazioni bibliografiche / Notiziario / Brevi.

Scritti di: Altamira / Apuleo / Bandini / Bernardi / Bondi / Chirici / Contessi / Costa Denegri / De Paz / Di Castro / Fossati / Gilardi / Giuffrè / Lorandi / Manesco / Moscati Nonveiller / Pane / Pernicola / Rosci / Salvadori / Siqueiros / Trini / Vincitorio.

Nuova Serie

Editoriale	Fine o no	
P. Fossati		
G. Pane		
T. Trini	Il corpo come linguaggio	1
D.A. Siqueiros	Riforma delle arti plastiche in Messico (introduzione di M. Rosci)	3
J. Denegri	Festival expanded media a Balgrado	10
F. Vincitorio	Marche Arte '74 e Giammarco	11
V. Apuleo	XXVIII Premio Michetti	11
F. Bondi	Concetto Pozzati	12
G. Contessi	Carlo Ciussi	13
G. Giuffré	Cézanne a l'Orangerie	14
M. Lorandi	Alberto Martini	15
M. Bandini	De Mathematica	16
A. Altamira	Camaleontismo	17
R. Salvadori	L'educazione artistica negli Stati Uniti	19
I. Moscati	La stella cometa di Scabia (teatro)	20
F. Di Castro	Oggettivo e non oggettivo (cinema)	21
A. Gilardi	Fascino discreto della super-otto	22
M. Costa	Sul superamento dell'arte	
M. Perniola	(Estetica)	23
Rubriche		25

Direttore responsabile: Francesco Vincitorio Redazione: Via S. Giacomo 5/B, tel. 6786422 Roma 00187 Grafica e impaginazione: Bruno Pipa-Creativo LBG, Amministrazione: edizioni Dedalo, Casella postale 362, Bari 70100, tel. 371.555/371.025/371.008 Abbonamento annuo lire 4.000 (estero 6.000) NAC, pubblica 10 fascicoli l'anno. Sono doppi i numeri di giugno-luglio e agosto-settembre Versamenti sul conto corrente postale 13/6366 intestato a edizioni Dedalo, Casella postale 362, Bari 70100 Pubblicità: edizioni Dedalo, Casella postale 362, Bari 70100 Concessionaria per la diffusione nelle edicole: Parrini & C. s.r.l. - Piazza Indipendenza 11/B, tel. 4992, Roma 00185 - Via Termopili 6, tel. 2896471, Milano Stampa: Dedalo litostampa, Bari Registrazione: n. 387 del 10-9-1970 Trib. di Bari.

Spedizione in abbonamento postale gruppo III 70%

Fine o no

Perché una rivista, che dipende esclusivamente dagli abbonamenti come la nostra, possa vivere, sono necessarie due condizioni: costi stabili e un servizio postale che funzioni e non strangoli specie la cosiddetta stampa minore.

Di entrambi, oggi, è meglio non parlare. Allora, se proprio non si vuol chiudere, bisogna trovare un'altra strada.

Pensa, pensa, una soluzione potrebbe essere modificare la periodicità.

Per esempio, trasformare NAC in un annuario. Il prezzo verrebbe determinato al momento della pubblicazione e si sfuggirebbe al dis-servizio postale.

Ma un annuario comporta una radicale trasformazione dei contenuti.

In un certo senso, ciò non sarebbe un gran male.

Si potrebbe ideare una specie di consuntivo annuale, da elaborare collettivamente e con la partecipazione soprattutto delle forze culturali periferiche.

Perciò questa modificazione potrebbe risultare addirittura uno sviluppo, per non dire un progresso, del lavoro che abbiamo svolto in questi sei anni.

Abbiamo tanto parlato di nuove strutture, di decentramento e di partecipazione e questa potrebbe forse essere l'occasione per verificare la vitalità di tali idee e quali concrete possibilità oggi esistono per una azione in quella direzione.

Si tratta ora di abbozzare un'ipotesi di lavoro ed esaminarla e discuterne con l'editore, i collaboratori e gli amici.

A dicembre, nell'ultimo numero, speriamo di poter dire se questo programma è realizzabile e se ci sarà modo di non mettere, del tutto, la parola fine a questa nostra iniziativa.

Il corpo come linguaggio

di Paolo Fossati, Gina Pane, Tommaso Trini

La «Body-art», le cui prime esperienze si sono avute intorno alla metà degli anni 60, da tempo è al centro dell'attenzione di artisti, studiosi e di chi segue, in qualche modo, l'attività artistica. Di recente questo interesse si è rinfocolato per l'uscita di un libro di Lea Vergine dal titolo «Il corpo come linguaggio», edito da Giampaolo Preato.

Benché si tratti di un saggio che, come ha scritto l'autrice, non pretende di proporre sistemazioni e, più che altro, «vuol essere una pista» per l'approccio a queste forme d'arte, ne sono nate molte discussioni.

Chi ha criticato la non ortodossia delle scelte per quanto riguarda i 60 artisti le cui testimonianze (visive e verbali) accompagnano il saggio e chi, invece, l'ha considerata una coraggiosa apertura specie verso nomi meno conosciuti. Chi ha sottolineato, negativamente il carattere simpatetico e non storicistico dell'analisi e chi l'ha elogiata per l'anticonformismo e l'arricchimento derivante dall'angolazione fortemente psicanalitica. Chi, infine, ha lamentato una insufficiente condanna politica e cedevolezza alla matrice romantico-irrazionale di molte di queste ricerche e chi l'ha considerata una necessaria sospensione del giudizio e una doverosa problematicità.

Insomma una serie di posizioni differenti e spesso contrastanti che, comunque, dimostrano la vitalità del tema.

E' la ragione per cui, in luogo di una recensione, pubblichiamo qui stralci del dibattito con Paolo Fossati, Gina Pane e Tommaso Trini, tenuto in occasione della presentazione del libro al Centro Internazionale di Brera a Milano.

TRINI: Soltanto qualche rapida osservazione. Scrive Lea Vergine: «questa esperienza della body art è un affrontare la vita, frugando al di sotto, esibendo il segreto e il rovescio». In un certo senso, essa si richiama a quella esperienza ormai storicizzata ed estremamente importante, legata al nome di Artaud. Il quale rappresenta un limite intellettuale molto colto. Ma questi body-artisti non fanno mai riferimento ad Artaud. Ora io non sono ben sicuro se questa anticulturalità sia vera. Qui ci si libera di tante cose ma, in fondo, si accumula anche una certa quantità di letture più o meno colte, non specifiche, al di fuori dell'arte. Il corpo è usato come una antenna che richiami tutto un discorso al di fuori del campo specifico dell'arte e della sua storia. Ci sono esperienze come quelle dei body-artisti viennesi che hanno un livello addirittura patologico. Una delle cose che più mi ha colpito è che essi lavorano con gli organi — soprattutto sessuali — a livello metaforico. L'uso del corpo serve per battersi contro dei tabù ma, oltre che in una forma un po' meccanica, il linguaggio del corpo è usato in termini di rappresentazione. Ci sono poi coloro che cercano di mettere in crisi la funzione rappresentativa del corpo e dell'abbigliamento e tutto ciò che il corpo comporta nel rapporto sociale. Parlo di quei casi visti di recente in alcune mostre e spiegati molto bene da Lea Vergine. Cioè la messa in crisi dei ruoli sociali attraverso i travestimenti e le sculture viventi. Questa è una delle parti più interessanti della body art. Vorrei ora accennare ad un secondo punto che è quello di come possiamo inserire queste esperienze nel contesto dell'arte. E' stato detto: sono anti-arte. Ma oggi, ormai, anche l'anti-arte è una categoria codificata. E di fronte alle posizioni dell'arte diciamo colta — per esempio la pittura pura — l'arte del corpo è oggi una proposta per but-

tare ponti tra l'estetico e il sociale. Dice, per esempio, molto bene Lea Vergine: la scelta del corpo al livello della espressione significa il rimosso e quindi, pur in una chiave psicologica, noi possiamo vedere che nel contesto dell'arte questo rimosso può essere tutto ciò che l'arte, come storia o come cristallizzazione della conoscenza, ha significato nel corso delle avanguardie storiche. E direi che il rimosso, in questo caso, non solo è il rimosso del profondo, dell'inconscio, ma si struttura già a livello di linguaggio della storia dell'arte. Quando Lea Vergine dice: l'obiettivo dei body-artisti è quello di far fuori la specificità estetica, ci domandiamo a chi si rivolgono. Evidentemente la loro operazione rientra nella necessità di fare una critica del contesto dell'arte. Un altro punto affrontato con molta chiarezza da Lea Vergine è l'aspetto politico, quello in cui vengono fuori anche le sue perplessità. Essa, infatti, malgrado si sia posta di fronte a questi fenomeni con grande «tenerezza», si pone dei precisi interrogativi a livello politico. Ad un certo punto si chiede: quante possibilità ha questa anti-arte di trasformarsi in una prospettiva di liberazione del linguaggio? E più in là dice: ci sono due possibilità: quella di liberare i condizionamenti del proprio corpo e l'altra dove i flussi rivoluzionari schizoidi potrebbero causare molto più che uno stravolgimento di sovrastrutture. Si pone, così, il problema politico in maniera molto chiara; perché non è che si possa fare una rivoluzione e non l'altra.

FOSSATI: Noi oggi parliamo con molta facilità di anti-arte. In tutti i fenomeni di anti-arte quante posizioni tradizionali scontate, di estetizzazione di fenomeni conoscitivi o culturali, ritornano a riproporsi tali e quali? Questa è la domanda che mi sono posto sfogliando il libro e leggendo il saggio, il quale, secondo me,

ha un titolo lievemente ingannatore. Il corpo come linguaggio, in una esperienza del genere, deve veder sottrarre il corpo come realtà, come presenza. Ho l'impressione che in tutta la body il corpo sia una metafora, e una metafora culturale, e non una realtà. Per cui tutto il discorso psicanalitico, tutto il discorso ideologico addirittura di eventuale rivoluzione, risulta lievemente scenterato proprio perché non ha un corpo come realtà effettiva, agita e agibile, ma ho l'impressione che si riferisca invece ad una serie di metafore. La stessa Lea Vergine ricorda come rifluiscono qui dentro esperienze delle avanguardie storiche. Ora, io direi che non soltanto rifluiscono, come è ovvio, in tutta una serie di fenomeni contemporanei, ma che c'è una fortissima nostalgia per queste tessere di un certo tipo di mosaico, utilizzando le quali si annulla un rapporto diretto con il «qui e ora», con una corposità come effettiva presenza e si introduce appunto un discorso di metafore. Cioè, questo famoso corpo ritorna ad essere quello che era in altre epoche: un'arte combinatoria e un'arte combinatoria di fenomeni culturali. L'impressione è veramente quella della combinatorietà che è la legge manieristica per eccellenza: cioè la possibilità di ricombinare dati diversi, secondo delle leggi di costanza magari nuove ma che riutilizzano dati di per sé già vissuti, già utilizzati. In sostanza, il tipo di proposta che viene fuori da questo catalogo di formule e di forme tradizionali è quello che oggi ha molto corso nella cultura francese: lo studio della storia delle maniere. Potremmo studiare la body art come si studia la storia delle maniere di comportarsi a tavola, per citare un libro recente piuttosto importante, o altre maniere di riutilizzare strumentazioni culturali precedenti a noi.

Nel complesso, non mi pare che si esca

da questo fatto. Per cui quando Lea Vergine tocca il punto fondamentale, cioè quello di questo tipo di arte come una dichiarazione di una fondamentale angoscia, e enuncia l'angoscia nei suoi termini esistenziali tradizionali, ossia angoscia della perdita di qualche cosa, chi legge si domanda: perdita di che cosa? E dall'insieme di questa esperienza non si ha l'impressione che sia la perdita di una presenza fisica o storica. Ma che si tenda con questi tipi di arte a difendersi dalla perdita di un ruolo artistico tradizionale. Del resto, il fatto che la nozione di angoscia si ripropone — e sono forse le pagine più belle, secondo me, del saggio — sotto forma di spettacolo e chiedo allo spettatore complicità, seduzione, consenso, cioè chiedo tutta una serie di strutture psicologiche che mirano alla struttura sociologica fondamentale del consenso, cioè del consenso e dell'accettazione del ruolo di artista o di operatore, chiamatelo come volete, ma di ruolo separato, mi pare confermi questo mio dubbio su un effettivo rovesciamento di certe situazioni, da parte di esperienze come questa. Mi sembra che ci siano due possibilità di lettura: una molto realistica e una molto ottimistica. Quella molto realistica è quella che Lea Vergine fa sua, attraverso il testo di Peter Gorsen che si domanda se non sia in sostanza una forma di sottocultura, intendendo per sottocultura finalmente qualcosa di preciso. Cioè, una forma di cultura prigioniera della stessa società repressiva, la quale consente al suo interno minime contraddizioni. Si può avanzare anche una ipotesi ottimistica, che è forse soltanto ottimistica. Che finalmente questi tipi di processi introducano, nelle dimensioni artistiche, la necessità di una effettiva comunicazione non verbalizzata e non costruita su strutture

logiche di tipo verbale. Che cioè aprano effettivamente tutto quel mondo, completamente ignoto alla cultura degli ultimi due secoli, della non verbalità, che non abbia possibilità di traduzioni in termini verbali e abbia la possibilità quindi di aprire un discorso su strutture fantastiche o comunicative completamente diverse.

PANE: Trini e Fossati hanno parlato cominciando da una cultura del passato; io cercherò di parlare dell'avvenire. Dunque il libro di Lea Vergine è un avvenimento: prima di tutto perché non ha utilizzato un linguaggio come i precedenti, cioè un linguaggio estetico. Ha utilizzato un linguaggio anticanonico. Il suo discorso sul corpo è un discorso che rivela l'altra parte del corpo, cioè il linguaggio del corpo che prenderà una forma rivoluzionaria in confronto al linguaggio del corpo della società capitalistica. Lea Vergine ha individuato la realtà della condizione dell'essere umano. Questo è il punto capitale; essa ha creato uno strumento di misura per analizzare il linguaggio del corpo, che prima non esisteva. Bisogna sapere che il linguaggio del corpo ha delle regole, c'è un codice. Cioè, la liberazione del corpo e la sua valorizzazione sarebbe illusoria ed ambigua se non cercasse di demistificare nell'immagine del corpo il mito della individualità. Bisogna capire che il posto capitale del corpo si trova nel risultato di relazioni affettive con gli altri e che gli atteggiamenti erotici del corpo sono fenomeni sociali. Non bisogna dimenticare che il corpo assume, specifica, analizza, riproietta lo spazio geografico dove vive, col condizionamento del suo modo di vivere. Ciò che ha detto Trini su Artaud è sbagliato, Trini non ha capito Artaud. Siamo tutti condizionati dai miti

della cultura. Artaud ha fatto di tutto per sbarazzarsene. Artaud è stato due anni in Messico per studiare le relazioni di comportamento di tipo religioso; si è drogato per sbarazzarsi di questa cultura. Ha detto: vorrei scrivere senza scrivere. Dunque, noi dobbiamo fare una lotta perché siamo accerchiati da gente condizionata dalla cultura, con il corpo a pezzi, che non possono più ricostruire il modello culturale del corpo. Perché loro pensano che questo modello culturale sia statico mentre non è statico. Il corpo è una permanente creazione e una continua costruzione; non è gestalt fissa ma è una formazione di un processo di tipo creativo di relazione sociale. Noi cerchiamo di raggiungere la nostra immagine, non più in uno specchio, come è stato fatto fino adesso. Noi non abbiamo mai fatto anti-arte. Noi cerchiamo di fare in modo che un giorno l'arte non esista più, davvero. Il nostro processo non è un processo di non cultura, è un processo di un'altra cultura. Quando il performer limita la distanza spaziale fra lui e gli altri, ricrea una situazione dal suo gesto, dalle sue posizioni, come il neonato che ha ricevuto prima il linguaggio gestuale di quello parlato; dunque ricrea una situazione primaria. E tutto questo linguaggio del neonato ha una importanza capitale sullo sviluppo dell'individuo. Nell'analisi di Lea Vergine è stato messo l'accento sulle forme sado-masochistiche e di narcisismo. Perché? Perché essa è cosciente che tutti abbiamo in noi queste forme. Che ci sia poi anche un aspetto patologico di queste cose, è un altro discorso. Quando Lea Vergine parla di queste ossessioni, di questo esibizionismo sottolinea che noi siamo in una crisi sociale, che il nostro comportamento si è sviluppato contro questa società tecnica, che non si è più occupato dell'interiorità, dell'essere.

G. Brus, « Ana », 1964.



J. Jonas, « Organic Honey's Vertical Roll », 1973.



Riforma delle arti plastiche in Messico

di David Alfaro Siqueiros

Nel quadro della sistematica presentazione di documenti inediti, in Italia, iniziata, al principio dell'anno, con la collaborazione di un gruppo di studiosi dell'Istituto di Storia dell'arte dell'Università Statale di Milano, pubblichiamo questo testo di David Alfaro Siqueiros.

Si tratta di una conferenza tenuta nel 1932 a Città del Messico e dedicata — come dice lo stesso titolo — alla « Riforma delle arti plastiche in Messico ».

L'ampia introduzione di Marco Rosci ne sottolinea l'importanza e analizza, storicizzandola, l'incidenza che le posizioni dell'artista messicano hanno avuto nel dibattito intorno al rapporto tra arte e strutture sociali.

Introduzione

Dei tre « grandi » messicani, David Alfaro Siqueiros, nato a Chihuahua nel 1896 (quindi più giovane di 10 e di 13 anni di Rivera e Orozco), fu senz'altro il più « politicizzato », nello specifico, pragmatico senso del termine, e, in dipendenza anche di ciò, il più fecondo negli scritti, storici, critici, didascalici, ideologici, strettamente legati gli uni agli altri da una dura, battagliera coerenza di idee, di temi, di proposte operative, incentrata sulla socialità e sull'esemplarità ideologico-politica della produzione artistica, che non annulla, anzi esalta il valore dell'operatore e quello emotivo-simbolico del prodotto.

Del « mural » messicano, da lui inteso come nascente da un'operazione collettivistica e « politecnica », nel senso etimologico e progressista-avanguardista del termine, Siqueiros si autoerge esegéta e propagandista nei confronti della cultura artistica internazionale, dando per scontata « a priori » la voluta faziosità di proporlo come *unica* soluzione, da un lato del rapporto fra artista (della cui qualificazione « professionale » Siqueiros è rigido difensore e propugnatore) e società, dall'altro, come marxista, del dibattito fra avanguardia « formalista borghese » e « realismo socialista », di cui egli, in una « Lettera aperta ai pittori, scultori e incisori sovietici », letta all'Accademia di Mosca nel 1955 (*un anno prima del XX Congresso*), individua l'« accademismo formalista » e il « realismo meccanico », addirittura affine alla « pubblicità yankee degli inizi del secolo ». Nella stessa « Lettera »: « Il realismo non può essere che una visione e un mezzo creativo in costante metamorfosi e progresso... No, né le forme del realismo né i suoi mezzi di oggettivazione espressiva sono statici »; nel fondamentale « A un giovane pittore messicano » del maggio 1967: « Le preoccupazioni realiste involontarie, spesso legittimate dalle dottrine opposte al realismo, sono quelle dei contemporanei antifigurativi, che arricchiscono la materia, le strutture compositive e gli effetti ottici. Tutte le ricerche e gli esperimenti di ordine fisico e di tendenza oggettivante, totale o parziale, dei pittori del nostro tempo, sono contri-

buti al realismo. E anche se ciò sembra paradossale, contribuiscono ad arricchire il realismo coloro che si limitano a investigare i fenomeni della soggettività, poiché ciò contribuisce alla conoscenza di una realtà composta da molteplici elementi conoscibili o al di sotto della soglia sensibile... Non si può parlare del realismo come di un problema a soluzione univoca ». La cinquantennale esperienza plastica e critico-ideologica di Siqueiros (i cinquant'anni fra i nazional-fascismi da un lato e la coesistenza competitiva e le « vie nazionali » dall'altro) si basa essenzialmente sulla proposta dell'esperienza « nazional-rivoluzionaria » messicana (naturalmente come è stata vissuta-analizzata da un comunista ortodosso, più spesso in disaccordo, fino alla rottura, all'esilio, alla prigionia, che non in consonanza con la vicenda politica e culturale del suo paese, salvo il periodo della presidenza dell'antico zapatista e quasi leggendario « Don Lázaro » Cardenas, dal 1934 al 1939) come esempio universalmente valido di un'« arte realista integralmente moderna », di forte e appassionata impronta sociale collettivistica, in cui l'insistenza sull'istanza neo-umanistica tende a salvare, in prospettiva, il rapporto fra tradizione nazionale (patrimonio collettivo e universale, secondo la concezione marxiana e leninista), volontà rivoluzionaria e cultura di avanguardia. S'intende che, al di là dello specifico fenomeno messicano e della specifica personalità di Siqueiros (l'uno e l'altra indubbiamente ricchi in sé di interesse, nella loro complessità e anche nelle loro contraddizioni), tale proposta assume una vera prospettiva e sostanza storica nella misura in cui ha realmente influito su determinate aree della cultura artistica — anche, ma non esclusivamente, nel rapporto ideologico fra arte e società — contemporanea, da quella, fra marxista e radicaleggiante, affiancante criticamente l'esperienza rooseveltiana negli U.S.A. anni '30 (e ci passò, dal più al meno, tutto il futuro stato maggiore dell'« espressionismo astratto » statunitense), al « realismo » italiano degli anni '50, sulla cui vicenda ebbe non piccolo peso la presenza messicana alla XXV Biennale di Venezia del 1950. Nacque, tale influsso sui realisti italiani, fra cui appena cominciava a diffondersi la conoscenza dell'ipotesi na-

zional-popolare gramsciana, proprio dall'apparire in blocco, i messicani, come gestori in prima persona di una « via nazionale » e, comunque, d'avanguardia, non scindibile — salvo Rivera — dal fervore neoespressionista di quegli anni.

Fu semmai da imputare ad una tipica tendenza mitizzante e scarsamente dialettica della cultura marxista di quegli anni, l'aver « visto » formalisticamente e in blocco quella singolare esperienza, senza sottoporla ad una corretta analisi ideologica e specificatamente politica (non gratuita, anzi resa necessaria dal « campo » da cui scaturiva e in cui esplicitamente si poneva quell'esperienza), fino al punto di non distinguere dal contesto — anzi di privilegiarlo per le eccellenti soluzioni linguistiche — l'espressionismo individualistico ed esistenziale del più giovane Tamayo, ignorando che proprio Tamayo, nel 1952-53, denunciava sui quotidiani statunitensi, in piena ondata macartista, le commissioni pubbliche date dal governo messicano ai « comunisti » Siqueiros e Rivera. Tutto ciò ha portato, da allora ad oggi, ad una sorta di mitizzazione indiscriminata dei « muralisti » messicani, con curiosi equivoci: per i realisti « ortodossi », Guttuso in testa, il riferimento preferenziale era a Rivera, ideologicamente e politicamente trotzkysta, ma tipico « stalinista » illustrativo, e non a caso pittore « ufficiale », praticamente a vita, dei succedentesi e contrastanti regimi personali presidenziali della singolare e atipica democrazia « nazional-popolare » messicana, il che gli attirò una ricorrente e mai spenta polemica di Siqueiros, dopo i concordi inizi del 1919-22. Ed è significativo, allora, che proprio l'opera più eterodossa, in tutti i sensi, e più interessante di Guttuso di questi ultimi anni, il *Giornale murale*: maggio 1968, riveli essa sola, mi sembra, espliciti riferimenti alle tipiche tecniche sperimentali, alle complesse strutture visive, all'enfasi espressiva di Siqueiros. Per tutte queste ragioni, e soprattutto per l'accennata incidenza sulla cultura italiana e per quella, a più vasto raggio, sul dibattito internazionale in questo secolo intorno al rapporto fra arte e strutture sociali, mi sembra utile proporre un testo di Siqueiros, risalente al 1932, tratto da una vasta antologia degli scritti di

Siqueiros pubblicata l'anno scorso a Parigi dalle *Editions sociales*, « L'art et la révolution ».

Si tratta di una conferenza, tenuta nel febbraio del 1932 al Casino espagnol di Città del Messico a chiusura di una mostra dedicata alle opere da cavalletto, dipinte, in un certo senso forzatamente (dato il carattere « secondario » attribuito da Siqueiros a questa produzione), durante il confino politico dell'anno precedente a Taxco; mostra inaugurata, come è detto anche nel testo, da Eisenstein pochi giorni prima della brusca interruzione del suo soggiorno nel Messico dove stava girando « Que viva Mexico! ». Il particolare è interessante in ordine ai rapporti di Siqueiros con la cultura di avanguardia sovietica, rapporti presumibilmente iniziati, secondo una testimonianza di Siqueiros nel 1945, con la venuta di Maiakovski a Città del Messico nel 1924, lo stesso anno della fondazione della rivista politico-culturale « El Machete », organo del Sindacato dei pittori, scultori e incisori rivoluzionari, e dell'adesione di Siqueiros al Pc messicano, come rappresentante del quale, e sindacalista, egli partecipò poi a Mosca, nel 1927, al IV congresso dell'Internazionale sindacale rossa. Queste precisazioni sono necessarie in riferimento ad alcune posizioni generali e particolari emergenti dalla conferenza, tanto più se paragonata alle due « carte di fondazione » della nuova arte messicana, stese da Siqueiros, nel 1921 a Barcellona in accordo con Rivera — « Tre appelli di orientamento attuale ai pittori e scultori della nuova generazione americana » —, nel 1922 in Messico in accordo con Rivera, Orozco e gli altri fondatori del Sindacato artisti — « Dichiarazione sociale, politica ed estetica » —; già rese note in Italia da De Micheli. I manifesti del 1921, e soprattutto del 1922, sono pervasi da un tipico entusiasmo fra libertario e social-rivoluzionario, esaltante l'« arte monumentale » di « proprietà pubblica » contro la pittura di cavalletto « ultra-intellettuale » e « aristocratica »; e se negli appelli del 1921, *stesi in Europa*, al nettissimo tono cubo-futurista (l'esperienza di Rivera; ma i concetti e la terminologia stessa sono prevalentemente d'impronta futurista diretta), già si abbina l'accento « nazionale » alla grande tradizione india precolombiana, vista come corrispondente creativo dell'influsso esercitato dall'arte negra e primitiva sulle avanguardie europee, nella dichiarazione del 1922 già si può pensare ad un'eco, sia pur generica e vaga, degli accenti « terroristici » e utopici delle avanguardie rivoluzionarie scaturite dal trauma della prima guerra mondiale, dal Novembergruppe tedesco ai futuristi russi dei primissimi anni rivoluzionari. (Ricordiamo per inciso che Rivera aderisce nel 1923 al gruppo « Oktjabr », fiancheggiatore del « Lef »). Sotto il genuino entusiasmo rivoluzionario e palinogenetico, è indubbio che l'ideologia di quei gruppi

europei del 1918-19 ha toni più libertari che marxiani. Tanto più ciò è evidente nella singolare e atipica esperienza messicana, in cui i primordi rivoluzionari risalgono al 1910, con una vicenda settennale che causò la morte di un milione di persone, 1/12 della popolazione totale; in cui il carattere fondamentale è quello di una rivolta delle comunità agricole di villaggio e dei piccoli proprietari, di razza o di ascendenza india, contro le grandi proprietà ancora semi feudali e, in ordine minore, di una lotta della borghesia intellettuale e professionista cittadina per bloccare e soppiantare la massiccia influenza del capitale straniero, soprattutto statunitense, specie nelle industrie estrattive; in cui gli influssi ideologici-culturali stranieri (soprattutto dalla Spagna e dagli Stati Uniti) coprono una vasta gamma, dall'anarchismo al sindacalismo e socialismo rivoluzionario, fino ad un radicalismo fortemente anticlericale, accantonando però una posizione marxista vera e propria. L'intellettuale-artista cui concordemente viene riconosciuto il merito del precoce lancio delle prime parole d'ordine della futura arte rivoluzionaria messicana (dall'idea dell'affresco monumentale, all'esaltazione dei monumenti precolombiani), Gerardo Murillo detto Dr Atl (1875-1964), fu, secondo la testimonianza di Siqueiros, seguace in Italia, al principio del secolo, di Enrico Ferri, poi fra i fondatori, a Città del Messico, ancora sotto la dittatura di Porfirio Diaz, della « Casa dell'operaio mondiale », anarco-sindacalista. Ma l'unicità di questa complessa e tragica esperienza messicana (ch'è in effetti la base più o meno conscia dell'apparente « ingenuità » dei muralisti messicani — fra cui Orozco e Siqueiros sono combattenti in campo durante gli anni rivoluzionari — di presentare la propria opera, *dichiarata inscindibile dall'esperienza rivoluzionaria*, come fenomeno mondiale « unico », nazionale e universale ad un tempo) consiste nel confluire di tutti questi elementi, ideologici ed esperienziali, nella Costituzione del 1917, che istituì la proprietà nazionale del suolo, delle fonti energetiche, delle ricchezze minerarie, e una legislazione del lavoro fortemente progressista, ma altrettanto fortemente legata al potere dello Stato in quanto Stato « istituzionalmente » rivoluzionario e popolare, e che con quest'ultima dichiarazione di principio legalizza, ma anche formalizza la « Revolución », come un fenomeno oggettivo, in un certo senso perpetuantesi e costantemente « in fieri ». Si giunge in sostanza, fenomeno veramente unico, ad uno Stato comunque e sempre « social-nazionale », « rivoluzionario » e « progressista » *per legge e diritto costituzionale*. In una situazione di questo tipo, è spiegabile allora che il generale fenomeno di superamento progressista, pratico e ideologico, delle posizioni di rifiuto individualistico e libertario della cultura e delle strutture (mercantili e accademiche) della società « bor-

ghese », tipiche delle prime avanguardie — culminante nel dadaismo —, fenomeno che coinvolge numerosi artisti e gruppi europei alla fine della prima guerra mondiale, assuma negli artisti rivoluzionari messicani all'inizio degli anni 20 la forma di una singolare esaltazione, fra feticistica e messianica, di un'arte « monumentale di Stato », in quanto Stato erede, depositario e garante della « nuova società » rivoluzionaria, cui le arti visive devono dare volto e forma celebrativa e didascalica, di tipo popolare e collettivo. La garanzia « nazional-popolare », anche simbolicamente contrapposta alla società e alla cultura prerivoluzionaria, « porfirista » (da Porfirio Diaz), definite a-priori « europeizzanti » e « decadenti », quali estreme eredi dello schiavismo feudale e colonialista dei « Conquistadores » spagnoli, è offerta dal richiamo alle culture indie precolombiane. Questo è lo spirito di fondo che anima i ricordati manifesti del 1921 e 1922, e che trova uniti e concordi Siqueiros, Orozco e Rivera. Ma essendo fondamento primo di questo spirito il rapporto concreto fra operazione artistica e « nuova » società, il genuino entusiasmo iniziale, la fede libertaria in una palinogenesi rivoluzionaria « per garanzia di costituzione », non può non confrontarsi con la realtà concreta delle vicende politiche e strutturali. In una presentazione del 1968 di Del Guercio di opere grafiche di Orozco alla galleria « Due Mondi » di Roma, è da sottoscrivere una esatta osservazione, a proposito della vicenda pittorica messicana: « ...resta chiara l'esigenza critica di valutare tale vicenda *anche* al lume del congelamento (e quindi della degenerazione) della rivoluzione messicana ». Ciò avviene già negli anni 20, con il costituirsi in centro di potere personalistico, legato alla « nuova » borghesia radicaleggiante, fortemente anticlericale, cittadina e imprenditoriale (sempre più lontana quindi dalla « rivoluzione agraria »), dell'« ala destra » della rivoluzione, appoggiantesi all'organizzazione di sindacati « gialli » social-sindacalisti (i « moronistas », Confederazione Regionale degli Operai Messicani, anti-marxista), culminante nella sostanziale dittatura, diretta e poi indiretta, di Plutarco Calles, « El Jefe Maximo » — inutile la traduzione —, dal 1924 al 1934. Di qui, innanzitutto, nasce il rapido differenziarsi delle posizioni personali delle tre figure traenti della pittura « rivoluzionaria » messicana: mentre Rivera accetta comunque la posizione-funzione di iconografo « ufficiale » della Rivoluzione di Stato, indipendentemente dai regimi personali (accetta cioè la mistificazione di una Rivoluzione « ufficializzata »), pago di esplicitare senza metafora la propria ideologia, culminando nell'« Uomo socialista » del 1934 sui muri del Palazzo delle Belle Arti a Città del Messico; mentre Orozco trae dalle commissioni pubbliche, occasioni, non di celebrazione ma di polemica significazione

della sua visione tragica e apocalittica, mistico-anarchica, della lotta rivoluzionaria, fino ai capolavori degli anni 30 a Guadalajara, Siqueiros, sotto il regime di Calles, tronca bruscamente la prima attività di frescante e si getta nella lotta politica e sindacale, finalizzando strettamente ad essa l'attività grafica su « El Machete ». Questa è la ragione di fondo della polemica, diretta e indiretta, affiorante nel saggio di Siqueiros qui pubblicato (in anni successivi, il discorso « politico » nei confronti di Rivera sarà più esplicito, anche a seguito dei rapporti di Rivera con Breton e Trotsky, negli anni 30), con la contrapposizione, che non deve ingannare, fra i liberi ateliers e l'accademismo celebrativo di Stato. Su questa polemica, di sostanza politica, si innesta poi quella culturale-formale, ch'è indubbiamente la più interessante, sia per quanto riguarda il riferimento « corretto » alla tradizione precolumbiana e india — vista come esempio formativo di monumentalità « vitale », fortemente emotiva e simbolica, e non come fonte erudito-archeologica di repertori celebrativi, o, peggio, di gusto folklorico e « turistico » —, sia, e in connessione, per quanto riguarda la mitizzazione feticistica del primitivismo e del populismo, dove Siqueiros esplicita — ed è il punto più chiaramente « marxiano », con singolari, anche se certamente autonome, connessioni con le idee di Gramsci — il concetto del condizionamento sottoculturale del proletariato da parte della già degradata pseudo-cultura borghese. L'obiettivo polemico, in qualche punto esplicito, è sempre Rivera, e soprattutto il Rivera, fra primitivista-gauguiniano e folklorico in senso novecentista, degli affreschi, improntati ad un ottimismo didascalico molto « ufficiale », dipinti fra il 1923 e il 1928 nel Ministero della Pubblica Istruzione a Città del Messico, in pieno regime Calles. Certo, si tratta di una polemica alquanto contraddittoria, da parte di un nemico-fratello, indissolubilmente legato a Rivera dalla comune esperienza europea, soprattutto culturale, negli anni del « Rappel à l'ordre ». Anche se in anni più tardi — dopo la « scoperta » dello sperimentismo tecnico e spaziale — Siqueiros attribuirà abilmente al solo Rivera le parole d'ordine di un « nuovo Rinascimento », medioeval-giottesco, di un « nuovo classicismo » cézanniano post-cubista, rimane che nella conferenza del 1932 le affermazioni sulla « maturità professionale », sul « buon mestiere », sull'imprescindibile qualità « metafisica » della grande arte classica monumentale, sulla sua « austera » compiutezza e ricchezza di valori plastici, contrapposta alla frammentarietà e incompiutezza dell'« avanguardia parigina », potrebbero essere tranquillamente sottoscritte da un De Chirico: anche basandomi su altri scritti di Siqueiros, azzarderei addirittura l'ipotesi di una specifica conoscenza delle teorie e degli scritti di « Valori Plastici ». Ri-

mane, s'intende, la coerenza rivoluzionaria e marxista; ma anche qui è significativo che l'ultimo paragrafo, specificamente ideologico, della conferenza, con la salvazione utopica di un'idea di « arte pura » realizzabile solo in una « società comunista integrale », sembri rimandare, ben più che all'amico Maiakosky, a Malevich), e l'ancor confusa vocazione ad un monumentalismo rivoluzionario « moderno », che gli fa intuire, ancor solamente in negativo, l'improponibilità, o almeno la sommarietà della posizione comune iniziale del 1922, che vede il « murale » come puro ingrandimento monumentale del modello da cavalletto, indifferente allo spazio architettonico. Dopo il 1932, la vocazione, comunque, avanguardistica di Siqueiros trova immediato sbocco nel contatto, indotto dal primo esilio dalla patria, con la « civiltà industriale » degli Stati Uniti, da cui nascono le prime sperimentazioni di nuovi mezzi tecnico-operativi su altrettanto nuovi supporti murari, prima a Los Angeles, poi nel 1933, dopo l'espulsione anche dagli Usa, a Don Torcuato presso Buenos Aires. Quella che rimane una sorta di petizione di principio, di distinzione teorico-ideologica da Rivera e dalle premesse del 1922 nella conferenza del 1932, viene allora, attraverso la concreta esperienza linguistica e operativa (ma anche politica, negli Stati Uniti al culmine della crisi economico-sociale anteriore al « New Deal », e in quella California in cui già matura il clima della grande lotta proletaria del luglio 1934), drastica decisione di idee, di proposte, e nello stesso tempo maturazione sia culturale che ideologica, nel manifesto dell'« Experimental Workshop », fondato nel giugno 1934 a New York, 5 W.14 Street, in esplicito rapporto con il Pci americano. « Noi ci accingiamo a produrre un'arte che per la sua forma materiale sia fisicamente in grado di rendere il maggior servizio pubblico. Forme d'arte autentica per i più larghi e periferici strati sociali. Una fruibilità economica di quest'arte in funzione delle possibilità reali delle masse in ogni paese. In questo modo metteremo termine al gusto d'élite borghese dell'arte europea e alla limitatezza burocratico-turistica dell'arte messicana... Il nostro apprendimento della nuova tecnica e la sua trasmissione ai nostri allievi-collaboratori avverrà durante lo stesso processo di produzione e per la produzione; teoria e prassi saranno tutt'uno ».

Sull'imprescindibile fondo positivistico, quasi plechanoviano della cultura marxista di Siqueiros (dove l'ingenuo legame deterministico fra progresso e innovazione tecnologica e avanguardia politico-culturale, ma vitalizzato dall'entusiasmo sperimentale), si innestano toni utopico-rivoluzionari di eredità futurista, sicuramente mutuati in parte da una certa persistenza « clandestina » della cultura futurista in Usa, da Stella, poi da David Burliuk in avanti. « In tal modo animeremo una plastica-grafica-dinamica che su-

sciti e stimoli l'immagine del dinamismo del mondo contemporaneo, per finirla con il misticismo ieratico, l'archeologismo snob, l'imitazione museista o populista dell'arte moderna europea e messicana ». Ma mi sembra che soprattutto dia frutto qui, ben più che nella conferenza del 1932, il rapporto di conoscenza, certo attraverso Maiakovsky e Eisenstein, con l'esperienza dell'avanguardia produttivista e lefista russa degli anni 20. « Noi daremo impulso all'apprendimento della pittura murale esterna, pubblica, nelle strade e al sole, sugli spazi liberi dei grandi edifici, dove si pongono oggi le insegne e gli affissi commerciali, pittura strategicamente situata in faccia alle masse, prodotta meccanicamente e adatta materialmente alla realtà dell'edilizia moderna... E affinché il nostro progetto non rimanga allo stato di semplice programma, di pura teoria, inizieremo la nostra azione creando gli Ateliers-scuole di plastica e di grafica da cui saranno escluse le forme e i procedimenti monistici, arcaici, cromaticamente esangui, come il quadro da cavalletto, il disegno autonomo e isolato, la litografia e i procedimenti d'incisione snob, la scultura incolore e a pezzo unico, la pittura all'olio, all'acquerello, a tempera, a pastello, ecc., le esposizioni per amatori e critici professionisti nelle « grandi » gallerie, le monografie costose e a tiratura limitata; in una parola tutto ciò che per la sua forma e la sua strategia sociale corrisponde ad un'arte destinata alla proprietà individuale e alla fruizione esclusiva di élites privilegiate. In tal modo saremo in consonanza con i nuovi aspetti del momento storico che noi viviamo, e anticiperemo inoltre nella prassi forme artistiche che riflettano più integralmente l'avvenire sociale e internazionale che già avanza a marce forzate. Renderemo così un servizio immediato ed evidente alle grandi masse e, attraverso di esse, a tutta la umanità ».

Di conseguenza, noi tratteremo, nel nostro atelier-scuola, l'incisione policroma (tradizionale, ma soprattutto moderna); la litografia policroma (tradizionale e moderna); i manifesti policromi a riproduzione multipla (con mezzi meccanici); il disegno per fotoincisione (con procedimenti sperimentali); la pittura applicata (per striscioni, bandiere, manifesti, sipari e utilizzazioni commerciali); la scultura policroma e a riproduzione multipla (in cemento, fibro-cemento e tutti i mezzi plastici moderni); la pittura fotogenica (ogni opera ad esemplare unico sarà obbligatoriamente realizzata in modo da facilitare la riproduzione fotografica per mezzo della fotocopia); il fotomontaggio, il collage di stampe fotografiche (applicabile ad ogni tipo di grafica a riproduzione multipla); la fotografia e la cinematografia documentaria (per la realizzazione di sketches fotografici documentari su temi umani e oggettuali); la stampa a mano o meccanica (il problema della stampa è fondamentale per ogni attività

artistica destinata a larga diffusione); la *pittura murale moderna* (su cemento, con l'uso di siliceni, utilizzando la pistola a spruzzo e altri mezzi meccanici, la ceramica cotta al forno elettrico, ecc.); la *teoria e la pratica della chimica delle materie coloranti e, in generale, di tutte le materie plastiche* (per verificare l'enorme superiorità dei materiali moderni rispetto ai materiali tradizionali); la *geometria descrittiva e il disegno industriale*; la *storia sociale delle arti plastiche* (al posto della letteratura cronachistica dominante). Quanto ai mezzi materiali di diffusione, realizzeremo *esposizioni simultanee* (nelle sedi di organizzazioni e in luoghi pubblici; in patria e all'estero); *esposizioni coordinate* (di pittura a riproduzione multipla e di plastica fotografica); *pubbliche monografie popolari* (a prezzi minimi in rapporto col potere d'acquisto delle masse); *creeremo punti di vendita permanenti* (in diverse città e borgate, nei luoghi di lavoro, e nelle sedi di circoli intellettuali, con il loro accordo); *realizzeremo un vasto giro di vendite dirette delle opere individuali* (per migliorare le risorse dei nostri collaboratori, ecc.) ».

Questo clima di vitale avanguardia si innesta concretamente (alla pari, e certo con proiezione più avanzata, dell'incontro Rivera-Ben Shahn) con la ribollente realtà politica degli esordi del « New Deal », con il suo risvolto nel « mecenatismo di stato » del Federal Art Project, e con la grande ventata di radicalismo antifascista della cultura artistica americana, (si veda in proposito l'ottimo contributo, a cura di Battisti, Vitello e Biondi, *L'albero solitario*, Rimini, 1973) per cui « i messicani » divengono addirittura un simbolo, la loro esperienza una base di partenza e di lotta, da contrapporre al realismo « reazionario » dell'« American Scene ». E qui si ripropone, anche ideologicamente, il dualismo Rivera-Siqueiros: se, scandalisticamente, ebbe grande eco la rottura dei rapporti fra Rivera e il Rockefeller Center per la presenza di Lenin fra le figure che Rivera aveva cominciato ad affrescare, fu certo più significativo il fatto che il « Workshop » di Siqueiros, fra 1934 e 1936, anziché inserirsi nel meccanismo federale, si gettasse nella lotta politica, organizzasse la coreografia delle dimostrazioni del 1° maggio, facesse navigare davanti a Coney Island un « battello ideologico » simboleggiante l'equazione fra Hearst e Hitler, partecipasse infine nel 1936 alla mostra contro il fascismo e la guerra alla « New School of Social Research », dove Siqueiros espose la « Nascita del fascismo », prima matrice, formale e tecnica, del « Ritratto della borghesia » affrescata nel 1939, dopo la parentesi della guerra civile spagnola, nel palazzo del Sindacato Messicano degli Elettricisti. Come ultima annotazione, è da ricordare che del « Workshop » fece parte, dalla fondazione, Jackson Pollock.

Marco Rosci

Riforma delle arti plastiche in Messico

La pittura e la scultura sono dei mestieri-professioni di uomini maturi.

Diciamo da dieci anni che la pittura e la scultura non sono altro che dei mestieri. Questa fu l'opinione del Sindacato dei pittori e scultori. Altri continuano ad affermare che sono solamente delle professioni. E' l'opinione generale dei vecchi pittori messicani. Io sostengo che la pittura e la scultura sono nello stesso tempo mestieri e professioni, dando a queste parole il significato comunemente accettato.

Sono mestieri in quanto frutto di operazioni manuali, e assoggettate alle leggi materiali stabilite dall'esperienza.

Sono professioni in quanto esigono conoscenze obbiettive di carattere scientifico. Naturalmente, tutto questo non è che la formalizzazione del fattore soggettivo emozionale che stimola la creazione plastica servendosi dei mezzi materiali conseguenti. Questo fattore è naturalmente attinente all'individuo.

Ora, se l'esperienza è frutto della pratica e se la scienza plastica non si acquista se non attraverso l'applicazione metodica, l'opera d'arte non può che essere frutto di lunghi anni di lavoro, nel momento in cui il pittore o lo scultore pervengono alla loro maturità creativa attraverso la pratica dei mezzi di espressione. Prima di ciò, l'opera assume un carattere propedeutico. Tradisce una personalità incompleta, non del tutto coerente e, pertanto, non attinge alla vera compiutezza dell'opera d'arte al di là della capacità che l'autore può dimostrare.

L'opera plastica spontanea, intuitiva, priva d'esperienza dei bambini, dei giovani

e dei dilettanti, ha un valore relativo che conviene precisare per finirla una volta per tutte con la sua dannosa esaltazione feticistica.

La pittura e la scultura dei bambini, dei giovani e dei dilettanti hanno un grande interesse come manifestazione di valori estetici primari di un momento sociale determinato, di una geografia, di una razza; ma nulla più di questo. Esse valgono come documento per il pittore professionista che può trarne degli elementi estetici suscettibili di più completo sviluppo, ma non c'è nessun motivo di considerarli opere rappresentative di una epoca e di un popolo. Affermare il contrario non è altro che uno *snobismo* transitorio.

Il mestiere-professione della pittura o della scultura non si può insegnare che facendo partecipare l'apprendista al processo di realizzazione delle opere del maestro.

Il pittore o lo scultore che non produce è assolutamente incapace d'insegnare. D'altra parte non si può insegnare teoricamente a dipingere o a scolpire, nemmeno se colui che pretende di farlo è produttore di una buona opera plastica. L'Accademia è stata, per un secolo, il centro d'applicazione di un metodo fatale, proprio perché pretendeva di fare dell'insegnamento delle arti plastiche una questione pedagogica contrariamente a ciò che era stato dimostrato da numerosi secoli d'insegnamento pratico negli ateliers privati dei maestri.

Bisogna tornare a questo sistema; ma bisogna tornarci senza mistificazioni. Diego Rivera in realtà non ha cambiato altro che un'intitolazione: alla vecchia Accademia di San Carlo ha dato il titolo di Scuola delle arti plastiche. Il sistema pe-

D.A. Siqueiros, *Il Teatro nel Messico*, 1958 (part.).



dagogico è continuato e continua di fatto in questa scuola, e il sistema pedagogico delle arti plastiche è l'accademia. Si insegna agli allievi a fabbricare colori e a preparare le tele, ma questo insegnamento non può essere astratto, poiché è profondamente legato alla tecnica stessa dell'opera del maestro scelto dall'apprendista. La natura e la qualità dei colori, e la natura e la qualità delle tele, ecc., sono il punto di partenza più importante per la creazione d'un'opera plastica. La varietà della tecnica materiale della creazione plastica è altrettanto grande quanto i diversi indirizzi estetici. E' un immenso errore supporre che la tecnica materiale delle arti plastiche sia soggetta a ricette invariabili. Esistono naturalmente esperienze definitive, esperienze fisiche, chimiche, ma questo non contraddice la mia affermazione.

Ma come realizzare praticamente l'insegnamento delle arti plastiche attraverso un sistema effettivo di ateliers privati? Come mettere fine alla mistificazione che regna attualmente alla Scuola detta delle arti plastiche e strutture similari?

La Scuola di arti plastiche deve trasformarsi in museo, esclusivamente. Il Dipartimento del disegno del ministero della Pubblica istruzione deve scomparire. Le « scuole all'aria aperta » non hanno alcuna ragione di sussistere. Ugualmente bisogna sopprimere l'insegnamento del disegno artistico nelle scuole primarie e superiori. La Scuola di arti plastiche non è solamente inutile per gli studenti, ma deve essere considerata nefasta per i pittori e scultori che vi agiscono come maestri. Essa trasforma magnifici pittori in magnifici burocrati. Niente di più grave per la grande e buona produzione di arti plastiche nel Messico che il premio largito a quei pittori e scultori classificati come capaci: li si ricompensa dando loro una o più classi, che sono in effetti la loro ghigliottina. Il pittore o lo scultore divenuto pedagogo deve consacrare una, due o tre ore al suo lavoro d'insegnante, e otto ore o di più per la difesa feroce del posto burocratico che occupa. In queste condizioni, in cambio di un insegnamento inefficace, si trasformano i pittori e scultori in semplici difensori di un « osso da rodere ».

Per questo è indispensabile mettere fine a tale situazione. I due milioni e mezzo di pesos attualmente spesi per l'insegnamento delle arti plastiche in Messico devono diventare un Fondo di riserva per l'acquisto periodico di tavole, sculture, ecc., prodotte dai pittori e scultori del Messico. I beneficiari di questi acquisti periodici delle loro opere saranno ovviamente obbligati a creare il loro atelier individuale e ad accettarvi quelli che vogliono sceglierli come maestri.

Supponiamo che quaranta pittori e dieci scultori siano attualmente in grado di aprire e dirigere i loro rispettivi ateliers. Ne risulterebbero cinquanta ateliers. Ammettiamo che ogni maestro d'ateliers sia obbligato a ricevere dieci allievi. In que-

sto modo si avrebbero cinquecento allievi di arti plastiche. Ammettiamo che il governo acquisti ogni anno ad ogni maestro d'atelier dieci opere a mille pesos ciascuna. Ogni maestro riceverebbe diecimila pesos all'anno e il governo ne sborserebbe cinquecentomila. Per il più vorace dei pittori e scultori messicani, diecimila pesos costituiscono una rendita magnifica e una somma sufficiente a coprire i costi del proprio atelier. D'altra parte, in questo caso, ci sarebbe una riserva sufficiente per realizzare opere d'arte pubbliche, il che darebbe un ulteriore aiuto agli ateliers. Si acquisterebbero anche opere degli allievi in esposizioni periodiche. E resterebbe anche ai maestri un margine per i lavori privati.

E che fare delle opere acquistate? Esse servirebbero ad arricchire le gallerie dell'attuale Scuola delle arti plastiche, creando sale speciali d'arte moderna. Si creerebbero gallerie annesse alle diverse scuole universitarie e superiori. Si organizzerebbero esposizioni ambulanti in tutto il paese e all'estero.

Concretamente, ciò che io propongo porterà realmente alla creazione di quegli ateliers di cui si è parlato così a lungo, e i costi sarebbero gli stessi di quelli attuali. I vantaggi di questo nuovo sistema di lavoro e di insegnamento delle arti plastiche sono sicuramente evidenti per tutti i pittori e scultori che si considerano ancora qualificati a creare delle opere. Solo quelli pietrificati dalla burocrazia potrebbero opporsi alla sua applicazione pratica.

Non devono esserci classi speciali di disegno artistico nelle scuole primarie e superiori.

Nelle scuole primarie e superiori bisogna insegnare di preferenza il disegno geometrico o costruttivo. Questo apprendimento assumerà un valore inestimabile per i giovani che diverranno operai o tecnici. Tanto per i mestieri più semplici quanto per le professioni tecniche più complicate il disegno geometrico è indispensabile. Le condizioni della vita attuale e soprattutto le condizioni della società futura rendono questo insegnamento assolutamente necessario. Quanto al disegno artistico, i ragazzi devono avere il diritto e i mezzi materiali di applicarvi ogni volta che lo desiderino. Questa attività in tutti i casi deve essere ricreativa. L'orientamento materiale che essa esige può essere affidato ai professori. Basta che questi attirino l'attenzione dei ragazzi sulla natura e li allontanino nello stesso tempo dalle cattive influenze esercitate dai fumetti, dalle foto a colori, e dalle illustrazioni di certi libri. D'altra parte, i disegni dei ragazzi sono sempre interessanti.

I ragazzi che avranno del gusto per le arti plastiche, quelli che vorranno diventare pittori o scultori professionisti, verranno senza dubbio agli ateliers privati dei maestri. Tali ragazzi avranno l'asso-

luto diritto di scegliere il maestro la cui opera ameranno di più.

Esistono opere pittoresche in quanto descrittive, imitative o aneddotiche; ma ne esistono anche in riferimento alla loro specifica essenza plastica.

Vi è una grande confusione e incertezza sul concetto di pittoresco.

L'opera plastica può essere pittoresca per la sua debolezza descrittiva o imitativa, e per la preponderanza dell'aneddoto sulla struttura plastica. Ma nell'arte plastica il pittoresco non nasce solo dall'imitazione o dall'aneddoto; il pittoresco può perfettamente esistere in un'opera astratta priva di alcuna intenzione imitativa, descrittiva, aneddotica, di forme nuove e di pretesa arte pura. In questo caso il difetto del pittoresco è doppiamente grave in quanto si manifesta nella stessa essenza organica dell'opera. Il pittoresco compare nelle deboli concezioni plastiche, nelle piccole proporzioni sparse, i dettagli puerili, le eccentricità snob. Vi sono quadri cubisti o surrealisti altrettanto pittoreschi sul piano organico quando le peggiori opere pittoresche per la loro tematica o per la preponderanza dell'aneddoto. Le forme scelte per la creazione di un'opera plastica, il tema indicato, l'aneddoto preferito, la mancanza di tutto questo per la preoccupazione di creare forme astratte, di semplici ritmi lineari, di semplici rapporti di valori, ecc., non significano nulla in riferimento all'arte plastica se non sono risolte dall'energia costruttiva, dall'emotività, dalla forza di animazione. Naturalmente, il pericolo di cadere nel pittoresco è più grande quando il pittore o lo scultore si tuffano nei temi popolari, tra le forme tipiche, con brillanti elementi narrativi, come vedremo qui di seguito.

L'esaltazione dell'arte popolare è stata una reazione naturale contro l'arte plastica europeizzante e aristocratica della epoca di Porfirio Diaz.

Questa esaltazione è stata utile in un senso, ma la scorciatoia che essa ha preso costituisce una via estremamente dannosa. Dannosa non solamente per i pittori e scultori che se ne servono, ma anche per le stesse manifestazioni dell'arte popolare. Per questo è necessaria una corretta definizione della vera natura dell'arte popolare e dell'importanza che essa ha per i pittori e gli scultori professionali. L'arte popolare, malgrado tutta la conoscenza e tutte le esperienze che ha accumulato, è la manifestazione degradata di una razza o di un popolo schiavizzato per secoli, e che proprio per questo ha perduto la possibilità materiale di esprimersi nei termini monumentali con cui si esprimeva nelle sue epoche di fioritura. Per questo l'arte popolare è invariabilmente un prodotto di plastica pittoresca nonostante la sua incontestabile bellezza.

Per i professionisti della pittura o della

scultura, l'arte popolare, come quella dei bambini, dei ragazzi e dei dilettanti, è un documento di grande importanza che permette loro di verificare gli indirizzi estetici e di trovare valori profondamente rivelatori dei fattori geografici, sociologici, razziali. Nell'arte popolare, il professionista delle arti plastiche può trovare delle radici plastiche che, sviluppandosi, sono in condizione di costituire l'opera plastica; ma nulla di più. Il feticismo dell'arte popolare e dell'arte infantile è estremamente dannoso per quelli che intraprendono la strada professionale delle arti plastiche e, lo ripeto, per la stessa arte popolare.

La pittura «mexican curious» è il maggior pericolo che minaccia il movimento della pittura moderna messicana.

La sua ascesa è parallela allo sviluppo del turismo nel Messico. E' uno dei numerosi effetti della penetrazione sempre più forte dell'imperialismo nord-americano nel Messico. La maggioranza dei pittori e scultori messicani si sottomette a questa corrente; coscientemente o meno, ma il risultato è il medesimo. Si tratta, inoltre, di una persistenza del feticismo per l'arte popolare. Plasticamente, si manifesta con un'inclinazione per gli aspetti esteriori tipici, proprio ciò che richiede il turista. Le arti plastiche moderne cessano in tal modo d'essere i prodotti organicamente estetici della geografia, del clima sociale, della tradizione del Messico, per diventare dei prodotti d'esportazione folcloristica. Tutta quest'arte «mexican curious», che è oggi prodotta in serie, è straniera nella sua essenza plastica, nella sua struttura; in realtà, solo il suo involucro è messicano. Cedono a questa corrente non solamente pittori di medio livello ma anche quelli rinomati. Gli uni in una certa misura, gli altri in un'altra; ma siamo su una cattiva strada. Cornejo fa delle concessioni al cento per cento, e Diego Rivera al cinquanta, non di più; ma il fatto è significativo. Contro questa tendenza devono porsi tutti i pittori e scultori coscienti del Messico per evitare che il nostro movimento incontestabilmente universalizzante alle sue origini, divenga presto o tardi una scuola d'arte populista, contraria ai valori monumentali che deve avere nel suo complesso ogni movimento importante. E' indispensabile che noi guardiamo meno all'oggetto di arte popolare e più a fondo e più seriamente alle opere dei maestri indiani del Messico e di tutta l'America. In queste opere noi troveremo in una lingua chiara e grande ciò che balbetta l'arte popolare. Se vogliamo imparare a disegnare e a costruire, non c'è niente di meglio che apprendere dagli esempi delle opere plastiche degli Indiani. Se vogliamo eliminare il puerile, il futile, volgiamoci alle loro opere che ci insegnano a comprendere le masse essenziali, i volumi primari. Nella tradizione degli Indiani d'America troveremo inoltre quel complemento metafisico che possiedono

tutti i capolavori del mondo intero e di ogni tempo. Lo studio delle loro opere ci farà comprendere chiaramente che l'arte plastica non è solo un problema di meccanica costruttiva, ma anche di forza d'animazione. Attraverso il confronto con le opere tradizionali degli Indiani noi possiamo verificare o correggere ciò che noi produciamo nello stesso spazio geografico, ove essi vissero. Noi vedremo in esse in che modo la flora della regione che noi abitiamo si manifesta non nella copia descrittiva ma nella creazione di forme plastiche equivalenti. In una parola: nulla intorno a noi può insegnarci a dipingere o a scolpire meglio delle sculture indiane e dei monumenti anteriori alla conquista di Cortez.

Abbiamo troppo abusato dell'esaltazione dell'arte popolare ed è per questo che i giovani pittori e scultori contemporanei pensano più a Posada, agli ex-voto, alle insegne «naïf» dei mercati popolari, ecc., che non alle opere incomparabili trasmesse dai maestri indiani. Certo, la considerazione privilegiata della tradizione indigena messicana non significa che noi dobbiamo isolarci da altre tradizioni importanti che esistono nel mondo. Inoltre non vogliamo affermare che si debba cambiare l'arte «mexican curious» per una arte archeologica e che si debba ridurre a scala nazionalistica il nostro clima di produzione estetica. Al di sopra di ogni cosa dobbiamo essere moderni e internazionali, ma dobbiamo portare all'estetica universale i valori plastici che ci pone in mano la nostra tradizione.

Lo snobismo è una dannosa scappatoia di fronte al pericolo folclorismo.

Vi sono dei compagni pittori e scultori che, per sfuggire all'arte «mexican curious», cadono facilmente in una plastica *snob*, completamente estranea alla realtà fisica della regione geografica in cui viviamo. Essi immaginano che l'arte «mexican curious» non si basi solo sull'imitazione dell'arte popolare, nell'accettazione di questa come punto di partenza estetico, nell'utilizzazione dei suoi esteriori aspetti pittoreschi, nella debolezza organica che ne deriva, ma anche nell'influenza delle opere dell'archeologia indiana. E' un grave errore. Essi non comprendono che le opere archeologiche della fioritura dell'arte indigena sono totalmente estranee a tutti gli elementi pittoreschi dell'arte popolare. L'imitazione dell'arte popolare è cosa estremamente facile, come dimostra la sovrabbondanza di imitatori. Non si possono comprendere i valori plastici delle opere degli antichi maestri indiani se non attraverso uno studio profondo e di lunghi anni. Ciò mostra l'enorme distanza che le separa dall'arte popolare degradata e meschina.

La corrente *snob* si è fatta sentire in Messico soprattutto negli ultimi cinque anni. E' la logica reazione alla particolare fecondità di Rivera nell'arte «mexican curious». Ma bisogna trovare la giusta via

che non è più quella della pittura e della scultura europee. La pittura e la scultura contemporanee s'ostinano sempre di più nell'ambito delle masturbazioni cerebrali, caratteristiche e rappresentative delle classi borghesi decadenti. Questo non vuol dire, ripeto, che io desideri l'isolamento dalle correnti plastiche europee. Io credo al contrario che noi dobbiamo essere massimamente al corrente di tutto ciò che si produce fuori del Messico, ma che un insieme di circostanze (di tradizione, di geografia, di razza, di condizioni sociali) ci dia la possibilità di realizzare un'opera che sia un reale contributo alla bellezza universale, senza cadere nello snobismo caratteristico della cultura europea contemporanea.

La pittura murale è in primo luogo un problema di complementarietà con l'architettura.

Nulla di più lontano dalla buona pittura murale della semplice esecuzione di pannelli, per quanto importanti possano essere come strutture plastiche autonome. La decorazione murale esige innanzitutto uno stile ornamentale che serva di raccordo fra i pannelli e l'insieme architettonico.

La decorazione murale, inoltre, stabilisce dei principi logici che vietano la realizzazione di murali in luoghi che manchino dello spazio necessario per apprezzarli. La decorazione esige l'impiego di toni cromatici semplici e in un numero limitato che non rompano l'unità dei muri e, attraverso ciò, tutto l'insieme. Dipingere sui muri semplicemente per dipingere sui muri, come se si trattasse di dipingere dei quadri di grandi proporzioni, è incontestabilmente qualcosa di grave per la buona qualità definitiva dell'opera.

La pittura murale non accetta inoltre l'ammasso variopinto di cose, di persone, ecc., poiché questo modo di risolvere il problema avvicina colui che l'adotta ai quadri murali della fine del XVIII e dell'inizio del XIX, le cui forme plastiche sono indubbiamente detestabili.

Molti maestri del Rinascimento non possono e non debbono più essere considerati esempi di buona decorazione murale. In Europa le civiltà precristiane e le scuole dei primi tempi cristiani crearono una pittura murale esemplare. Da Giotto a oggi si osserva un netto periodo di decadenza nella decorazione degli edifici.

Le civiltà americane anteriori alla Conquista offrono, in epoche più recenti, esempi incomparabili di magnifica decorazione interna ed esterna dei monumenti. Le esperienze prima citate ci devono servire di base per metter fine al sistema accettato fino ad oggi, che consiste nell'«ornare» edifici pubblici con dipinti murali di più o meno grande valore plastico. Fino ad oggi non abbiamo potuto creare in Messico un'unità ornamentale di valore positivo. Le decorazioni realizzate fino ad oggi passeranno alla storia

come esempi mediocri di decorazione murale, per le ragioni prima accennate. E dal momento che esiste in Messico la possibilità di decorare edifici, è necessario trarre da ciò che si è fatto in dieci anni tutte le esperienze necessarie per portare il corso anteriore della pittura murale ad un livello superiore.

Bisogna tornare alla pittura murale staccandoci completamente dal modo puerile che caratterizza l'arte snob contemporanea.

Non è mai venuto in mente ad alcun maestro dell'Antichità, ad alcun maestro delle epoche di fioritura delle arti plastiche, di presentare come opera compiuta un esperimento iniziale, un esperimento preparatorio, un esercizio di ginnastica plastica. Le opere dei maestri, dei grandi pittori e scultori di ogni tempo, nascono da un processo che esige una serie di piccole opere preparatorie. Nessuno di essi è mai arrivato a presentare un'esposizione di tutte queste opere. I disegni dei pittori del Rinascimento non erano considerati né da loro né dai loro ammiratori come realizzazioni di arte plastica, ma solo come risultati più o meno importanti ottenuti durante il lavoro che avrebbe condotto all'opera definitiva.

Sono i pittori francesi moderni, soprattutto, che hanno esaltato il valore dei lavori iniziali, delle opere preliminari, dando addirittura più importanza a queste che a quelle in cui il maestro applica la maggior cura. Matisse è un esempio eloquente di questa tendenza. Fu una caratteristica degli ultimi anni in Europa questa idolatria delle opere create con un minimo sforzo. Questi lavori iniziali vengono definiti: opera intima, opera essenziale, opera che racchiude tutta l'essenza dell'opera maggiore. Ma in realtà questa dottrina è la migliore dimostrazione d'una impotenza e, in generale, della decadenza del mondo capitalista.

Non dobbiamo fuggire questa tendenza. La nostra opera deve essere, al contrario, la più perfetta possibile, la più elaborata, la più austera. La nostra opera deve comprendere tutti i valori plastici. Essa deve essere fisica e metafisica ad un tempo e altrettanto metodica e seriamente costruita quanto le migliori opere delle grandi epoche delle arti plastiche.

Anche il ritratto è una buona specie di plastica pittorica, malgrado quelli che pretendono il contrario.

Sentiamo frequentemente i pittori moderni parlare negativamente del ritratto. Il ritratto, dicono, presenta un problema psicologico, e la psicologia non ha niente a che vedere con la pittura. Io penso, al contrario, che il ritratto pone il pittore e lo scultore di fronte a tutti i problemi della pittura e della scultura e lo mette in grado di realizzare un'opera plastica integrale.

Ha già detto che la pittura e la scultura non sono niente affatto dei semplici problemi di meccanica plastica. Entrambe pongono dei problemi di espressione metafisica, e la difesa del ritratto mi dà una nuova occasione di ripeterlo, poiché nel ritratto noi troveremo tutti i fattori di cui ha bisogno un'opera plastica completa. Credo che il ritratto sia inoltre una ginnastica plastica di primo ordine, poiché pone subito il pittore o lo scultore su un terreno oggettivo. Quindi, bisogna finirlo con le false teorie, e consigliare ai nuovi pittori e scultori messicani di esercitarsi anche nel ritratto.

Chi è in grado di fare critica, nell'ambito delle arti plastiche?

Certi affermano che solo i critici professionisti possono pronunciarsi sulle arti plastiche. Altri che la sola critica valida è quella del pubblico in generale. Io affermo che possono parlare di pittura e di scultura, in modo conveniente e utile ai produttori e alla cultura in generale, solo coloro (borghesi o proletari) che per la loro cultura superiore o per la loro antecedente attività in una delle forme d'arte possono essere considerati uomini di profonda penetrazione e di gusto più elevato che non la maggioranza del pubblico intellettuale e delle masse nel loro insieme. In realtà, non sono mai esistiti critici professionisti di arti plastiche. Quelli che si sono definiti tali sono stati, in realtà, panegiristi esaltati di una scuola, di una tendenza data. E' incontestabile che in materie fondate sull'emozione, in materie in cui la sensibilità e la sensualità individuali giocano un ruolo fondamentale, non può aver corso il flemmatico eclettismo, che dà a ciascuno il giusto. La maggioranza dei pretesi critici contemporanei di pittura o di scultura sono poeti più o meno magniloquenti che prendono pretesto dalla pittura o dalla scultura per scrivere bei poemi. Quanto alle masse: la massa borghese ha tutte le caratteristiche della sua natura « nouveau riche »; la classe media o piccolo-borghese è a sua volta educata dalla prima; e il proletariato, a sua volta, è il ricettacolo finale di tutti i cattivi gusti estetici della classe che lo domina e lo sfrutta. Il proletariato non solamente è creditore alla classe borghese dell'oppressione economica di cui è vittima, ma anche dell'abominevole educazione estetica che essa gli impone. La radio con le canzoni di Agustin Lara, il fonografo, il cinema yankee, ecc., costituiscono l'elemento spirituale delle masse proletarie, ed è comprensibile che il loro gusto non sia certo il migliore. La massa dei contadini conserva un buon gusto tradizionale per la tangenza con le vecchie culture e l'isolamento dalla cultura borghese moderna.

Solo minoranze culturali, malgrado tutto, possono gustare i valori reali delle arti plastiche. Fu sempre così, e resta ancora così.

Arte sociale o arte pura?

Questo problema divide attualmente gli intellettuali di tutto il mondo. I partigiani dell'arte pura affermano che non vi è nulla di più estraneo delle arti plastiche alla lotta di classe. Essi affermano la possibilità di creare un'opera d'arte plastica nella società attuale. Sostengono la loro teoria argomentando che, essendo l'arte un'espressione organica individuale, nulla può turbare il suo processo creativo. Affermano inoltre che l'arte sociale è forzatamente aneddotica e per questo inferiore come espressione plastica assoluta. I partigiani dell'arte sociale, dal canto loro, sostengono la necessità per i pittori e gli scultori di mettere la loro opera al servizio del proletariato nella lotta di classe contro il regime capitalista. L'epoca attuale è quella di una lotta di classe esasperata, dell'imperialismo, ultimo stadio del capitalismo, essi affermano. Non vi sono dunque, aggiungono, che due possibilità per le arti plastiche: o mettersi senza finzioni al fianco della borghesia, o aderire alle lotte del proletariato.

Io credo giusta quest'ultima concezione, ma intendo che tale teoria debba essere chiarita.

Io sono partigiano della concezione che la pittura e la scultura servano al proletariato nella sua lotta rivoluzionaria, ma considero la teoria dell'arte pura una finalità estetica suprema. Aggiungo che una manifestazione di tale natura non è esistita fino ad oggi in nessun luogo, e che non potrà esistere che in una società senza lotta di classe, cioè senza politica integrale.

Io lotto per l'avvento di questa società, poiché facendo ciò io lotto per l'arte pura. Io sono ugualmente dell'idea che il pittore e lo scultore non devono subordinare il loro senso estetico al gusto delle masse proletarie rivoluzionarie, poiché, come abbiamo visto, esse sono avvelenate dal senso estetico degradato della classe capitalista. Il pittore o lo scultore rivoluzionario deve esprimere nella sua opera le aspirazioni delle masse, le loro condizioni oggettive e l'ideologia rivoluzionaria del proletariato, ma, inoltre, deve esprimersi in un arte grande, plasticamente parlando. Il grande cineasta Serge Eisenstein ha dato forma perfetta a questa concezione all'inaugurazione della mia esposizione quando ha detto: « Il grande pittore rivoluzionario è la sintesi meravigliosa fra la concezione delle masse e la sua rappresentazione approfondita in modo individuale ».

Il dovere dei pittori e degli scultori nella società attuale è quello di collaborare esteticamente e individualmente con la classe che è predestinata storicamente a trasformare la vecchia società nella nuova. I pittori e gli scultori attuali non possono restare indifferenti di fronte alla lotta che libererà l'umanità e l'arte dall'oppressione.

David Alfaro Siqueiros

1932

Belgrado

Festival expanded media

di Jesa Denegri

E' già il terzo anno che il Centro Culturale Studentesco di Belgrado, il cui programma artistico viene curato da Biljana Tomić e Dunja Blažević, organizza un Festival Internazionale diretto a documentare le forme espressive più radicali, come si riscontra oggi nella pratica artistica. La fisionomia di questo Festival, orientato verso la problematica « dei medium ampliati », abbraccia non solo i fenomeni nel campo delle arti visive e dell'arte di comportamento, ma anche le indagini nel campo della cinematografia, del teatro, della musica e del balletto, sottolineando in particolare i momenti della loro reciproca fusione. Tale avvicinamento delle diverse aree dei medium, non ha solo lo scopo di elaborare le ipotesi di un integrale linguaggio artistico contemporaneo, ma anche — e soprattutto — di fondare quella atmosfera spirituale estremamente aperta, consona al carattere « della nuova sensibilità », profondamente radicata nelle concezioni sociali culturali e di vita di vasti ambienti degli artisti delle nuove generazioni.

Per l'intensità e soprattutto per il livello problematico della maggior parte delle manifestazioni, il programma degli Incontri di quest'anno, ha superato di gran lunga i due precedenti: per il numero e la qualità dei partecipanti l'Incontro è diventata un'importante manifestazione internazionale, tale da suscitare il vivo interesse dei circoli artistici d'avanguardia in tutto il mondo; la miglior conferma è data dagli artisti e critici stranieri che sono intervenuti a questa manifestazione. Nell'impossibilità di elencare, con ricchezza di particolari, quello che è stato il contenuto di molte manifestazioni individuali, menzioneremo qui soltanto i nomi di alcuni dei più noti partecipanti.

Particolare interesse ha suscitato l'intervento di Joseph Beuys il quale, nel suo discorso ha illustrato le sue note tesi radicali sulla democrazia diretta, sull'identificazione dell'arte e della creatività, sull'importanza che l'educazione esercita sulla formazione e, di conseguenza, sul comportamento vitale e sociale dell'individuo, sulle reali premesse dell'autodeterminazione, ecc. Era logico che la tematica del discorso di Beuys suscitasse la vivace reazione del giovane pubblico; il quale, nella discussione che ne è seguita, ha espresso punti di vista divergenti: dall'accettazione ad una decisa opposizione.

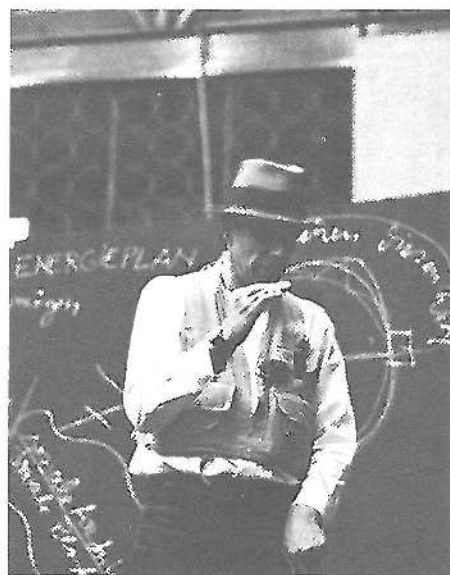
Se, con l'invitare Beuys, gli organizzatori del Festival hanno voluto presentare al pubblico una notissima personalità della vita artistica contemporanea, essi hanno, d'altro canto, compiuto uno sforzo ancor

più utile invitando alcuni giovani artisti che proprio oggi si preparano a dar forma a nuove possibilità espressive. Ci riferiamo in particolare alle interessanti manifestazioni degli autori italiani Lamberto Calzolari, Luigi Ontani e Francesco Clemente, ai quali possiamo associare Tom Marioni di Los Angeles e Tim Jones di Londra, e anche gli artisti jugoslavi Radomir Damjanović-Damnjan, Ilija Šoškić, Gergelj Urkom, Marina Abramović, Raša Todosijević, Braco Dimitrijević, Goran Trbuljak, Nuša e Srečo Dragan.

Non meno interessanti sono stati i programmi di altre discipline: il noto autore della « Svastica » e dell'« Aquila a due teste », Lutz Becher di Londra, ha presentato i suoi cortometraggi « Il suprematismo di Malevič », e « L'arte in rivoluzione »; l'architetto e designer Ugo La Pietra di Milano, oltre al discorso e alla proiezione delle diapositive-mostra « Gli abiti dell'imperatore », ha presentato i film « La grande occasione » e « Il monumentalismo », mentre nella parte musicale degli Incontri, è stato dato il concerto di Davorin Jagodić, e sono state eseguite le composizioni di Maurizio Kagel di Köln, che purtroppo non ha potuto intervenire al Festival, ma che si è presentato al pubblico di Belgrado con la sua orchestra nella seconda metà di maggio.

Prima della chiusura degli Incontri è stata organizzata una discussione sul tema « I medium ampliati o le nuove arti » alla quale — oltre alla maggior parte degli artisti presenti — sono intervenuti anche i critici: Barbara Reise, John McEwen, Marlis Gräterich, Achille Bonito Oliva, Giancarlo Politi, Nena Dimitrijević, Želimir Koščević, gli organizzatori Biljana Tomić e Dunja Blažević, e molti altri. Questa discussione vivace, e a momenti nervosa, su molte questioni di natura concettuale e organizzativa del Festival, nonché sulle concezioni generali riguardanti la posizione e il ruolo dell'arte contemporanea nel mondo odierno, ha messo in luce molte differenze di principio, e anche posizioni chiaramente opposte nel modo di vedere alcuni problemi di importanza generale e comune.

Per concludere, possiamo constatare che il carattere di questi Incontri, tenutisi al Centro Culturale Studentesco di Belgrado, preannuncia una nuova dimensione nel modo di organizzare le manifestazioni dedicate alle tendenze artistiche contemporanee: in opposizione alla mostra di oggetti presentati staticamente, si è venuto affermando il profilo del Festival, nel quale il programma di lavoro, viene concentrato in pochi giorni, ricco di spetta-



J. Beuys, *Incontro a Belgrado*, 1974.

coli, conferenze, discussioni, proiezioni, e di diversi interventi che si susseguono quasi ininterrottamente dalla mattina fino a notte tarda, inducendo in tal modo il pubblico a concentrarsi al massimo e a collaborare intensamente. Oltre a questo nuovo rapporto che si viene a instaurare con il pubblico, il Festival offre altresì la possibilità di nuovi rapporti tra gli organizzatori da una parte e gli stessi artisti dall'altra. Infatti, la fisionomia di questo tipo di manifestazione è, in linea di massima, decisamente anticommerciale e antiprofessionale, e uno dei suoi scopi principali consiste proprio nella premessa della libera attività di tutti i partecipanti che da soli programmano i propri interventi mentre agli organizzatori viene affidato solo il compito di assicurare gli strumenti tecnici necessari.

Perciò, in linea di principio, uguale trattamento viene usato a note personalità e al giovane studente che si trova alla soglia della sua strada artistica. Nelle varie manifestazioni, gli organizzatori insistono soprattutto sul diretto contatto tra l'autore e il pubblico, mediante i discorsi o il diretto scambio di opinioni.

Nell'evidente crisi che ha colpito oggi il funzionamento delle istanze che agiscono a mo' di mediazione tra gli artisti e il pubblico, l'esempio di questo Festival può servire come una delle possibilità da accertare: contrariamente all'accentuato carattere commerciale di molte manifestazioni artistiche nel mondo occidentale e al carattere burocratizzato e istituzionalizzato delle manifestazioni nel mondo orientale, è proprio in Incontri di questo genere che viene preparato il terreno per liberi e aperti confronti tra i più diversi punti di vista e posizioni il cui sforzo comune si concentra nella reazione vitale a molte circostanze e dilemmi da cui l'artista moderno è circondato nel mondo contemporaneo.

“Marche Arte '74” e Giammarco

di Francesco Vincitorio

Tra le varie iniziative della tarda estate, mi sembra opportuno segnalarne, brevemente, due. Si sono svolte in luoghi piuttosto decentrati e, secondo me, sono state di particolare interesse e vitalità. Mi riferisco a « Marche Arte '74 » organizzata a Jesi e alla mostra di Nino Giammarco a Volterra.

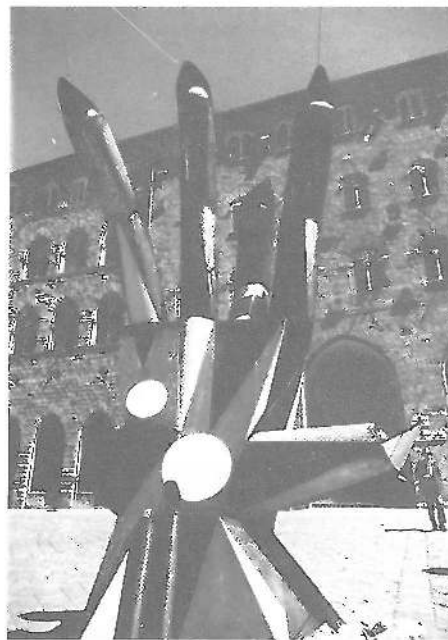
« Marche Arte '74 » ha voluto essere — come spiega il sottotitolo — « consuntivo e proposte » riguardanti l'arte moderna in questa regione. Ma in luogo di una numerosa rassegna, diciamo, fenomenologica, si è scelta la via di una rigorosa esemplificazione. Nove artisti in tutto: da De Carolis fino a Trubbiani, attraverso Bartolini, Licini, Scipione, Mannucci, Cagli, Fazzini e De Vita. Ciascuno presentato con una piccola antologica, in modo da consentire al pubblico una effettiva conoscenza. Ciò ha permesso, inoltre, di individuare meglio quella « linea marchigiana » che, al di là di differenze operative, lega fra loro i nove artisti.

Ne ha parlato a lungo e con perspicacia Carlo Antognini nella prefazione al grosso catalogo e non starò a ripetere le sue parole. Vorrei sottolineare soltanto alcuni « segni » di questa marchigianità: 1) una attitudine fabbrile eccezionale che se non Cagli raggiunge addirittura la capziosità, caratterizza, più o meno, anche gli altri (si pensi alle incisioni di Bartolini, De Vita e De Carolis oppure alle sculture di Fazzini, Mannucci e Trubbiani); 2) una marcata individualità o, meglio, isolamento anche quando, lasciate le Marche, alcuni di essi si sono immersi in una situazione diciamo storica; 3) una testimonianza di inquietudine da « spclati », cioè con limitate difese contro i rovesci esistenziali e mondani: e fare i nomi di Scipione, Licini e ancora De Vita e Trubbiani mi pare sufficiente ad indicare il senso di questo lucido, lirico stravolgimento.

Una mostra vitale si è detto e vorrei concludere ribadendo l'utilità di questa occasione che è stata offerta ai marchigiani di incontrare e apprezzare alcuni dei suoi maggiori artisti. Tanto più che le scelte facilitavano un rapporto autentico, ossia non generico e, al tempo stesso, non mitico. Di ciò va dato merito alla Amministrazione Provinciale di Ancona (specialmente al suo Presidente, Alberto Borioni) che ha realizzato questa mostra, peraltro in una sede assai suggestiva come il settecentesco Palazzo Pianetti-Tesei. E soprattutto ad Antognini che di questa iniziativa è stato l'animatore e il curatore. Un uomo di incredibili capacità che

molte città avrebbero motivo di invidiare ad Ancona.

La mostra di Nino Giammarco a Volterra, nata con intenti diversi da quella jesina, mi sembra anch'essa una iniziativa riuscita. E', in pratica, la prosecuzione della mostra di Mauro Staccioli di due anni fa e poi della rassegna « Volterra '73 ». Oltre a documentare una lodevole continuità d'azione da parte di quella Amministrazione Comunale, rivela una intelligente preoccupazione di non cristallizzarsi in formule. « Volterra '73 » fece affluire nella città toscana numerosi artisti e li sollecitò a dialogare con la città e i suoi problemi (valgano, ad esempio, i rapporti tentati con l'Ospedale psichiatrico). La gigantesca, aggressiva mano metallica creata da Giammarco nella Piazza dei Priori e le sue sculture in legno che hanno coinvolto gli stessi banchi della sala del Consiglio Comunale, continuano e, in un certo senso, precisano quel rapporto. Esse si legano bene ad una nascente tradizione volterrana di iniziative artistiche mosse da forte impegno politico-sociale e, contemporaneamente, cercano un contatto sempre più intenso con la popolazione. Mi sembra, in sostanza, che l'esposizione di queste opere di Giammarco (a proposito delle quali soltanto una conoscenza superficiale potrebbe richiamare il nome del primo Ceroli) co-



N. Giammarco, *La grande mano*, 1974.

stituiscano un'ulteriore prova di una precisa volontà di affrontare e diffondere la problematica artistica contemporanea. E, c'è da augurarsi che l'Amministrazione Comunale continui su questa strada.

Francavilla al Mare

XXVIII Premio Michetti

di Vito Apuleo

L'accusa di qualunquismo formulata da Crispolti a proposito di questa ventottesima edizione del Premio Michetti, ha agitato le acque dell'ambiente culturale d'Abruzzo, in questi giorni alle prese con un fervore di rinnovamento che passa da Vasto ad Avezzano ed approda nell'antica istituzione di Francavilla al Mare. Ora, se l'accusa può apparire un tantino ingenerosa (Venturoli amichevolmente rimprovera a Crispolti di tacciare di qualunquismo « quei premi panoramici, basati su inviti di qualità, non tematici, che egli non predilige »), è altrettanto vero che pur negli sforzi di equilibrio organizzativo e serietà programmatica, il « Michetti » debba ormai fare la propria scelta. E questo proprio perché sono trascorsi vent'ot-

to anni dalla fase istitutiva. L'incontro delle tendenze a fini accrescitivi della « provincia » ha ormai fatto il suo tempo. La provincia superato l'impatto con le prime *avventure d'avanguardia*, ha ormai oltrepassato, per così dire, il muro del suono e, quindi, o ha accettato queste avanguardie nella pienezza delle forme espressive o se ne è allontanata decisamente, nella convinzione di un impossibile colloquio o di una estraneità istituzionale. Né a tal fine giova reinventare formule locali, scontate gare giovanili all'insegna del *sotto giuria*. E' ormai tempo che il discorso sull'arte esca dal chiuso della disputa sulle poetiche, per un approfondimento delle ragioni del fare arte o, se necessario, delle ragioni del non fare

arte (all'insegna dell'affermazione di Duchamp quando sostiene che un secolo che produce la bomba atomica non merita l'arte). E questo è compito possibile anche al « Michetti », se vuole superare i limiti della dignità e della generica considerazione di qualità.

Ormai si tratta di una istituzione cresciuta, divenuta adulta, con le carte in regola. Ad essa guarda non solo la regione ma tutto il centro-sud perché unica istituzione, culturalmente valida, in questa area geografica, in grado di stabilire un colloquio con il pubblico e, soprattutto, con i giovani. Forse questo intendeva Crispolti. In ogni caso se la formula degli incontri tra nazioni è valida (lo scorso anno con la Jugoslavia, quest'anno con la Spagna), la formula dell'indiscriminato raffronto lo è meno. Insomma, per esser chiari (come abbiamo sostenuto in altra sede), al fine di un deciso salto di qualità non è più necessario continuare a raffrontare forze che non hanno desiderio di essere raffrontate (informali e figurativi, pop e cinetici), in un insieme di relazioni che rendono inquietanti gli equilibri nel momento stesso in cui si tentano, ad esempio, coesistenze tra Mario Padovan e Sergio Sarri, tra Giuliano Barbanti e Bruno Donzelli, nell'ambito di una pluralità di ricerche che vorrebbe individuare il punto più alto dell'indagine nella contrapposizione Emilio Scnavino — Francisco Cruz De Castro.

Una difficoltà che se nel raffronto della contemporaneità risulta più sfumata per la interessante qualità dei protagonisti, si accentua proprio nel cosiddetto confronto storico: quattro italiani e quattro spagnoli: « otto interpreti della generazione degli anni 60 ». E' qui che il discorso che dovrebbe essere portante (nel senso culturale del termine scade a livelli di « presenza » e questo, a nostro avviso, soprattutto per quanto riguarda la partecipazione italiana. Certo, Scnavino è uno dei più validi protagonisti della generazione degli anni 60; il suo discorso muove all'interno della tragedia esistenziale che attanaglia l'uomo del nostro tempo, chiuso in quella sorta di gabbia alienante che è la civiltà tecnologica e, quindi, soffocato dalla complessità delle costrizioni che lo stringono da presso: da qui quell'ansia di una fobia claustrofobica alla quale accenna Guido Ballo che si trasferisce in quella ossessione segnica, di sapore emblematico, che è la costante del suo linguaggio. L'abbiamo già altra volta sostenuto questo concetto sull'artista genovese. Solo che l'inquietante realtà che scaturisce da una siffatta tematica e, soprattutto, le ragioni storiche che ne giustificano l'evoluzione, sono dimostrabili, in termini di accrescimento conoscitivo, attraverso le tre opere esposte qui a Francavilla? Noi riteniamo di no perché è il concetto di « presenza » che contestiamo, preferendo, per quanto ci riguarda, il concetto di discorso nell'ambito di una tematica. E questa è la meta alla quale il « Michetti » dovrebbe guardare.

Palazzo Grassi a Venezia

Concetto Pozzati

di Federico Bondi

La mostra di Concetto Pozzati al Centro Internazionale delle Arti e del Costume a Palazzo Grassi a Venezia è stata una sintesi dei lavori svolti dal pittore bolognese nell'arco dell'ultimo decennio: lavori caratterizzati da complesse esperienze pittoriche e da derivazioni grafico-pubblicitarie che, con evidenza, stanno a monte di tutta una serie di ricerche condotte con forte senso critico nei confronti sia dei mezzi di comunicazione visuale, sia di quanto è rappresentativo di certi livelli emozionali e culturali del nostro tempo. Una mostra questa che ha puntualizzato la situazione e la posizione di un artista che ha saputo rigettare a priori ogni perfezione temporanea, ogni intermezzo puramente ricreativo, proprio nel momento in cui poteva subire l'influenza di componenti ludiche che lo avrebbero chiuso in uno spazio limitato, estraneo alle strutture della vita.

Dal '63 al '74 è rilevabile in Pozzati non tanto una evoluzione, quanto piuttosto un approfondimento ed una decantazione di temi; una continua assimilazione ragionata di taluni aspetti, tutt'altro che marginali, d'un ambiente (il nostro) la cui estensione si manifesta sempre più attraverso aggregati artificiali; una decisa volontà di separare dall'insieme abituale, cui è connessa, l'immagine, per restituirla, con estrema provocazione formale, coinvolta in una dimensione latamente metafisica (nel senso etimologico della parola) se non quasi onirica e al limite di un sarcasmo inquietante. Forse in una antologica, quale in effetti è stata questa di Pozzati a Venezia, anche altre opere precedenti avrebbero trovato giusta collocazione, non tanto per una loro storizzazione, quanto per una più completa lettura della genesi dei quozienti intrinseci nettamente maturatisi ed organizzatisi, dal '60 in poi, nell'ambito di operazioni contestatrici di trasformazione a livello linguistico.

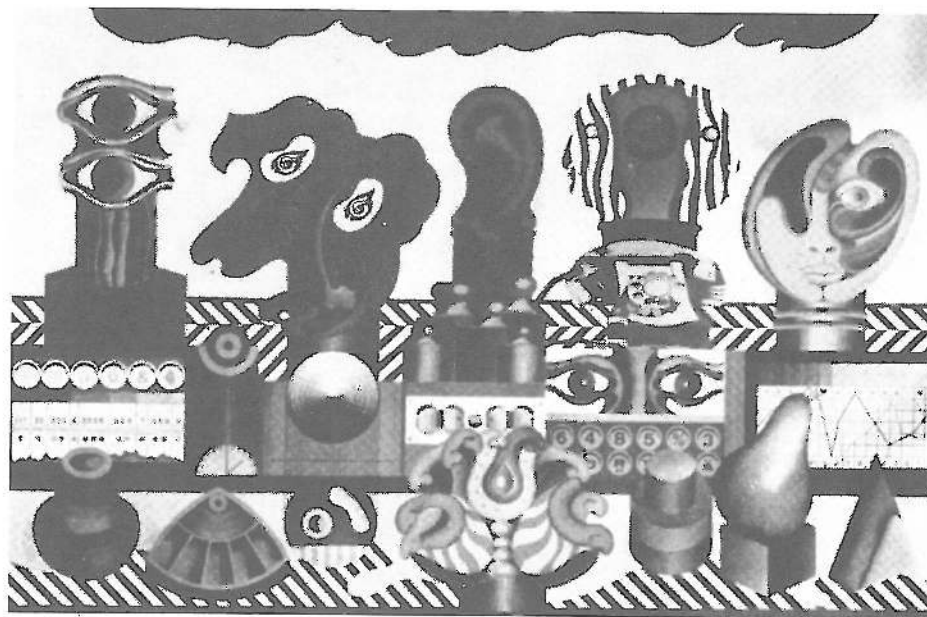
Se quanto è disponibile è anche quanto è stato consumato o in procinto d'essere tale da un presente precario, ogni ricorso alle selezioni della memoria, ogni abuso dei valori codificati, ogni degrado della realtà, dovrebbero, come chiaramente indica Pozzati, coinvolgerci criticamente, poiché il nostro campo d'azione viene, oggi, determinato dall'ambiguità di un vasto intorno reso innaturale, mentre, parallelamente, il connettivo della società produce miti transitori e noiosi, artificiali pretesti per riti illusori in una grande confusione di misure e rapporti. Così, nei lavori di Pozzati quanto è passato in giudizio vi si proietta, per una particolare attitudine psicologica dell'esecutore,

trasformato ironicamente con un rigoroso controllo mentale, nonché riproposto, con grande libertà ed efficace tecnica esecutiva, quale emblema artefatto della nostra civiltà orizzontale.

Il valore del simbolo in un tal modo di procedere, valore nuovo ogni volta che si ripete, racchiude pertanto tutto il mondo di Pozzati che direttamente sembra alludere all'istanza prima della cultura stessa vale a dire alla validità dell'interscambio non passivo delle esperienze nella società umana (interscambio che va ricondotto nelle norme di ragione, dovere e verità) e, dunque, al senso ed all'importanza dello stesso commercio delle immagini e delle parole. Ed ecco Pozzati sfruttare sino al limite tutto un repertorio, far propri motivi, elementi, oggetti e parole usuali, o comunque disponibili, ed attuare con essi e su di essi straordinarie operazioni tese a dominare ogni emergenza in modo tale da riportare sino a noi gli echi degli atti magici primitivi. Tuttavia proprio il magico è sconfitto, essendo le sue scelte fatte senza mistero, anzi direttamente derivate dal prontuario più identificabile sia dell'iterato quotidiano, sia di quanto è culturalmente già sedimentato. Nel momento in cui ci offre la possibilità dell'identificazione oggettiva dei protagonisti dei suoi quadri, ci accorgiamo che obbliga noi stessi ad esercitarci con loro e su di loro, ma da una angolazione inconsueta, perché, se da un lato vi è l'intenzione di annullare il negativo dopo averlo assunto, da un altro lato questa assunzione, o per la ordinata collocazione degli oggetti o per la varia dimensionalità a questi conferita o per certa ossessiva iterazione dei motivi base o per certa sontuosità o povertà delle materie impiegate, è dissacrante, si fa operazione di un ripristino intenzionalmente esorbitante o sottilmente irrisorio.

Pur appartenendo alla contemporaneità dell'artista ogni cosa viene rimossa dagli usuali livelli (dove è orientativa di certi atteggiamenti, di certi significati e di certe situazioni) e quindi collocata in una nuova condizione, ancor più artificiale, per cui non sta più per quello che significa, ma per quello che Pozzati vuole che esprima una volta reinventata. All'origine gli oggetti « rapinati » o le « idee ricevute » etc. sono rubricati, hanno un nome, appartengono ad un sistema, ad una cultura, sottintendono a delle regole che « bisogna » conoscere ai fini del « vivere », sono segni invadenti connessi con la nostra possibilità di essere coinvolti in atteggiamenti, comportamenti, situazioni: ebbene, sembra sia proprio con-

tro questo « sistema » che Pozzati muove la sua crociata espressiva nel momento in cui carica o azzerà il consuetudinario vissuto — e, per esso, l'oggetto o l'immagine rappresentativi — in termini tali da fargli anche assumere significato contrario all'usuale. Ciò implica che il destinatario delle opere di Pozzati è obbligato spesso ad adoperare a sua volta in senso inverso all'addestramento culturale, coinvolto nella responsabilità interpretativa sia dalla contraddittorietà apparente del messaggio pittorico sia dal potenziale ironico del vocabolario con il quale l'artista comunica. Ad esempio, le pera non è più, in Pozzati, la pera frutto del pero, non sta per la pera in quanto tale, ma quasi come antagonista negativa della pera, come anti-pera, come pera algebricamente opposto della pera, come vacuità della pera: ed ecco la materia specchio, il riflettente che sfata, annulla, derubrica e scarica il significato originale, che rende infinitamente ambigua l'immagine prima sino al punto da farle contenere infinite altre immagini estranee possibili, relative all'intorno occasionale in cui l'opera è collocata: e del motivo « rapinato » non resta che un contorno allusivo, una linea nel senso intuitivo della parola, una rarefatta indicazione. Come testimoniano le esperienze anteriori al '63, la ricerca di Pozzati ha sempre assorbito con curiosità critica i simboli più attuali, ha sempre mantenuto schiuso un varco sul fantastico per rendersi, all'unità della sintesi, con proposte che, pur tenendo variamente conto del vitalismo, dell'organicismo o di un particolare clima di oggettività, sempre si sono manifestate con una personale modalità linguistica, ricca ed elaborata. Una ricerca questa profondamente soggettiva in quanto ha origine in una nuova consapevolezza, curiosa di quanto è implicito nelle nostre consuetudini nonché delle relative proiezioni. Una ricerca che si è resa densa in elaborati ordinati, sovente sistematici, predisposti, ironicamente ricchi, interessanti, evocativi, che violano la maggior parte dei nostri preconcetti culturali in modo sottile, esaltando o impoverendo la forza d'urto delle immagini e costringendoci ad abbandonare le nostre posizioni iniziali di avvicinamento, obbligandoci, contemporaneamente, ad un atteggiamento attivo se non vogliamo ammettere la nostra incapacità di accettare condizioni di carenza proprio in alcuni significati specifici. E' pertanto un particolare tipo di gioco a contrasto che fa insorgere il senso ironico, anche grazie all'esplorazione sistematica su tutto un inventario che, nella resa, si situa in una nuova condizione di purezza. Oggetti, immagini, parole; simboli sottratti al contesto consueto, obbligati dopo questa sottrazione a significati più complessi, a collocazioni associative nuove, per cui il problema dell'identità introduce un elemento decisamente di beffarda ambiguità tra l'idea ed il rappresentato. Guardiamo la pera, la mela, il



C. Pozzati, *Inventario: il mio rinnovato amore per Léger*, 1966/67.

pomodoro, la rosa, la pioggia come per la prima volta e scopriamo che, al di là delle associazioni consuete, sono « forme » tutto sommato neutre, piatte. Ogni immagine può allora « funzionare » su di

una base avulsa dalle circostanze originarie o, per contro, può ampliare il suo significato sino ad invertirlo, per tutta una riserva di accumuli paradossalmente innestati sull'attuale.

Gradisca d'Isonzo

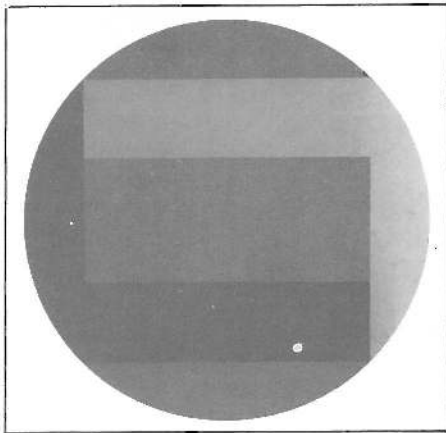
Carlo Ciussi

di Gianni Contessi

Fortunatamente, qualche volta il compito del critico non è « soltanto » quello di analizzare e, in qualche misura, storicizzare dei fenomeni. Esso è anche quello — oh, quanto moralistico — di catechizzare increduli e distratti, circa « valori » ignorati, dimenticati oppure considerati troppo sbrigativamente, magari perché sfasati rispetto a certe idee correnti, di cui pure non intendo discutere l'importanza. Fino al 30 settembre è stata visibile, nelle sale di palazzo Torriani a Gradisca d'Isonzo (Gorizia), una mostra antologica dedicata agli ultimi dieci anni di attività del pittore Carlo Ciussi, friulano, classe 1930.

Prima di parlare della mostra, però, vale la pena di spendere due parole su Gradisca e le sue iniziative culturali che, se meglio inquadrare, risulterebbero più incisive. In tutto il Friuli Venezia Giulia, fatta eccezione per le biennali d'arte antica organizzate dal Comune di Udine, non esistono attività nel settore dell'arte, promosse da enti pubblici. Tutto sembra demandato alle sole forze, certo non grandissime, della cittadina isontina, all'Azienda di soggiorno, e al suo Direttore Bruno Patuna. al Comune e, mi pare di capire, ai

consigli di Giuseppe Marchiori. Finora sono state organizzate mostre dedicate a Bartolini, Spazzapan (che era gradiscano), Zigaina, mentre quella di Afro non è mai andata in porto. Come si vede, un disegno non molto organico, dettato spesso da ragioni contingenti e di campanile, al quale inoltre nuocciono certi « dettagli » di realizzazione (mostre con troppi pezzi, cataloghi sovraccarichi, grafica démodé, allestimenti troppo ricercati, tagli di nastri tricolori) che, lo dico senza animosità, suonano un po' provinciali. E la cosa dispiace proprio perché, in sé, l'attività di Gradisca è più che meritoria. In parte sono difetti registrabili anche in questa mostra di Carlo Ciussi, cui nuoce la presenza di un numero eccessivo di opere, spesso letteralmente affollate sulle pareti delle cinque sale a disposizione di palazzo Torriani, il cui restauro sarebbe risultato più efficace se i responsabili non avessero dimostrato troppa indulgenza nei confronti di un decoro piccolo borghese, come dire, « in stile », fatto di pavimenti marmorei, carta da parati dorata (fortunatamente collocata solo in una sala), tendaggi e appliques varie... Comunque, la rassegna, a di là



C. Ciussi, XXIX, 1974.

di questi difetti di impaginazione è indubbiamente degna di attenzione.

Ciussi è un artista assai serio, la cui « colpa » è di fare una pittura in bilico fra astrattismo geometrico classico (il « concretismo » della « linea » Malevic, Mondrian, Bill) e la Nuova astrazione, se non proprio la Nuova pittura. A questo si aggiunga che l'uomo non è esattamente mondano, e così si capirà perché Ciussi, pur essendo artista stimato, non è anche artista popolare.

La pittura del friulano è, a seconda dei punti di vista, molto raffinata, ai limiti dell'estetismo, o molto semplice, ai limiti dell'elementare. A chi adotta il primo punto di vista suggerisco di osservare con attenzione le opere del primo periodo (1964-1967): capirà che il formalismo di oggi è solo un mezzo, e che gli intenti costruttivi e progettuali delle prime opere, troppo genericamente inserite nell'ambito delle ricerche post-informali, è presente tuttora, con esiti di grande efficacia. Ai secondi è invece il caso di ricordare che l'impiego di mezzi minimi non porta necessariamente a risultati minimi: la bravura sta appunto nell'ottenere risultati notevoli con un piccolo (ma anche qui il « piccolo » è questione di apparenze) dispendio di energie. E questo mi pare sia il caso di Ciussi.

La pittura di Ciussi, rigorosamente geometrica, è squisitamente europea, anche se spesso, in base ad esiti che non si possono definire simbolici, sembra rifarsi a certe immagini « assolute », iperuraniche, che sanno, genericamente, di orientale. Della cultura americana sembra risentire soltanto in certi dettagli: i quali non sono certo l'impiego delle tele sagomate (sono tutte circolari e non diversificate, dunque è come se fossero quadrate o rettangolari, cioè normali), oppure l'impiego insistito di forme, come dire, hard edge (che per Ciussi sono un'altra cosa), bensì la tendenza a realizzare forme e campiture « araldiche », decorativamente (nel senso migliore) geometriche. E perché parlo di araldica — l'ha già, fatto l'amico Aldo Passoni, ma senza riferimenti geografici — in rapporto agli Sta-

ti Uniti? semplicemente perché è proprio lì che, anche grazie alla Pop art i pittori hanno scoperto l'universo decorativo e simbolico delle bandiere. Ed è sempre oltre oceano che ha avuto largo uso la decontestualizzazione delle immagini, ovvero l'ingrandimento fuor di misura di particolari di immagini che occupano l'intero supporto (Lichtenstein il caso più ovvio). Quello di Ciussi sembra proprio un lavoro metodico, compiuto su certi particolari di una geometria globale e cosmica, che non è più semplice matematizzazione delle figure di uno spazio, ma è quasi immagine utopica del mondo. Anche per questo, la pittura di Ciussi è progettuale. Essa ipotizza un universo concluso e perfetto nella sua unità, e nel contempo ipotizza l'esistenza di realtà specifiche ed obiettive. Ovvero: è progettuale a livello di metafora e lo è anche a livello di realizzazione geometrica (la doppia geo-

metria del supporto e della superficie) del quadro.

In ogni caso, e questo mi pare l'aspetto saliente, la geometria o, se preferiamo, il razionalismo, di Ciussi non è geometria costruttiva (o costruttivista); ha origini squisitamente pittoriche quasi quanto — e sono casi affatto diversi — la prospettiva ortodossa in Tiepolo e quella, particolarissima, che caratterizza la pittura di Rothko. Del resto, definire Ciussi pittore geometrico e basta sarebbe, oltre che riduttivo, fuorviante. C'è modo e modo di concepire la geometria o una certa razionalizzazione delle strutture formali: per Verna, ad esempio, la geometria è una « geometria dell'assenza », per Ciussi è un dato del pensiero, prima che dell'esperienza.

In occasione della mostra è stato pubblicato un ampio catalogo, a cura di Lara Vinca Masini e Charles Spencer.

Parigi

Cezanne a l'Orangerie

di Guido Giuffré

Per ritrovarne il taglio concreto la Sainte Victorie bisogna vederla anche prima di entrare in Aix, provenendo da Arles-Salon. Essa appare d'un tratto azzurra e gigantesca, imponente ed eterea, nello scorcio che ne rende adunco il profilo possente. Poi, uscendo dalla città, essa si appiattisce e si mostra tosto per quello che è in realtà, una breve catena dalla cresta dentellata che l'orografia sottrae ad ogni alone mitico. Ma Cézanne la ritrasse da questa prospettiva solo di rado, in qualche tela dipinta a Gardanne intorno all'85. Egli preferiva le colline di Aix, muovendo da quell'atelier su cui si è fatta molta letteratura e troppo turismo: a cominciare dall'imbalsamato cappello di paglia in fondo alle scale fino alle mele puntualmente rinnovate. L'odore delle mele nell'atelier di Cézanne somiglia al profumo dei fiori, dolcissimo e repellente, nella camera mortuaria. E bisogna costringersi a ritrovare gli oggetti — la tavolozza al cavalletto lo sgabello i teschi, il vaso tondo della « table de cuisine » — al di là dell'uso (due franchi a testa) che oggi se ne fa. Soprattutto gli indumenti, il cappotto nero sdrucito, il basco del noto « autoritratto con basco e barbetta » del '900, la famosa mantellina di cui parla tanto Emile Bernard, fonte prima, quest'ultimo, di certe false letture cezanniane. Di letture cezanniane la letteratura artistica di questo secolo sovrabbonda, e nel catalogo dell'esposizione parigina dell'Orangerie si preannuncia il nuovo libro di John Rewald, già autore del testo fondamentale del '39 (tre anni dopo lo studio e il catalogo di Venturi). Non sta-

remo dunque a tentare l'intuizione critica risoltrice quanto piuttosto a riportare le impressioni di una mostra non completa (si tratta dei sessantasei Cézanne già in possesso dei musei nazionali francesi) e tuttavia ancora una volta folgorante: tale da consentire, ancora una volta, di ripartire da zero. E questo probabilmente perché tante letture specialmente recenti hanno misurato di quest'opera i rapporti e le distanze, le ascendenze e le discendenze, senza troppo badare a ciò che essa è in sé, a quella « forza critica » di cui dice Venturi, « che esclude ogni conoscenza inficiata di intellettualismo e che lascia solo apparire la visione nella sua sensibile purezza ». E non era lo stesso pittore che ribadiva ad ogni passo « la sensation forte de la nature »?

Un aspetto della pittura cezanniana che trova riscontro nei fatti, ma largamente forzato a cominciare da Bernard nel 1920, è quello dei quadri non finiti (pochissimi, specie dei tardi, sono firmati); è l'aspetto che si connette alla nota « difficoltà a realizzare ». Merleau-Ponty ricorda il dubbio di Cézanne: « il travaille seul, sans élèves, sans admiration de la part de sa famille, sans encouragement du côté des jurys. Il peint l'après-midi du jour où sa mère est morte. En 1870, il peint à l'Estaque pendant que les gendarmes le recherchent comme réfractaire. Et pourtant il lui arrive de mettre en doute cette vocation ». Eppure non c'è un solo quadro o acquerello, il più incompiuto, che non mostri la più ferrea sicurezza di visione: dal cosiddetto periodo romantico iniziale alle evanescenze finali, estenuate all'ap-

parenza, essenziali e strutturatissime in realtà. Si prenda ad esempio una natura morta abbastanza precoce, eseguita prima che la concezione impressionista della luce filtrasse la pesante compostità della sua materia pittorica; all'Orangerie è esposta col n. 3, «Nature morte à la bouilloire d'étain». Venturi (n. 70), forse perché vi è sospeso o attenuato il primo impeto romantico, la data al '70-'72, mentre il Rewald la anticipa al '67-'69. Vi è evidente, ed è stata ribadita, l'eco di Manet, che ad entrambe le date Cézanne aveva già conosciuto e ammirava da tempo; ma presente è anche Courbet, nel denso spessore della realtà oltre la pennellata manettiana. Tuttavia ad una lettura diversa emerge una necessità imperiosa di bloccare la forma, di impadronirsi della realtà e di possederla appunto come forma, che procedendo in senso opposto a quello del Cézanne maturo pure muove dalla medesima tensione. Anche la luce, più spagnola che veneziana (i due ribaditi amori cezanniani), nonostante l'apparente casualità compositiva è vista in funzione costruttiva. Alla stessa data la luce di coloro che sarebbero stati gli impressionisti è già elemento dominante, tuttavia non in funzione costruttiva bensì dissolvante: le «Grenouillères», sia di Monet che di Renoir, sono del '69.

Ma impressionista Cézanne, che, pure nell'impressionismo trovò la chiave di volta della sua visione, a rigor di termini non fu mai. Sovente, anche quando la luce è ridotta a meri tocchi luminosi, come nelle montagne lontane al di là della baia di Marsiglia, in tante marine dipinte a l'Estaque (vedi la tela esposta a Parigi col. n. 25), essa si aggruma in spessori rocciosi e, senza perdere d'intensità e di vibrazione, assume la consistenza calcinosa dell'intonaco piuttosto che quella rarefatta dell'atmosfera. L'impressionismo gli diede il colore e, con il colore, la possibilità di un'analisi cromatica dello spazio; nella famosa lettera a Bernard del 15 aprile 1904 il passo sul colore («...d'où la nécessité d'introduire dans nos vibrations de lumière, représentée par les rouges et les jaunes, une somme suffisante de bleutés...») è bene più significativo di quello sul cilindro la sfera e il cono. La luce di Cézanne è appunto colore e il colore di Cézanne è analisi strutturale, mentre la luce degli impressionisti, per rivoluzionaria che sia stata, è ancora notazione atmosferica. Per questo è con il primo che la visione si rinnova radicalmente, non con i secondi. Ma non bisogna forzare la razionalità di Cézanne o l'astrazione del suo metodo. Egli considerava primarie la sensazione e la natura, e in un quadro celebre e certo non precoce come il 'vaso blu' (1885-'87, all'Orangerie esposto col n. 33) ricompone la tessitura cromatica che già aveva frammentato (vedi il vaso e le mele) per affidarsi soltanto all'intensità splendente del colore. E in un'altra natura morta («Nature morte au panier», 1888-

'90, a Parigi con n. 36), certamente uno dei quadri più anticipatori e di cui non v'è studioso che non abbia sottolineato le alterazioni prospettiche, non va dimenticato che la qualità della materia pittorica riporta tranquillamente a Chardin. Sulla scorta delle indicazioni venturiane l'attività del maestro dal '78 è stata divisa in periodo costruttivo (fino all' '87; prima sono i cosiddetti periodi romantico ed impressionista) e periodo sintetico (fino al 1906, Cézanne morì quasi dipingendo). Sono indicazioni che privilegiano il momento formale, che nessuno, certo, porrebbe al secondo posto; capolavori come «La femme à la cafetière» (1890-'95, n. 42), dove lo stesso pannello è sostituito da ciò che non si saprebbe chiamare se non costruzione dello spazio, o nature morte come «Pommes et oranges» 1895-'900, n. 46): la più straordinaria rivoluzione prospettica che Cézanne abbia mai compiuto, sottolineano come egli pensasse alla realizzazione appunto del quadro, prima che del pannello, dell'albero o delle mele. Ma Cézanne è anche l'autore

dei 'giocatori di carte', di cui una delle versioni più belle è appunto a Parigi (n. 44, datato '93-'96 mentre Venturi lo anticipava al '90-'92), e qui la solidità della pittura non soltanto è degna della migliore pittura antica ma è insieme tutt'uno con la caratterizzazione profonda dell'ambiente, con la solidità morale dei personaggi, con la fede incrollabile dello stesso Cézanne. Queste figure, eseguite con una tecnica che parrebbe da bozzetto, fanno registrare una carica umana caravaggesca, e se non era peregrina la lettura di J. Rivière (1911, citato in catalogo) quando ricordava i mesi trascorsi dall'artista a studiare «comme sur la table pèsent les bras du paysan qui joue aux cartes», sembrano per contro assai cervelotiche le ipotesi parapsicanalitiche di Kurt Badt (citato anch'egli) sull'antico conflitto tra Cézanne e suo padre: a sentirle il vecchio pittore avrebbe trattato Badt come trattò Gustave Geffroy, «et les quelques drôles qui pour faire un article de 50 francs ont attiré l'attention du public sur moi».

Pinacoteca di Oderzo

Alberto Martini

di Marco Lorandi

Si è inaugurata ad Oderzo (Trevise) la sezione di opere grafiche e pittoriche di Alberto Martini (Oderzo 1876 - Milano 1954), raccolta che vede aumentare in modo cospicuo la già esistente (un'ottantina di opere) per lascito della vedova. L'inaugurazione ha coronato gli sforzi del direttore, Arturo Benvenuti, che da anni ha lavorato per riunire le disiecta membra di questo artista che, a livello di conoscenza pubblica non è molto conosciuto e che la stessa critica ufficiale spesso, inspiegabilmente, trascura; ne fa fede la sezione veneta della IV Biennale Internazionale della grafica d'arte a Firenze, dove il curatore Guido Perocco lo ha totalmente ignorato, cioè proprio in quella tecnica

in cui Martini eccelse.

La Pinacoteca di Oderzo raggruppa ora ben 602 opere grazie alla donazione degli eredi, suddivise in 29 olii, 16 pastelli, 452 disegni a penna con inchiostro di china, 90 bozzetti a matita, nonché litografie e puntesecche. Parte dunque abbondante, ma non rilevante rispetto ad un'attività che, secondo le nostre conoscenze, può superare le tremila unità. La parte grafica dei disegni a penna non prevale solamente per la quantità, ma soprattutto per il pregio del prodotto artistico. A partire dal grande autoritratto datato 1911 che può essere considerato il testo grafico programmatico di Martini, quello in cui l'altissima perizia tecnica fino al limite del calligra-

A. Martini, *Illustr. per «La secchia rapita»*, 1897.



fico si sposa perfettamente con la coerenza ad una poetica di pretta matrice simbolista e decadentistica; per essa la realtà diventa spunto occasionale per un transfert medianico, ma non psicoanaliticamente inconsapevole, bensì conscio e razionalizzante. Si veda a tale proposito il manoscritto di prefazione ai disegni degli anni 1904-1905 sul tema « La lotta per l'amore » dove Martini afferma: « Aggiungo infine che nella maggior parte delle immagini, ogni donna ed ogni uomo, vedrà, come in uno specchio, quello che non avrebbe il coraggio di confessare nemmeno a se stesso ». In tal senso il segno si carica di variazioni chiaroscurali nel tratto ora addensato ora dilatato per dar luogo ad effetti di luminescenza fosforescente nell'animazione di ogni singolo elemento della composizione che non è mai descrizione amorfa, bensì intima e sottilissima vibrazione di presenze latenti e però operanti. Impresione riconfermata quando esaminiamo le illustrazioni per i « Racconti straordinari di E.A. Poe (elaborati tra il 1904 e il 1911 e qui in numero di 16) che non potevano ottenere migliore visualizzazione di quella martiniana proprio perché le tendenze al macabro e al necrofilo, anticipatrici, nella poetica di Poe, delle tematiche simboliste, trovavano assolutamente congeniale l'artista opitergino. Così i 68 disegni a penna per l'illustrazione del poema tassiano « La secchia rapita » (1895-1904) dove il segno grafico nella sua incisività tagliente e nervosa, nell'insistito durerismo, e nel ricupero xilografico di certo neocinquecentismo (sempre però in un'accezione deformante di mediocvalismi e neogoticismi) trasforma radicalmente l'assunto polemico e satirico del Tassoni. Inoltre Oderzo conserva oggi 269 disegni a penna per la Divina Commedia, 64 per la vita di Cristo, 17 per la « Vita della vergine » su testo di R.M. Rilke, infine 78 disegni per la creazione di quel Tetiteatro che occuparono la vita di Martini tra il 1923 e il 1925.

Non si può qui tacere di parlare, in breve, anche dei quadri che nella pinacoteca tappezzano le pareti un po' alla rinfusa e senza una collocazione più rigorosa in senso cronologico: alcuni di basso livello, se non scadenti; per lo più olii eseguiti tra il 1920 e il 1940 che denotano una stanchezza compositiva, creativa e addirittura tecnica dovuta forse anche ad una grande richiesta della committenza. Si passa così da definizioni realistiche con deformazioni espressionistiche a quadri « surreali » (ma il termine possiede una qualificazione strettamente personale ed individuale per Martini) o altri con implicazioni futuriste e altri ancora schiettamente simbolisti.

Tra le opere pittoriche eccelle quello intitolato « Le tre sorelle o le tre Marie (triplice ritratto di fronte, profilo e obliquo della moglie Maria, datato 1924): pastello con tracce di acquarello e tempera di bellissimo effetto se pur inficiato di accattivante edonismo e non privo di alcune connotazioni del gruppo dei Novecentisti milanesi.

Aree di ricerca

De Mathematica

di Mirella Bandini

Il catalogo della mostra De Mathematica, tenutasi qualche mese fa alla Galleria dell'Obelisco di Roma, con la partecipazione di quaranta artisti internazionali, è stato curato da un critico d'arte, Filiberto Menna, e da un matematico, Bruno d'Amore. Dall'operatività di questo significativo sodalizio è nata l'impostazione e l'importanza della mostra, che si articolava in gruppi di artisti che lavorano nell'ambito di un metodo analitico di verifica critica del linguaggio, inteso come un lento procedere della situazione e del dialogo conoscitivi.

Nell'odierno incessante processo di rilettura e di interrelazione dei vari settori del pensiero umano (filosofia e scienza; strutturalismo, semiotica e matematica; antropologia, etnologia e sociologia) i propositi di questa mostra erano rivolti a puntualizzare l'analisi tra il processo logico di pensiero — enunciazione, proposizione, analisi, tautologia, sillogismo, antinomia, assioma — privilegiato dalla conceptual art come forma di operazione artistica, e il processo logico della matematica.

La nozione di forma, intesa come processo e sistema logici, trascende ogni più letterale nozione di forma geometricamente definita o gestualmente espressa, ed ha instaurato un nuovo tipo di rapporto artistico, molto diverso dalla comunicazione a senso unico dell'arte tradizionale. Questo duplice binario di comunicazione, che nella specificità dell'assunto della mostra era enunciato come reversibilità di lettura dell'operazione artistica e dei metodi della logica matematica, ha avuto le sue sperimentali instaurazioni agli inizi degli anni

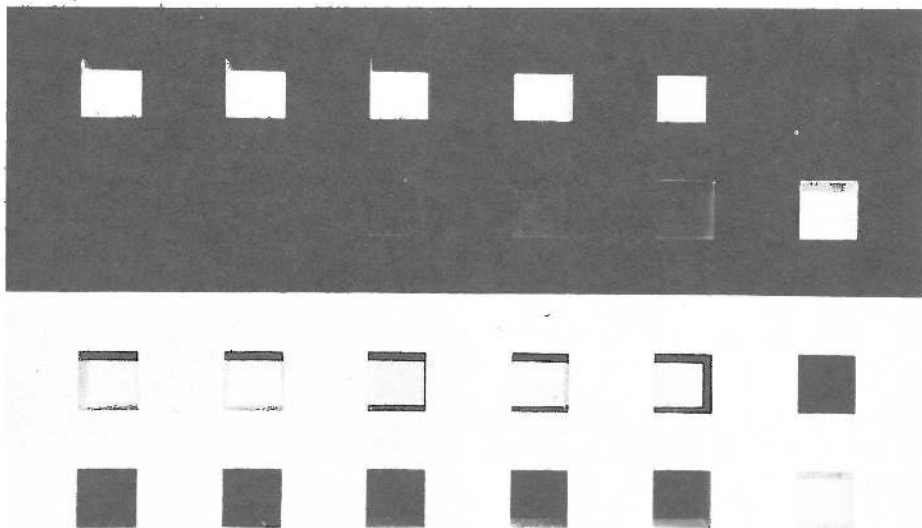
sessanta con i primi happenings, e con l'optical art e l'arte cinetica. In queste due correnti, un sempre maggiore affinamento e introspezione dei valori della struttura logica associativa e combinatoria della percezione (circonscritta però nell'ambito di un'arte tecnocratica) condusse infatti lo spettatore ad un coinvolgimento ed attivazione in forme nuove, di cui precipua fu la funzione attiva del processo conoscitivo della mente umana.

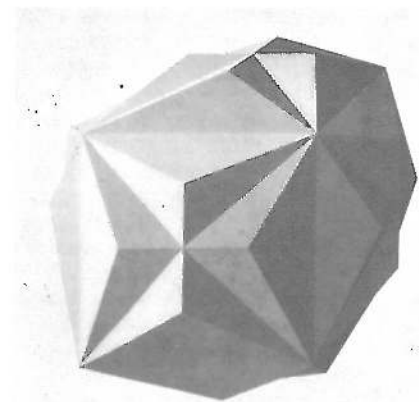
Successivamente, con la progressiva comunicazione dell'immagine attraverso e soltanto con l'enunciazione, il linguaggio assume una posizione gnoseologica; e la logica operativa di progettazione mentale si va identificando con i criteri e le teorie scientifiche odierne. Si elaborano tutte le connotazioni del reale, per una valutazione teorico-cognitiva di esso, parallela ad un'indagine sulla natura stessa dell'arte. Al superamento dell'unicità dell'opera si affianca il concetto della separazione dell'estetica dall'arte, in quanto « culto della forma e della funzione decorativa dell'arte » (J. Kosuth).

Sulla base di un'omologia strutturale di fondo si va oggi superando (e ne è la riprova anche questa mostra) la dicotomia tra scienza e arte — iniziata nel XVII secolo e acuitizzata nello scorso dalle posizioni delle filosofie idealistiche — che del resto l'antica cultura occidentale non distingueva nettamente, unendo specialmente la scienza alla filosofia nella confluenza di un medesimo pensiero (Aristotele e gli scolastici).

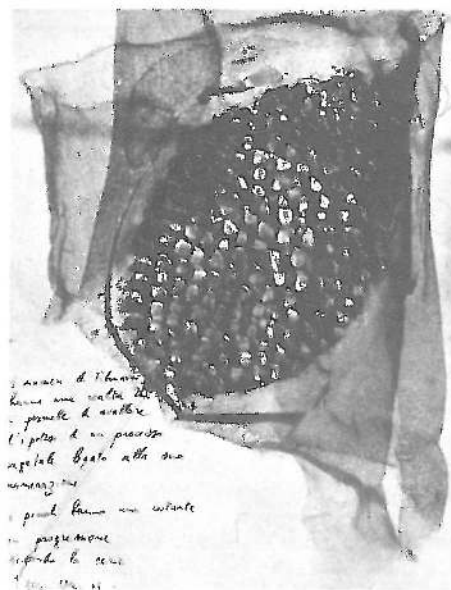
L'impiego dei processi di pensiero logico nell'operazione artistica è stato suddiviso,

E. Mari, *Progetto 245*, 1956.



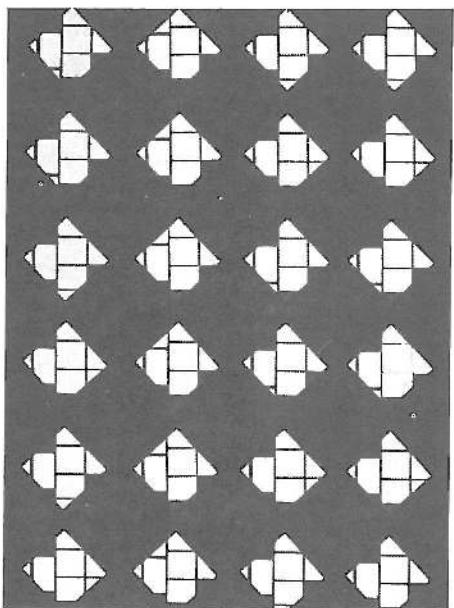


L. Saffaro, *Il dodecaedro canonico*, 1971.



M. Merz, *Serie di Fibonacci (pinoli)*, 1968.

A. Spinelli, *Tutte le possibili permutazioni di 4 elementi (Mondrian)*, 1972/74.



da Menna e d'Amore in *De Mathematica*, in cinque settori (per agevolarne la possibilità di lettura; ma ne è intrinseca la capacità interattiva). Essi erano: l'opera d'arte come proposizione; *Ars Combinatoria*; trascrizione in codice; strutture topologiche; geometrie non standard. Le presenze dei quaranta artisti (in qualche caso ridondanti) sono state così suddivise in diversi settori operativi; per una maggiore completezza di visione avrebbe potuto esservi aggiunto il settore sperimentale della grafica e dei films computeristici, di cui da più di dieci anni si occupano, con i calcolatori digitali, matematici, logici, fisici e tecnici (F. Nake, G. Nees, A.M. Noll). Anche se la logica dei calcolatori non è per ora che la logica degli enunciati — essi eseguono infatti tutte le possibili operazioni di logica sulle informazioni che vengono loro fornite — il loro uso e scambio informativo e di ricerca è un'amplificazione e accelerazione delle possibilità e della dinamica di conoscenza nel tempo umano.

Tutti i lavori degli artisti presentati in questa mostra avevano come comune denominatore l'uso critico del linguaggio; azzerato all'elementarietà logica di proposizione da Roger Cutforth, Joseph Kosuth, Vincenzo Agnetti, Aurelio Fiorentino, Bernard Venet, Robert Barry; o secondo un procedimento a carattere combinatorio, che può essere di tipo ontologico leibniziano come in Piet Mondrian e in Max Bill; di tipo trasformatore come in Aldo Spi-

nelli, Sol LeWitt, James Leong, Pierluigi Vannozzi, Dan Graham; o ancora, nell'arte « programmata » di cui erano presentati come esempi opere di François Morellet, Victor Vasarely, Enzo Mari, Julio LeParc, come sistematica ricerca di una convergenza tra procedimenti artistici e procedimenti tecnico-scientifici.

Nella « trascrizione in codice » erano compresi alcuni artisti il cui linguaggio operativo preleva dalla matematica il codice sintattico di lettura, nonché di formazione delle proposizioni: Mel Bochner, Hermann S. Richter, Mario Merz, Elio Marchegiani, Domenico Palamara, Luisella Carretta, Alberto Faietti; nelle « strutture topologiche » erano presenti artisti quali Joseph Albers, Bruno Munari, M.C. Escher, Carl Magnus, Sandro De Alexandris, Piero Rambaudi, Rolf Wilhelmson, Paola Levi Montalcini, che indagano e verificano le possibilità delle trasformazioni topologiche di figure geometriche, in quanto fondate su nozioni di vicino e di lontano, di successione e di continuità, indipendentemente da ogni scala metrica fissa. Nelle « geometrie non standard » infine, l'interesse per le geometrie non euclidee di Riccardo Guarneri, Lucio Saffaro, Franco Berdini, Attilio Pierelli, Cosimo Carlucci, Charles O. Perry il cui interesse per le geometrie non euclidee si concretizza sia attraverso un risultato esplicitamente motivato, sia attraverso un atteggiamento puramente intuitivo.

Aree di ricerca

Camaleontismo

di Adriano Altamira

Gianni Contessi, in un articolo apparso recentemente su *Flash Art*, ha affrontato abbastanza abilmente un discorso sui procedimenti, sui metodi di lavoro più in uso attualmente, più frequenti negli ultimi anni nel campo delle arti figurative. Tra le altre cose, per mettere in evidenza il rapporto, più profondo di quanto non sembri, tra concettualismo e pittura radicale, ricorda che se il concettualismo è un'arte senza opere, anche la pittura radicale è una pittura senza quadri. Da questa prima constatazione sull'importanza del « metodo » rispetto all'oggetto-risultato o al manufatto, cerca poi di definire quali siano le relative sfere di competenza, quali i rispettivi campi, quali le possibilità di classificazione. A scanso equivoci, dirò che, secondo quanto abbiamo sempre sostenuto in queste pagine, non vi sono in Italia, concettuali nel senso storico del termine, benché vi siano moltissimi artisti che hanno lavorato attorno alla nozione di tautologia. In realtà però da noi la tautologia è sempre stata apparente, espediente per creare un effetto di ambiguità, mai definizione in atto dell'arte che definisce se stessa: ma

forse proprio questa mancanza di rigore ha favorito, qui come in molti altri paesi europei una ricchezza incredibile di procedimenti di lavoro, che, se inferiori per radicalità, inizialmente, a certe operazioni americane, si sono rivelati poi molto più vitali e suscettibili di evoluzione, di variazione, là dove oltreoceano si avverte una preoccupante tendenza ad appoggiarsi ad un numero esiguo di portanti ideologiche, e a raggrupparsi attorno a certi modi di raccontare (come si diceva recentemente a proposito della narrative art). Se tra i vari modi di portare avanti un discorso da noi, dovesse rinascere (o è rinato: ma non voglio parlare della neopittura) quello basato sul recupero di un procedimento tradizionale, come la pittura, non bisognerebbe quindi scandalizzarsi per due motivi: primo perché non ci siamo scandalizzati quando si è cominciato a usare la fotografia, secondo perché il rapporto (mutata ovviamente la direzione di certe tensioni) dialettico-reattivo tra la zona d'azione mentale, e quella oggettuale, rimarrebbe pressapoco immutato. Uno tra i primi esempi cui ho pensato in questo senso, ma per dei mo-

tivi, in prima sede, diversi, è stato quello di Elio Marchegiani. In un primo momento, è vero, il motivo che mi ha spinto a riflettere attorno alla sua produzione degli ultimi anni, è stato un altro: quello dell'estrema diversità tra una sua ricerca e un'altra, dell'incompatibilità tra metodi di lavoro e tecniche impiegate, che però non ho mai giudicato, in questo come in altri casi, a priori negativamente, ed anzi ho spesso individuato — anche perché non frequente — come sintomo del rivelarsi o dello svilupparsi di una notevole personalità. Anche perché non è quasi mai un indice di incoerenza, ma anzi di un preciso ordine interno che si sviluppa attraverso una serie di modulazioni, o approssimazioni, diverse lunghezze d'onda insomma, per avvicinarsi al nucleo, spesso, di un'unico problema, prima di scardinarlo completamente. Il metodo giusto non era stupirsi di fronte alla diversità esistente tra « Progetto Mercury » e « Le mosche », o « Cultura-Energia », o tra questa e le « gomme » che hanno inaugurato l'ultimo periodo dell'artista, ma chiedersi quale fosse il punto di contatto tra tutte queste ricerche, e quali fossero, casomai, gli anelli mancanti della catena, le tappe cancellate che rendevano meno agevole la ricostruzione dell'itinerario, ma non questo stesso impraticabile. Il punto di contatto c'era, ed era una rivendicazione di umanità, un appello positivo alla nostra natura, un rifiuto di quella esattezza e di quella perfezione che non sono nostre, e che minano la nostra costituzione invece di rafforzarla, accettandola. Se nel « Progetto Mercury » si assisteva, attraverso uno pseudo-televisore paradossalmente « tecnologico » al dramma cosmico dell'uomo perso nell'infinito, chiuso nella sua capsula, in occasione della mostra « Le mosche » si assisteva all'imprigionamento crudele dell'insetto sotto la volta di vetro di un bicchiere. C'era un

processo di identificazione: anche la mosca portatrice di pestilenza era vista positivamente perché rappresentava l'errore, l'imperfezione che qualifica l'uomo di fronte all'ingranaggio, perfetto ma incapace di reagire. Anche il caucciù usato per le sue « gomme », più tardi, sarà una risposta alla plastica, prodotto tecnologico indistruttibile e inquinante, proprio perché pur avendo qualche caratteristica in comune, è un prodotto organico, naturale, che alle doti della elasticità, della deformabilità, di una certa trasparenza, unisce la parabola della deperibilità.

A questo punto si inseriva però un'altro problema che doveva sdoppiare su due piani il lavoro del Nostro: la gomma era utilizzata come superficie, si identificava col supporto che riproponeva, che, oltre a questa tematica sottile del materiale-opera, riscopriva il problema della forma, della dimensione, dell'identificazione tra la nuova superficie ottenuta e quella tradizionale del quadro, della superficie magica che, in questo caso rappresentava se stessa, pur riproponendo, nell'eventualità, una successiva operazione *sopra* se stessa.

Infatti, iterate operazioni di ripittura portarono Marchegiani a ricoprire, con un taglio di derivazione minimale, interamente, le superfici di gomma con del colore bianco, portandosi su un piano di azione pittorica e di meditazione sugli strumenti usati estremamente complesso, e condotto ad un estremo limite di ambiguità: il quadro-supporto, autologico, rifletteva sulla sua natura e si riproponeva nuovamente come superficie per un'azione.

Difatti le ricerche di Marchegiani si sono poi orizzontate in questa direzione, nella ricerca delle superfici elementari che hanno stimolato e sviluppato l'esigenza « organica » di un linguaggio grafico, graffito o geroglifico, nell'accezione più « vergine »: muro e lavagna. Ma sulle tele intonacate e sulle ardesie è ancora una

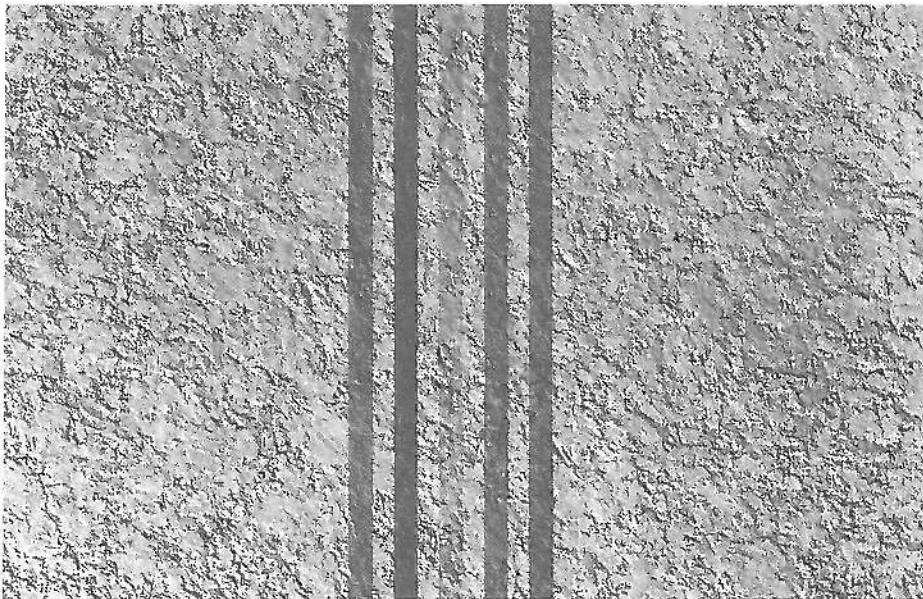
risposta pittoricamente paradossale a inscrivere: non il segno incerto esitante, evocante, ma una calibratissima serie di asticcioline perfette nella disposizione e nel ritmo, in gamme di colore di un provocante sofisticato antinaturalismo. Essendo sempre uguale il modulo della composizione, formula perentoria e conclusiva, un quadro cambia rispetto al precedente solo per l'alternarsi dei colori tra loro. Per un massimo di 13 asticcioline si possono ottenere 6.227.020.800 combinazioni: è un campo aperto e chiuso, finito e infinito come una scacchiera. Una conclusione cinica e provocante, ironica o fatalista. Nella sua paradossalità, se vuol essere paradossale, la soluzione di Marchegiani è la risposta sapiente ad una situazione di monotonia e di ripetizione, ad una situazione corporativistica, di mestiere. L'artista non più ideologo, ma artigiano, deve solo produrre qualcosa di riconoscibile come prodotto, quindi qualcosa di simile a se stesso. Già altre volte avevamo affrontato il tema della ripetizione, da quella polemica di Buren a quella « rituale » di Christo: una tendenza che dal momento della liberazione dalle strutture lineari, formali, « retoriche » del quadro (dopo Klein e Manzoni, per intenderci) diventava quasi un passaggio obbligato, legandosi bene alla tendenza del momento di un'arte per formule. L'esplosione di fenomeni come l'arte povera, o dell'arte in-progress sembrava destinata a mutare tal stato di cose, ad introdurre nuovi concetti creativi e liberatori. Una delle poche frasi della premessa ad « arte povera » del Cclant, era « questi lavori sono già vecchi », mentre invece sono rimasti quelli, grossomodo, che attraverso edizioni e curriculum, rappresentano ancora gli autori ufficializzati da quel libro che ha delimitato, per un po' di tempo, i confini dell'avanguardia.

Le straordinarie esplorazioni di Neumann sia in campo formale, che nella ricerca di nuovi materiali (neon), che nel campo della scultura di grandi dimensioni, e nell'utilizzazione del corpo come strumento, sembrano dover restare l'esempio di una libertà lasciata per un breve tempo ad una generazione che, come l'antica cavalleria, s'è chiusa dietro barriere di classe.

Per la critica ufficiale i grandi sono sempre i grandi, mentre tra i nuovi si sta affermando una generazione di « altamente « specializzati », burocrati e ripetitivi. Sembra che proprio in un momento come questo si sia incapaci di leggere un'arte basata su sistemi, su strutture di discorso, e si sappia leggere solo per formule, cioè attraverso modalità espressive basate su un rapporto regolare e continuativo tra procedimento e ideologia.

Alla domanda se l'arte possa effettivamente essere la risposta a molti tra i nostri problemi, o uno tra i modi di rispondere, si è risposto di no, che può essere solo un sistema di produzione di oggetti privilegiati, meglio se portatori di poche idee, anzi, di una.

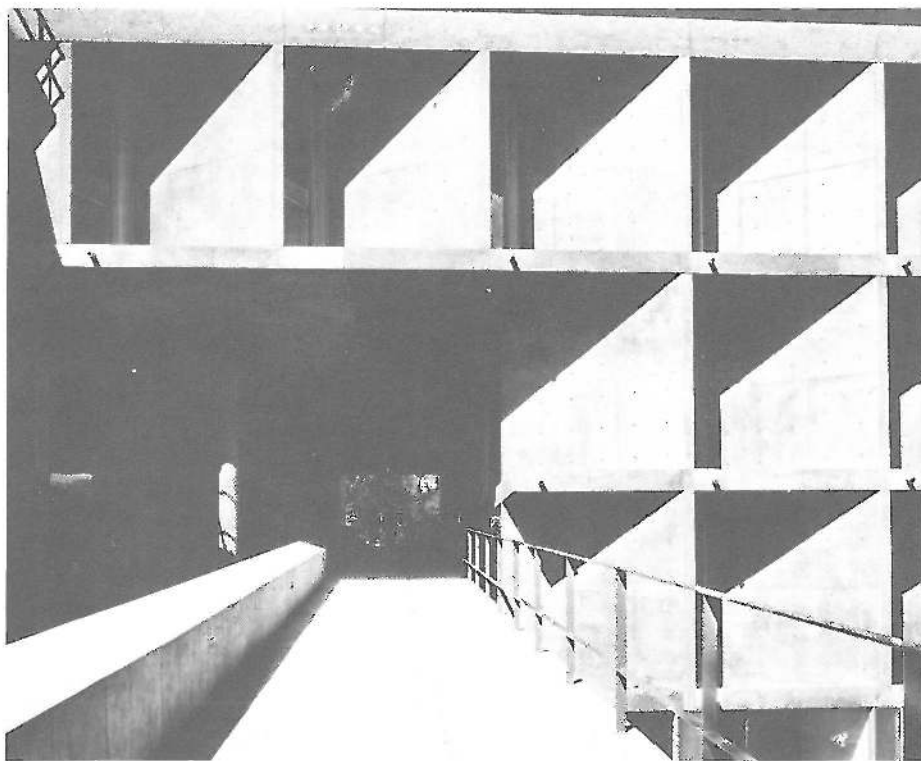
E. Marchegiani, *Grammature di colore per alternative 2 di massa 120*, 1973.



L'educazione artistica negli Stati Uniti

di Renzo Salvadori

Benché negli Stati Uniti il sistema scolastico dipenda dai singoli Stati, il governo federale, nell'ultimo decennio, si è notevolmente occupato dei problemi dell'educazione scolastica e, in modo particolare, di quelli relativi all'educazione artistica (« The Elementary and Secondary Education Act » e « The Higher Education Act » del 1965, creazione del « National Endowment for the Arts » nello stesso anno). « In anni recenti, negli Stati Uniti — scrive Jerome J. Hausman — si è studiato con sempre maggiore attenzione l'influenza che architettura, urbanistica, design e comunicazioni visuali possono avere sulla nostra vita, senza però definire, in questo contesto, la responsabilità dell'educatore. Ed è proprio qui che il ruolo dell'educatore può essere vitale ». Se l'educazione artistica deve essere intesa — secondo anche uno dei temi del convegno nazionale di Firenze — come « servizio sociale », questa educazione non può non cominciare dalla scuola. E' infatti nel campo delle strutture e dei programmi scolastici che il governo federale degli Stati Uniti ha da poco completato un'importante azione sperimentale che si è estesa, per campionatura, a cinque diversi centri del Paese, coinvolgendo scuole di grado diverso (elementari e secondarie). Si tratta del programma IMPACT (*Interdisciplinary Model Programs in the Arts for Children and Teachers*) che, finanziato dal governo federale, è stato coordinato dall'Università di Filadelfia in collaborazione con varie associazioni nazionali che si occupano di arte, danza, musica e teatro. L'esperimento, di durata biennale (1970-1972), ha mirato a cinque diversi scopi: 1) alla ristrutturazione dei programmi scolastici al fine di ottenere un maggiore equilibrio tra materie artistiche; 2) al miglioramento dei programmi di educazione artistica; 3) al miglioramento della preparazione degli insegnanti; 4) allo sviluppo dell'esperienza artistica anche come metodo per migliorare l'attività educativa in generale; 5) alla partecipazione di artisti professionisti nelle attività scolastiche. Uno studio completo sui risultati di questo esperimento sarà pubblicato nel corso del 1974, ma già un primo rapporto (« Arts Impact: A Summary Report », marzo 1973) permette un giudizio estremamente positivo su quanto è stato raggiunto. Secondo il presidente della National Education Association questo progetto ha avuto « un valore educativo eccezionale: innovatore, provocante, ed ha coinvolto globalmente la scuola in queste nuove attività ». Prova ultima del successo dell'esperimento è data dal fatto che i cinque centri coinvolti nel programma hanno deciso di



Le Corbusier, *Carpenter Center for the Visual Arts*, 1963.

formare una associazione per continuare anche nel futuro.

Particolarmente significativa nel settore della ricerca educativa appare anche la azione del J.D. Rockefeller 3rd Fund che ha di recente impostato un *Arts in Education Program*. Questa fondazione, che ha collaborato pure all'esperimento IMPACT, cerca di incoraggiare delle relazioni attive tra il sistema scolastico e le organizzazioni culturali della comunità partendo dalla considerazione che alcune espressioni visuali, come danza, teatro, cinema, fotografia, architettura e studio dell'ambiente, appaiono trascurate nei programmi scolastici. I progetti educativi della fondazione mirano principalmente a soddisfare le esigenze di tutti i giovani e non soltanto di quelli più dotati. Una recente pubblicazione, « All the Arts for Every Child », descrive scopi e attività della fondazione in questo settore.

A livello universitario e postuniversitario bisognerà menzionare almeno i due grandi centri sperimentali del Massachusetts Institute of Technology e della Università di Harvard. Il *Centre for Advanced Visual Studies* del MIT, fondato dal Gyorgy Kepes, tende soprattutto a studiare le relazioni tra arte, scienza e tecnologia; prendendo in considerazione le nuove di-

mensioni dell'ambiente urbano, porta avanti degli studi sperimentali che coinvolgono artisti, tecnici e scienziati. « Gli scopi dell'artista nel mondo d'oggi — scrive Kepes — sono epici, civici e sociali ».

Il *Carpenter Centre for the Visual Studies* di Harvard, attualmente diretto da E.F. Sekler, dispone di una sede eccezionale, creata per le specifiche funzioni di questo centro da Le Corbusier nel 1963. I suoi corsi si indirizzano precipuamente verso lo studio delle comunicazioni visuali, del design e dell'ambiente (architettura, urbanistica e territorio), con la partecipazione di artisti e studiosi sia americani che stranieri.

Infine, nel settore dei musei, ci resta soltanto lo spazio per citare un istituto altamente specializzato come il *George Eastman House Museum*, il più importante museo fotografico degli Stati Uniti; esso mira a far conoscere ad un pubblico sempre più vasto il ruolo della fotografia nella società e nella cultura moderne. In collaborazione con l'Università di Rochester, il museo organizza pure dei corsi di storia e di critica sia a livello universitario che postuniversitario, con lo scopo anche di dare una formazione specializzata ai conservatori dei musei.

La stella cometa di Scabia

di Italo Moscati

La stella cometa che Giuliano Scabia sta seguendo, nella sua non breve e comunque sempre viva attività di mangiafuoco, è la fuga dal vecchio teatro (copioni, palcoscenico, pubblico) e l'inseguimento di un teatro che non sia soltanto diverso ma sia soprattutto un teatro «altro» (senza, però, la retorica dell'alternativa ad ogni costo, preconcetta e liquidatoria verso quanto vale la pena di tenere o almeno di conoscere). Se ricordo bene, Scabia ha cominciato a seguire la stella cometa nei quartieri popolari ed operai di Torino. E' vero che, in precedenza, ad esempio con «Zip» o con una rilettura provocatoria di un testo di Bulgakov nel santuario del Piccolo di Milano, Scabia aveva già dimostrato con chiarezza le sue intenzioni, concentrandosi sul linguaggio e proponendone un «uso» politico; ma è con gli anni della contestazione al teatro istituzionalizzato, chiuso nelle strutture tradizionali predeterminate per il pubblico della borghesia, che precisa l'esigenza intimamente sentita di uscire dai luoghi deputati e di andare incontro alla «vita», cioè di misurare l'ideologia con la «vita» intesa non in senso vitalistico, bensì affrontata nei suoi aspetti conflittuali e nelle sue espressioni politiche. La prospettiva cambia.

Nei quartieri torinesi, Scabia insieme con altri compagni effettua un lavoro collettivo e, probabilmente, imposta fin da allora le azioni che intraprenderà più tardi. Se con la gente della periferia e con gli operai il mangiafuoco padovano individua i problemi scottanti della realtà quotidiana e, in particolare, si convince definitivamente della necessità di cercare un teatro nuovo, e di far corrispondere una risposta culturale adeguata alla domanda politica, è nella fase successiva che dà corpo ad una linea sperimentale tra le più interessanti e forse la sola che tenda a far coincidere la conquista di spazi con una riscrittura organizzata sul documento vivo o sul documento sottratto al funerale indetto dalla cultura dominante.

E' utile ripercorrerne in sintesi le tappe per valutarne l'evoluzione e sottolinearne i chiaroscuri. Queste tappe sono: l'Abruzzo e Sissa (paese della provincia parmensese); l'ospedale psichiatrico di Trieste diretto da Franco Basaglia; e un giro nella provincia di Reggio Emilia. Nella prima, in due situazioni profondamente differenti come risulta dalla stessa citazione dei posti, Scabia coinvolge ragazzi, ma anche adulti, in una demolizione e in una ricostruzione della città. Chiede alla gente, radunatasi spontaneamente, di analizzare il progetto della speculazione e

del guasto non semplicemente ecologico che il capitale di rapina esercita nel territorio; in questo modo, la gente è invitata a chiarirsi le idee sul disagio che prova ogni giorno di fronte agli spettacoli della devastazione programmata, a riconoscere e a riconoscersi. Sulla base di una esperienza diretta, la stessa gente riceve i materiali poveri per immaginarsi una città diversa. Con cartone, colla, forbici si realizza la metafora di una riappropriazione che passa al di là della tradizionale protesta per alludere alla «possibilità» di scatenare energie tese ad un recupero di massa sulle decisioni sociali. Un «sogno» ad occhi aperti che si trasforma in un segnale di utopia concreta. A Trieste, l'utopia pervade una istituzione «totale» che il gruppo di Basaglia tenta di mutare, abbattendo tutto ciò che fa di un ospedale una sorta di carcere. Scabia sollecita le persone, che sanno poco o forse nulla di teatro, a riconoscersi e a riconoscere — ancora una volta — nella creatività che non sia uno sfogo ma la dichiarazione più sincera di una potenzialità, di energie ingiustamente contenute. Ed ecco che un certo giorno, dal cancello spalancato dell'ospedale, esce Marco Cavallo, un cavallo di legno, un cavallo di Troia che Scabia e i suoi improvvisati collaboratori mandano al mondo circostante perché, anche senza aprirsi, faccia marciare con forza la presenza di una emarginazione che non vuole più essere tale e reclama un impegno vero (ovvero, una lotta) perché l'emarginazione

e tutto ciò che vi si rispecchia (la discriminazione di classe) non si verifichi più. Ma il cavallo, alla fine della giornata, torna dietro i cancelli e la sortita rischia di essere null'altro che un episodio, molto importante, ma parziale. Addirittura, c'è il pericolo che l'illusione di una libertà «inventata» con l'uscita all'aperto del grande pupazzo equestre si traduca in un amaro ritorno ai giorni lenti di sempre. Scabia può rispondere che la sua funzione, del resto approvata dall'équipe di Basaglia, non ha pretese definitive, ed è piuttosto un momento inserito in un operare continuo con altre caratteristiche. Non è una giustificazione, è un fatto reale; il che non cancella la contraddizione dalla specifica operazione teatrale. Qui il «sogno» ad occhi aperti si traduce in un atto di utopia sempre concreta ma che rammenta la limitatezza e l'ambiguità del teatro. Resta però qualcosa di fermo, i pupazzi e le costruzioni di cartone per le strade dell'Abruzzo erano l'espressione di una razionalità impregnata da una immaginazione non velleitaria; il grande pupazzo dell'ospedale è una specie di incubo che va incontro alla razionalità falsa e crudele del «fuori». Si tratta di dare un nome a questi incubi o almeno di farli scaturire senza paura, senza temere di esserne attratti.

Scabia, andando in giro nella provincia di Reggio Emilia, sulle indicazioni dei suoi allievi del Dams di Bologna che avevano scoperto canovacci di un ormai scomparso «teatro di stalla», sembra farsi

Studenti del DAMS, *Gorilla quadrumano*.



calamitare forse inconsapevolmente da una specialissima riedizione di quel ritorno alle fonti popolari di cultura, tanto raccomandato da Fanon o da Malcolm X, che è la « negritude ». Non è infatti, « negritude » il paziente, appassionato scavo nel passato per darsi una coscienza della diversità e della contrapposizione? non è « negritude » lo studio attento e la volontà di rappresentare con rabbia la « riscoperta » della novità nascosta nel gesto o nella parola popolare? Gli studenti di Scabia, in una lettera, forniscono notizie sul « teatro di stalla », basato su commedie in poesia e recitato in lingua o in dialetto con scarsi elementi scenici (una tenda come fondale, una sedia diventa una reggia, un ramo d'albero si trasforma in foresta); i temi sono farse-schi e, tra i personaggi, ci sono Codeghini e Salame, maschere poco conosciute e lontane da quelle « colte » più note.

C'è anche un Gorilla Quadrumano, che Scabia ha riproposto non più nella stalla ma per la strada. Perché? Magari sulla suggestione del « Bread and Puppet », nonostante che il mangiafuoco padovano abbia sempre pensato a portare fuori le sue azioni di coinvolgimento che, tra l'altro, a testimonianza della loro originalità, non appaiono mai come delle vere e proprie storie, e non pretendono di fare della satira diretta. Il Gorilla Quadrumano, a mio avviso, va messo accanto a Marco Cavallo e appartiene ad una scelta che, se può trovare riscontro altrove, riesce a possedere una sua autonomia. Siamo sempre dentro la dimensione del « sogno » che riguadagna la realtà, o cerca di farlo, e per cominciare prende a precisarsi e a lasciar staccare da sé figure sempre più distinguibili anche se simboliche. Dal « sogno », cioè, si passa ad una materializzazione dell'inconscio. Le figure, i mostri introiettati escono dalla notte ed entrano nel giorno.

Scabia si sta dedicando a questa estrazione e si muove sia verso la contemporaneità (l'Abruzzo, l'ospedale di Trieste) sia verso il tempo perduto (il teatro di stalla e le sue commedie in poesia). Senza un programma definito, senza teorizzazioni che potrebbero rivelarsi ritardanti, il mangiafuoco padovano si è messo su un piano di psicoterapia di massa, aiutando la gente che si fa coinvolgere — ed è tanta — in questo processo di analisi del profondo collettivo. Non siamo nella sfera intimistica dello psicodramma, siamo in una corale esplosione della teatralità che suggerisce l'idea di una liberazione non comoda né immediata; intanto, bisogna non esitare di fronte ai propri avversari, che vanno individuati non soltanto nel « mostro » del padrone ma nel « mostro » della buona coscienza e della sicurezza che produce, estroflettendoli, le sagome terribili della nostra paura. Il teatro non si accoda così alla macerazione del linguaggio politico e al suo impoverimento ma forza gli staccati della rispettabilità, della norma culturale. E' una stella cometa?

Cinema

Oggettivo e non oggettivo

di Federica Di Castro

Da molto tempo ormai la critica cinematografica è abituata a prendere un film come si prende un oggetto finito dai confini precisi. Esattamente come qualsiasi altro oggetto di cui si ignori la storia precedente, il disegno e il pensiero che gli hanno dato la forma. L'oggetto riposa nella sua forma compiuta ed è sentito come immagine della storia. Quanto quindi di questa fedeltà alla storia è maggiore, tanto più l'oggetto sarà realizzato. Il cinema rientra per tradizione in questo raggio, presenta le stesse angolature dell'oggetto da design o del cartellone pubblicitario.

Il pubblico ha acquisito da tempo questo modo di guardare il cinema. Quello stesso modo che i critici cinematografici hanno adottato e che rientra nella percezione di ogni oggetto finito.

Così nasce l'analisi della narrazione. Il critico racconta la storia del film, l'osservatore cerca la trama del film, l'intreccio narrativo. Entrambi confrontano la narrazione fatta mediante le immagini e le sequenze di immagini con la storia a cui queste si rapportano ma soprattutto con la storia presente, confrontano il film con l'esperienza che stanno vivendo. Così stabiliscono la maggiore o minore veridicità del film, la sua attendibilità è legata alla chiarezza del suo discorso. Ma la chiarezza è in questo caso, nel caso del cinema, chiarezza di contorni più che profondità di indagine. Il film sembra non possedere la terza dimensione e muoversi essenzialmente su due piani, quello dell'estensione e quello della durata. La profondità è assente.

Ma quando il critico prima, quando l'osservatore dopo, si avvicinano ad un film sperimentale, in cui proprio i confini spazio-temporali vengono sovvertiti e ribaltati, allora, da questa lettura, risulta chiara la maggiore componente del giudizio contenutista della critica nella dimensione tecnica del discorso cinematografico.

La lettura di un film sperimentale avviene infatti su livelli tecnici di lettura, essenzialmente su quelli. La trama dunque, quel tessuto di certezze spazio-temporali, altro non è se non il polo opposto (ma dal terreno forse meno minato) della realtà tecnologica del cinema. La quale ha la capacità di deformare e trasformare i contenuti rendendone difficile l'avvicinamento.

L'elemento tecnico può fungere da guida creando realtà alternative, il cui volto ambiguo è assai spesso quello del simbolo. L'elemento tecnologico è una parte essenziale del cinema, il film riposa sulla tecnica cinematografica. Le possibilità sono infinite e all'interno di esse il caso può giocare un ruolo determinante.

Quale altro modo di leggere dunque un

film sperimentale che non sia quello di seguire un tracciato quasi geometrico, un disegno astratto, la forma? L'interpretazione tecnica del film sperimentale diviene dunque inevitabilmente la sua lettura formale. Così la critica cinematografica e il pubblico delle sale cinematografiche procedono parallelamente a rintracciare in un gruppo di films il loro senso storico e la loro veridicità e negli altri la correttezza, la pulizia, l'esemplarità del linguaggio.

Ma, si dirà, nelle altre arti nella pittura nella musica non avviene la stessa cosa? Non esistono poli opposti e contrastanti d'interessi che si focalizzano? Non esiste la lettura geometrica contrapposta alla storia narrata? Mi pare che il cinema presenti nelle sue formule interpretative una dicotomia tanto evidenziata da apparire essenzialmente sua propria, le altre arti mantenendo la garanzia di autenticità dettata all'elemento artigianale.

Allora il cinema è oggetto chiuso e concluso (in gran parte questa dimensione oggettiva è legata al destino economico, alla storia economica del film) o percezione pura, astrazione mentale? Oppure è anche uno spazio aperto come lo spazio dei pensieri che collegano le parole, come lo spazio dei quadri, come le architetture d'immaginazione?

Acquisita da tempo la capacità a leggere la letteratura che frantuma le dimensioni tradizionali, a leggerla in termini di significati collegati ai simboli (la psicanalisi è stata per noi la traccia metodologica nella decifrazione della letteratura contemporanea), perdiamo le facoltà interpretative una volta che ci avviciniamo al film e cerchiamo anziché il significato delle immagini nei loro aspetti simbolici, il contenuto da una parte, la forma dall'altra. Ma per andare un gradino oltre e adeguare la nostra interpretazione critica alla critica letteraria non abbiamo che da riportare il film alla letteratura, la letteratura di non importa quale tempo. Perché uno dei fili che collegano il film alla storia è nel senso più autentico la sua origine letteraria, essendo il soggetto cinematografico prima che immagine scritta.

Il collegamento del testo (che non è riferibile necessariamente alla narrazione, ma al clima psicologico in cui il film è nato) con l'immagine visiva ci permetterà più facilmente di entrare nel film, di decifrarne i segni.

E' per questo che quasi a caso dei film dell'ultima stagione scelgo un « film oggettivo », che la critica ha indicato come tale, e un film « non oggettivo »: i due films estremamente diversi come clima, tensione espressività, sarebbero tuttavia interpretabili esattamente con gli stessi mezzi.

Fascino discreto della super-8

di Ando Gilardi

Il film oggetto è « Per amare Ofelia » e il film non oggetto è « Lancelot du lac ». Che « Per amare Ofelia » non conservi del bellissimo testo teatrale di Giorgio Krimer che gli offre il tema se non alcuni elementi è vero; per essere accessibile, gradevole, di successo, (fini necessari alla produzione). « Per amare Ofelia » moltiplica quelle che erano in origine le antitetiche angolazioni di uno stesso personaggio in più personaggi ad una unica dimensione così non è più necessario entrare all'interno della realtà presentata. I personaggi femminili si moltiplicano assumendo ciascuno un ruolo preciso e accentuando la loro caratterizzazione anche mediante il contorno sociale indicativo dello status dei personaggi; però il clima in cui si articola la vicenda del giovane Edipo che tenta nevroticamente la conoscenza con il personaggio femminile non è del tutto lontano da quello dello scritto, e del testo scritto c'è tutto il disincantamento, la lucidità, l'ironia.

Dunque pur oggettivando una parte per renderla palpabile riportandola al banale quotidiano, un film può conservare la parte più individuata della narrazione, la più personalizzata (il testo di Krimer è autobiografia), cioè illuminare con l'immagine il testo.

Ed è certo che « Per Amare Ofelia », come mille altri film, avrebbe potuto essere un altro film molto più sfaccettato e ricco e complesso e anche molto più semplice e lineare da scivolar via. Ma se questo non si è verificato né è stato reso possibile dalla destinazione del film, dalla sua storia economica, tuttavia riconosciamo in esso una spregiudicatezza intellettuale rara per il nostro cinema.

Passando a « Lancelot », non è storia di oggi ma del tempo andato. Storia rivisitata in modo ironico, con un'ironia tanto profonda da risultare corrosiva.

L'eroe mitizza delle cose, (poco importa se reliquie o donne come Ginevra) e poi le smitizza. I cavalieri compiono riti, gesti ripetitivi che divengono meccanici. Questa è la storia della corte di re Artù, dove un torneo è l'occasione per cambiare corazzatura, ornamenti alabarde, con gesti sempre uguali. Per decapitare, trafiggere, divulgare quasi soltanto perché il sangue sgorga dal metallo lucente delle armature e i bellissimi profili dei cavalli si tendano e si pietrificano. Di fantasioso c'è solo la boscaglia piena della suggestione e del mistero da noi conferiti alla storia. Il manierismo dei gesti riporta gli eroi al nostro tempo, li spinge in avanti in modo che essi ci divengano contemporanei. Così è naturale rilevare le letture di questo film fatte in chiave di geometria, di forma e di belle immagini, come errori interpretativi.

Due films tanto diversi da sembrare assurdo l'accostamento, sulla base di testi accettati o negati, nascono eccezionalmente nel clima attento dell'ironia dialogando in modo serrato con il proprio testo, in ogni caso costruendosi e crescendo nel confronto con esso.

Ho conservato un libro per la terza elementare, edito da « La Fiorentina » nel 1933 Ricopio da pag. 27: « ...la maestra è venuta con forbici, colla, cotone e bambagia e rotoli di carta crespata di vari colori: bianco, rosso e verde. 'Oggi faremo Giuseppe Garibaldi ferito ad Aspromonte' dice. Tutti battono le mani gioiosamente. Gianluca, il cui papà è morto in guerra, si alza con impeto: 'Posso fare il cavallo bianco?' chiede inaspettatamente. Ridono tutti; anche la maestra, pur mentre zittisce, fatica per trattenere un sorriso... »

Ma se il fanciullo di quarant'anni fa aveva da ridere, anche quello dei nostri giorni potrebbe incontrare occasioni di spasso sfogliando i nuovissimi testi per la scuola. Così principia « I Fratellini » ovvero « Film fatto da bambini di otto anni » della scuola elementare di Nibionno, edito da Einaudi nella collana « Tantibambini » curata da Bruno Munari: « Un giorno la maestra entra in classe e dice: — Bambini, vogliamo fare un film? — Sì, sì, — dicono subito i bambini, — ma come si fa? ci vuole molto tempo? ci vuole molto denaro? che cosa dobbiamo fare? chi sarà il regista? che soggetto prendiamo? come, cosa e perché?... »

Appare subito, da questa serie di domande, che i bambini oggi il marxismo ce l'hanno nel sangue. Essi infatti, malgrado la tenera età, hanno già intuito: 1) che il film è un prodotto industriale che si forma attraverso un lavoro specializzato; 2) che la professionalità della prestazione però non è sufficiente: occorre anche un grosso investimento di capitali; 3) che occorrono poi dei mezzi di produzione; 4) infine è necessaria un'organizzazione della produzione medesima, la quale fa capo ad una mentalità direttiva; 5) per concludere: occorre un piano di produzione, un progetto che tenga conto dei fattori disponibili. Ma la maestra (per la storia Mariangela Donghi) non raccoglie la singolare occasione pedagogica che i bambini le mettono per cosiddire sulla cattedra, e li spinge verso le tenebre del misticismo grafico. Infatti: « Calma calma dice la maestra — adesso vi spiego come si fa. Ma il film lo dovete fare voi... trovare un bel soggetto, e io vi aiuterò! »

Non sapremo mai in cosa l'aiuto è consistito e quali spiegazioni la maestra ha dato ai bambini. Un fatto è certo: non ha risposto a nessuna delle domande, anche perché — sicuramente — non si è preoccupata di capirle. Il resto del volume è formato da alcuni frammenti: secondo una tradizione secolare l'autrice ha scritto il breve testo parodiando lo stile

dei bambini (o almeno quello che si suppone dovrebbe essere lo stile dei bambini buoni). Quelli cattivi scrivono meno sdolcinato) e lo ha illustrato con gli orribili fotogrammi di una pellicola « superotto », ai quali una grafica della disperazione ha cercato di dare un senso nella pagina, senza potervi riuscire perché la riproduzione tipografica ha certi limiti. Ai fotogrammi sono accostati disegni dei piccoli malconsigliati: in genere, lo sanno tutti, i disegni dei bambini di otto anni sono bellini, o perlomeno commoventi. Nessuno riesce a sfuggire al loro fascino, che è poi quello della nostalgia e dei rimpianti per la felice età ormai perduta... Ma procuratevi il libretto: per la prima volta nella storia dell'iconografia infantile, in virtù dell'accostamento con le orribili immagini meccaniche macinate dal frullino da ripresa, i pupazzetti rivelano tutto l'orrore che nasce con l'uomo. Una bimba, ad esempio, scavata una fossa sembra seppellirvi un gatto vivo! Il testo conferma l'orrenda ipotesi: « ...la sorellina più piccola gioca spesso col gatto. Non sa ancora come prenderlo: una volta lo prende per la coda, un'altra lo alza come uno straccio... »

E nessuno gli dice che i gatti non sono fatti per essere presi. Se così fosse dio, o la natura, li avrebbero fatti con il manico. Così, come questo del cinema, va avanti il cosiddetto « insegnamento della fotografia nella scuola ». Non si insegna cos'è la fotografia. Per quanto abbia in proposito una discreta esperienza (cioè: di insegnamento della « fotografia » agli insegnanti) non ho mai incontrato nessuno il quale consideri ovvio che la fotografia è per le immagini quello che è il telaio meccanico per i tessuti. Cioè, che ad un certo punto le merci si sono prodotte sempre meno a mano e più a macchina, e che la macchina fotografica (o meglio, l'intero apparato di cui è solo un elemento) serve per fabbricare merce chiamata immagine. Tutti strabillano, ad esempio, quando gli si dice che Niepce non ha inventato affatto quello che chiamano « fotografia », ma casomai quello che chiamano « cliché », cioè una matrice che riproducesse una figura qualsiasi (fatta a mano oppure a macchina) autoincidendosi con precisione e sostituendo alla morsa dell'acido sul metallo l'energia della luce riflessa dall'originale, e alla stesura del grasso sulla pietra litografica, qualche sostanza divenuta insolubile per effetto dei raggi. Alcuni, infine, considerano stravagante la definizione dell'apparecchio fotografico come parte di un sistema di produzione di segni d'ogni tipo, stampati tipograficamente, cioè con inchiostri; e

la definizione della « stampa » fotografica, cioè del segno che appare sulla carta sensibile, come di un semilavorato di quella produzione, che resta una scoria, uno scarto senza troppo senso, quando non si realizza nella fotoincisione. Infine se gli si spiega che quello che « fa » la fotografia è una quantità di energia sufficiente ad impressionare la pellicola, e non quello che casualmente la rinvia, e che infine l'immagine fotografica è un « disordine » provocato dal procedimento in una struttura « ordinata » (la pellicola vergine) e che quel « disordine » non trasmette da solo nessunissima informazione, ovvero che casomai è l'osservatore il quale per « sapere » qualcosa da una fotografia, deve già esserne informato, per cui è lui che da un senso all'immagine, e che solo per questo fatto diventa un segno espressivo, non perché appartenga ad un codice e meno che mai disponga di un suo « linguaggio »... ecco, se si afferma tutto questo nella scuola specialmente si è considerati reazionari.

E' invece « logico », anzi molto « moderno » e « pedagogicamente avanzato » pigliare un apparecchio da quattro soldi, fotografico o peggio ancora un frullino super-otto, metterlo nelle mani dei ragazzi, dei bambini addirittura. Schiacciando il bottone un qualcosa viene sempre: se sono stampe bianconero è sicuramente orribile, un puro e semplice scarto, e non può essere altrimenti. Supponiamo di dare in mano ai ragazzi una chitarra, o un flauto: quelli pizzicano a caso, soffiano dentro pasticciando con le dita sui tasti. Producono rumori e solo un pazzo avrebbe il coraggio di proporli come musica, sublime per giunta: fresca, genuina, au-

tentica proprio perché « sgorga » a quel modo. Ebbene questo avviene normalmente con la macchina fotografica o da presa... Qualcuno osserva: ma pure i bambini realizzano talvolta immagini come potrebbe farle un fotografo esperto! Oh, santa innocenza, e non dei bambini ma degli insegnanti: ma son proprio quelle le più « casuali »! Fatte cioè esclusivamente dal sistema meccanico messo ciecamente « bene » in azione.

L'insegnamento della fotografia nella scuola avrebbe senso solo se inteso non come « educazione artistica » ma come insegnamento della storia, dei modi e degli scopi della fabbricazione delle immagini, o meglio ancora dei segni, dei simboli, in generale. E soprattutto dei loro consumi. La figura è stata nella storia dell'uomo l'unico bene disponibile oltre le necessità. La storia dell'icona è la storia di un millenario « processo inflazionistico » dell'icona stessa, e quando i mezzi di produzione dell'icona sono risultati inefficienti per fabbricarne in quantità più che sufficiente a soddisfare la necessità, sono stati rapidamente perfezionati, o in poco tempo ne sono stati « inventati » di nuovi, capacissimi di soddisfare le ulteriori esigenze. Da questo punto di vista, l'immagine può essere paragonata alle munizioni di guerra: anche le nazioni che perdono la guerra, dopo la distruzione di tutti i beni fondamentali, benché rimaste senza pane, senza casa, senza medicine, senza niente di niente, mostrano però di possedere ancora stok di proiettili giganteschi. Le guerre non finiscono mai perché si è sparato l'ultimo colpo.

Qualcosa del genere accade con le cosiddette « civiltà »: decrepite, in rovina (so-

prattutto culturale) si lasciano dietro una incredibile quantità di simboli, di figure. La nostra civiltà più di tutte: è riuscita a ridurre i costi di produzione dell'immagine a un punto tale, che il consumo di essa esaurito in una frazione di secondo (come accade sfogliando ad esempio un rotocalco, o al cinema, o alla televisione, o in mille altre occasioni) appare largamente compensativo. In altri termini: il tempo di produzione dell'icona meccanica in generale è ancor più breve, molto più breve, di quello che dura « l'occhiata » che vi si rivolge. Il merito (o la colpa? potrebbero deciderlo i ragazzi) di questa realtà è della cosiddetta « fotografia ». L'insegnamento della fotografia nella scuola è soprattutto questo. Oppure è un falso estetismo.

Ma c'è chi mette la macchinetta nelle mani innocenti... per fare un film! Se l'insegnante è poi lui stesso impegnato a prolungare fino allo stremo la propria estasi adolescenziale, cioè se è « fotamatore » o « cineamatore » convinto (non per gioco: convinto di « produrre » davvero messaggi culturali) allora la situazione è disperata. E quasi sempre lo è. Quel libro della Donghi, e la collana alla quale appartiene, così si promuovono nell'involto: « Tantibambini, fiabe e storie semplici senza fate e senza streghe, senza castelli lussuosi e principi bellissimi. » Questa collana vuole coltivare lo stupore per le scoperte (sic!)... aprire la mente, liberare gli individui dai complessi di inferiorità e dalle inibizioni » eccetera.

Assicurando a infelici di otto anni che hanno fatto un film senza soldi, senza mezzi, senza nemmeno il regista. Con sette metri di nastro « super otto »...

Problemi di estetica

Sul superamento dell'arte

di Mario Costa e Mario Perniola

Conclusa la lunga serie di interventi di Pietro Raffa, con i quali abbiamo più che altro inteso tener desta l'attenzione sulla importanza dei problemi di estetica per chiunque si interessi di arti visive c'è sembrato utile registrare due dialoghi tra Mario Costa e Mario Perniola i quali hanno discusso tra loro sulla situazione attuale e sulle possibilità future di ciò che comunemente viene chiamata « l'esperienza artistica ».

Ecco il primo dei due dialoghi.

Costa. Vorrei cominciare con uno sguardo d'insieme sulle tendenze artistiche contemporanee a proposito delle quali credo si possa parlare senz'altro di un bilancio fallimentare.

La necessità del superamento dell'arte mi sembra essere l'eredità migliore che le avanguardie storiche ci hanno lasciata. Questa eredità non può più essere ignorata perché ormai è nei fatti.

Ci sono invece numerose tendenze contemporanee che tirano dritto come se nulla fosse successo ed evadono nell'alibi della ricerca formale che non è niente altro se non autentica malafede imposta dalle necessità delle conversioni del mer-

cato, vedi ad esempio le varie forme dell'arte visiva.

I comportamentisti e i concettuali invece, questa esigenza del superamento dell'arte l'hanno accolta ma mistificata. Il comportamentismo e la body art ricercano il vitale ma si risolvono in una mistica della spersonalizzazione capitalistica del corpo; i concettuali superano l'arte non in vista del concetto, così come credono, ma in direzione di una logica alienata e del concetto astratto.

C'è poi la sedicente arte rivoluzionaria o proletaria che porta avanti un discorso sbagliato in teoria ed in pratica, in teoria perché l'arte politica perde ogni possi-

bilità di critica permanente, in pratica perché le opere d'arte proletaria alimentano il mercato borghese dell'arte.

Da tutto questo mi pare si possano ricavare precisi segni della « morte dell'arte ».

Perniola. Sono d'accordo con te.

Costa. Esiste però una linea diversa, quella della esperienza artistica come esperienza di una alterità assoluta; è la linea che chiamerei nietzschiana e che va da un lato da Sade a Lautréamont a Bataille ad Artaud, e dall'altro da Rimbaud al surrealismo. Qui l'esperienza ar-

tistica, vissuta come esplosione dell'io e come liberazione dell'inconscio, mi sembra avere in sé delle possibilità ancora eversive e perciò rivoluzionarie.

Perniola. Ma anche questa è una via che conduce chiaramente alla critica radicale dell'arte, e questo anche in Nietzsche; ciò è evidentissimo ad esempio nella seconda fase, quella di « Umano, troppo umano », in cui il senso generale del discorso è quello di una critica radicale rivolta all'arte come parte della metafisica e come qualcosa di simile alla religione.

Costa. Io direi che questa è l'ultima carta che l'arte può ancora giocare e non condivido minimamente le tesi che, dietro una precisa ma superata indicazione lukacsiana, tendono a qualificare come fascisti tutti quei tentativi artistici che tendono alla distruzione della ragione. Tuttavia credo anch'io che anche questa via abbia in sé la necessità di un superamento: Rimbaud smette di scrivere e nega l'arte, Lautréamont finisce nella reazione, Nietzsche cede alla schizofrenia. E' come se l'opposizione eccessiva non potesse sopravvivere a lungo a se stessa; essa è soggettivamente rivoluzionaria ma, se non è recuperata dalla totalità umana su un piano diverso, può esaurirsi o essere fascistizzata.

Perniola. Il fatto è che questa esperienza di alterità assoluta che nel passato si è manifestata in certe espressioni dell'arte e della poesia, oggi si manifesta sotto forme che non sono più né poetiche né artistiche.

Costa. Ma allora tu come giustifichi la loro esistenza, cioè per te che cos'è questa gente? Alcuni di questi, come Bataille o Artaud, sono contemporanei.

Perniola. Relativamente. Tanto Bataille quanto Artaud si rifanno alle esperienze tra le due guerre, ad una situazione che non è più la nostra, si collegano ad un momento della lotta di classe che è diverso da quello attuale.

Costa. Non so, Ginsberg, ad esempio, è contemporaneo e la sua esperienza artistica mi sembra ancora quella di una alterità assoluta.

Perniola. Mi sembra che bisogna fare anche un discorso specifico sull'Italia. C'è il fatto che in Italia questa concezione dell'arte come alterità non ha radici. Io capisco cioè, anche se non sono per nulla d'accordo ovviamente, le posizioni che qualificano le tesi di Nietzsche o di Artaud come fasciste; le capisco e le giustifico nel senso che hanno proprio una loro radice provinciale nella situazione italiana, cioè nel fatto che in Italia l'unica esperienza d'avanguardia è stata quella dei futuristi e i futuristi effettivamente sono stati fascisti; cioè in Italia, in fondo, è mancata completamente, da almeno tre o quattro secoli, questa esperienza dell'arte come opposizione radicale; essa

è esistita in Italia al tempo di Michelangelo o dei manieristi, ma da allora la quasi totalità dei poeti e degli artisti si è in fondo limitata a fare della letteratura. Quindi questa esperienza che è stata l'esperienza delle avanguardie europee, o di Nietzsche, o di Hölderlin e di tutto un filone tipicamente tedesco della poesia, è mancata completamente in Italia. Così che quando si parla dell'arte come alterità assoluta la maggior parte delle persone qui da noi non capisce che cosa si vuole dire.

Costa. Sì, so benissimo che la situazione italiana è questa e forse anche peggiore di questa. So bene che in Italia la avanguardia non c'è stata. E' un po' anche il discorso della assenza in Italia di un reale momento romantico e decadente; in fondo l'esperienza dell'arte come alterità assoluta è particolarmente emersa nel clima romantico e decadente.

Perniola. Così quando si parla di Nietzsche alla maggior parte degli italiani viene in mente D'Annunzio che è veramente la ridicolizzazione del pensiero nietzschiano.

Costa. Salvo qualche eccezione, come Leopardi o Campana, che andrebbe analizzata a parte, la situazione è questa e sono sostanzialmente d'accordo con te. Ma io volevo dire altro. Sul discorso storico sono pienamente d'accordo, ma a me interessa di più quello teorico; cioè mi preme sapere se è ancora possibile portare avanti una esperienza artistica concepita così. In breve: l'esperienza artistica come esperienza di alterità assoluta può ancora avere un suo valore? e soprattutto, serve alla trasformazione rivoluzionaria del mondo? Il problema, che poi è il mio problema, è questo: ci troviamo di fronte ad un panorama artistico totalmente fallimentare dove sono stabilmente di casa la mistificazione e la malafede; l'unica forma d'arte che ancora sembra poter svolgere una qualche funzione eversiva è appunto questa e credo che l'arte possa solo ancora essere vissuta così, come alterità assoluta, e tuttavia...

Perniola. Però nessuno la vive così. In ultima analisi, quale è il significato di fondo di tutti questi autori, di Nietzsche, di Bataille, di Artaud? è quello di aver fatto tabula rasa della metafisica, del concetto di identità; di aver immaginato l'idea di un'opposizione che va al di là della metafisica, però in una forma ancora artistica, mentre questo non è più pensabile sotto questa forma. Ciò è già evidente nelle loro stesse esperienze, nel Nietzsche appunto di « Umano, troppo umano », che fa una critica radicale dell'arte e dice espressamente di considerare l'arte come « una cosa del passato », affine alla religione e alla metafisica. Solo che Nietzsche non riesce a portare avanti questa linea perché non ha nessun punto di riferimento sociale.

Costa. E' giusto. Comunque non mi interessa tanto continuare a portare avanti l'arte, mi interessa invece che quel potenziale eversivo che si è sempre espresso nelle autentiche esperienze d'arte e che è sempre vissuto a monte delle avanguardie, non vada perduto. Tu dici « non si esprime più nell'arte ma si esprime altrimenti », ma intanto l'arte, come dato di fatto, sussiste anche dopo la demolizione teorica nietzschiana.

Perniola. Sopravvive a se stessa, come la religione. Anche la religione sopravvive alla fine del medio evo, però ha cessato di essere una cosa vitale.

Costa. Ma anche l'esperienza religiosa, se è effettivamente vissuta come esperienza di alterità, può essere ancora una esperienza valida dal punto di vista rivoluzionario.

Perniola. In un certo senso direi che certe condizioni che una volta erano soltanto tipiche degli artisti o degli asceti, soprattutto questa esperienza della mancanza di identità, della fine della metafisica, della fine del concetto di « essere » così come era stato pensato da Platone e da Aristotele, diventano oggi comuni a tutti. Quella situazione di estraneazione che verso gli anni venti era limitata ad alcuni scrittori come Kafka o Joyce, è oggi in fondo la situazione di tutti, cioè tutti i proletari vivono in una situazione di proletarianizzazione e di sradicamento. Fino a tempi molto recenti il proletariato ha ancora una sua dimensione culturale che gli consente una identità, mentre la situazione nuova è quella di una proletarianizzazione che incide sulla stessa identità culturale.

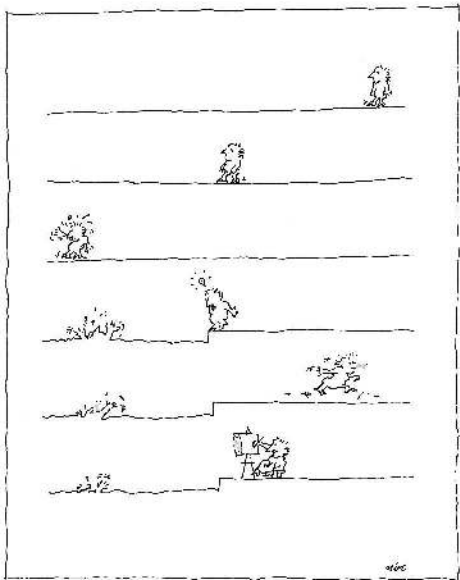
Costa. Ci sono un paio di punti sui quali non sono molto d'accordo con te. Tu dici « quella che prima era la situazione degli artisti oggi è un po' la situazione di tutti ». Ma è il modo in cui si vive la situazione che è diverso. Nel vissuto di questi ultimi mesi, per la crisi economica in atto e per il riacutizzarsi della lotta di classe, mi sembra poi che il proletariato vada riconquistando una sua identità culturale. E' chiaro però che bisogna pensare ad una nuova fase di equilibrio capitalistico, e qui però non so fino a che punto questo senso di sradicamento e questo sentimento doloroso di alienazione siano effettivamente reali. In fondo questo è il tipo di società da cui è venuta fuori la « scuola di Francoforte » ed in cui Marcuse ha teorizzato « l'uomo a una dimensione », cioè una società nella quale questo senso di alienazione e di sradicamento, di cui tu parli e che è nei fatti, è venuto assolutamente meno a livello di coscienza. Non mi sembra che l'uomo di questa società possa essere paragonato all'artista che soffre intimamente per tale situazione...

Perniola. Non parlo tanto di sofferenza

quanto di situazione oggettiva. Mentre prima c'era un radicamento nella propria situazione, per l'uomo di questi ultimi anni si è verificato un fatto nuovo, cioè la perdita della propria identità; all'identità si è sostituito un ruolo che è completamente fittizio e che non può supplire al radicamento effettivo di prima. A livello di proletariato operaio lo vedo come il passaggio da un momento in cui il proletariato era ancora «popolo» ad un momento in cui il proletariato è proletariato, cioè è privo di ogni punto di riferimento, è estraniato non solo da un punto di vista economico, ma anche da un punto di vista psichico, dal punto di vista della cultura, intesa in senso generale.

Costa. Ma il problema è come tutto questo viene vissuto. Viene vissuto come una insopportabilità della vita quotidiana, come una insoddisfazione assoluta e quindi come una tensione rivoluzionaria? o piuttosto viene vissuto e basta, nello stordimento e nell'ebetismo? Questo mi sembra un risvolto importante della questione, perché nel caso in cui tutta questa situazione venisse vissuta soggettivamente nella indifferenza e nella ottusità, si tratterebbe, tra l'altro, di trovare ad ogni costo il modo di rendere nuovamente efficace la capacità di ridestamento della esperienza artistica e di farla nuovamente penetrare. La mistificazione artistica penetra dovunque ed è funzionale al potere perché contribuisce a depotenziare ogni tensione rivoluzionaria. Si tratta a mio avviso di trovare la maniera di far penetrare il vero significato dell'esperienza artistica come esperienza oppositiva, di servirsi insomma del potere di ridestamento che una certa operazione artistica può ancora avere.

Perniola. Ma io, come ti ho detto, non credo che l'arte possa ancora avere questo potere. Ma di questo dovremo parlare più a lungo la prossima volta.



Recensioni libri

JEAN-FRANÇOIS LYOTARD, *Derive à partir de Marx et Freud*, Ediz. 10-18, Paris.

JEAN-FRANÇOIS LYOTARD, *Des Dispositifs pulsionnels*, Ediz. 10-18, Paris.

Nell'ambito della nuova saggistica francese (che può con orgoglio annoverare personalità di critici come Julia Kristeva, Jean Baudrillard, Jean-Louis Schefer, per citare soltanto alcuni nomi), Jean-François Lyotard è certamente una delle figure più preparate e intelligenti.

Nel lavoro filosofico e critico di questo autore convergono, in modo originale, molteplici correnti di pensiero e di metodo: dalla semiotica alla psicanalisi (da Freud a Deleuze e Guattari), dalla teoria marxiana alla dialettica della Scuola di Francoforte in una prospettiva in cui si avverte la lezione profonda di Lacan, Althusser, Barthes... e del Maggio francese. Le categorie e i concetti sono quelli di *teoria, critica, desiderio, pulsione, interpretazione, segno, politica...* attraverso i quali le pratiche significanti messe a fuoco si riproducono in modo nuovo nella interpretazione-spiegazione dei percorsi lyotardiani, dall'alienazione all'interpretazione freudiana dell'arte, da Adorno a Cézanne, dall'iperrealismo a John Cage, dall'Edipo allo spazio plastico.

Per Lyotard ogni società può essere immaginata come un insieme di uomini retto da un sistema la cui funzione sarebbe di regolare l'entrata, la distribuzione e l'eliminazione dell'energia che questo insieme consuma per sussistere. Gli «oggetti» non sarebbero che delle specificazioni, che delle concrezioni di questa energia e le istituzioni degli operatori che la rendono utilizzabile attraverso l'insieme. L'accento è così posto sull'aspetto energetico della funzione istituzionale piuttosto che sulla funzione semantica o semiologica. Il sistema, secondo Lyotard, con i suoi legami, le sue ripetizioni e i suoi accidenti, è analogo a un «sistema libidico» nevrotico, psicotico o perverso secondo il caso. Gli oggetti che vi si presentano sono istituiti in modo che il desiderio (Eros e pulsione di morte) si compie nella loro produzione e nella loro distribuzione. Ogni sistema sociale è così sotteso da una posizione del desiderio anche se questo è evidentemente differente a seconda che si abbia a che fare con una società «selvaggia» o con una società capitalistica.

Il desiderio, appunto, come categoria centrale di spiegazione. Il desiderio che da forma e sostegno alle istituzioni si articola in dispositivi che sono degli investimenti energetici sul corpo, sul linguaggio, sulla terra e la città, sulla differenza dei sessi e delle età. Il capitalismo è uno di questi dispositivi. Ciò che lo porterà a distruzione non sarà, per Lyotard, tanto la critica (che lungi dal superarlo lo consolida) bensì la *dérive* del desiderio, la perdita di investimento libidico sul sistema del capitale a tutti i suoi livelli. Per milioni di giovani (indipendentemente o quasi dalla loro classe d'origine) nel mondo, il desiderio non viene più investito nel dispositivo capitalistico (o meglio kapitalista, per adottare la grafia di Lyotard che certamente rimanda a *Das Kapital*). Essi non si vedono più e non si comportano più come forza lavoro da valorizzare in vista dello scambio, cioè del consumo: ciò che ad essi ripugna è ciò che il capitale chiama il la-

voro, la vita moderna, il consumo, tutti i «valori» di nazione, famiglia, Stato, proprietà, professione, educazione, «valori» che vengono percepiti come altrettante parodie del solo valore, il valore di scambio.

Per Lyotard dunque il desiderio *al di qua* e *al di là* del capitale, ma non *nel* capitale, può segnare l'inizio della sua fine. Così il desiderio-libido nelle pratiche significanti ne segna il suo coefficiente di autenticità significativa. Nella prospettiva lyotardiana un «testo» si caratterizza, pertanto, come insieme oggettualizzato di momenti libidinali-materiali, intermediati dai linguaggi specifici. La pittura è investimento di libido sul colore. La macchia d'olio sulla tela è energia fissata in un oggetto da godere. Ma l'importanza di un testo, di un'opera non è, per Lyotard, il suo significato, ciò che vuol dire, ma ciò che fa fare. Emerge qui una concezione dialettica dell'opera come teoria-prassi, come pratica significante che deve mediare il presente acronico della teoria con il presente storico delle lotte pratiche, in una prospettiva che è più o meno esplicitamente quella marxista, del pensiero di Marx più che della tradizione marxista o marxologica.

Ma è lontana tuttavia da Lyotard una visione rozzamente pragmatica dell'opera. Un «artista» è un individuo, per Lyotard, che si pone soprattutto dei problemi di forme. L'opera come struttura, come forma, come «prassi», ma anche, nell'ottica di Lyotard, fondamentalmente come desiderio come libido-energia. Emergono qui i prodromi di un'estetica «economica» libidica. L'opera potrebbe essere concepita come un *analogon* energetico dell'apparato psichico: anche l'oggetto pittorico può trovarsi «bloccato» in delle figure formali immutabili che ora possono, ad esempio, valersi del razionalismo e del realismo, ora delle espressioni delle profondità dell'animo. Ciò vorrebbe dire che l'energia delle linee, dei valori e dei colori si trova legata in un codice e in una sintassi, quelli di una scuola o quelli di un inconscio. Se è vero che l'opera può essere vista come un analogo energetico dell'apparato psichico allora il rapporto arte-psicanalisi assume una rilevanza non marginale. Tuttavia Lyotard rileva giustamente come il rapporto epistemologico della psicanalisi con l'opera (per il chiarimento di alcuni di questi problemi cfr. ad esempio R. Barilli, *Freud e l'arte*, «Il Mulino», n. 216) si è sempre costituito in modo unilaterale cioè nella direzione psicanalisi opera d'arte. La resistenza degli estetologi, degli storici dell'arte e degli artisti a una tale distribuzione dei ruoli deriva così senza dubbio dal fatto che l'opera di cui essi conoscono il potere attivo di produrre dei sensi nuovi, è posta in posizione di oggetto passivo. E' interessante quindi rovesciare il rapporto ed esaminare se questa attività inaugurale e critica non potrebbe a sua volta applicarsi all'oggetto «psicanalisi» presa come un'opera. Emblematici, a tal proposito, risultano (in una prospettiva freudiana) i casi della tragedia e della pittura. La scena tragica è il luogo al quale viene rapportata la scena psicanalitica ai fini di interpretazione e di costruzione. La tragedia offre, se non proprio un'analisi, almeno una rappresentazione privilegiata di ciò che nell'analisi è problema, il desiderio del soggetto nel suo rapporto con la castrazione. I riferimenti all'oggetto pittorico sono assai numerosi negli scritti di Freud. Dall'inizio alla fine. La teoria del sogno e del fantasma, vie d'accesso privilegiate alla teoria del desiderio, è costruita attorno a un'«este-

tica» latente dell'oggetto plastico. L'intuizione centrale di questa estetica è che il quadro, come la scena onirica, rappresenta un oggetto, una situazione assenti e che apre uno spazio scenico nel quale in mancanza delle cose stesse i loro rappresentanti almeno possono essere dati alla visione. Come il sogno, l'oggetto pittorico è pensato secondo la funzione di rappresentazione allucinatoria e di illusione. Impossessarsi di questo oggetto con delle parole che lo descrivono e che servono a comprenderne il senso, significa, per Freud, *disperderlo*, così come convertendo l'immagine onirica o il fantasma isterico in discorso, si conduce il significato verso la sua località naturale, quella delle parole e della ragione e si rigetta il velo di rappresentazioni e di alibi dietro il quale si nascondeva.

Il multiforme e affascinante discorso critico di Lyotard si svolge, come si è detto, in molteplici direzioni; dalla filosofia alla musica, dalle arti visive alla pratica politica. Ed è un discorso denso e stilisticamente irto. Dà un senso di disagio al lettore imprecisato al suo modo di procedere pieno di ellissi argomentative, di passaggi non svolti e di allusioni implicite. Ma ciò che emergono sono, ugualmente, le modalità di un'intelligenza acutissima e viva e di una pratica critica attraverso cui le produzioni culturali, oggetto d'indagine, ne risultano illuminate in modo a volte del tutto nuovo e gli oggetti stessi, possiamo dire, si delineano, tramite Lyotard, come oggetti « differenti ».

Alfredo De Paz

RENATO BARILLI, *Tra presenza e assenza. Due modelli culturali in conflitto*. Ediz. Bompiani.

Questo nuovo saggio di Renato Barilli si presenta come documento essenziale al chiarimento di un discorso condotto dall'autore da più di dieci anni a questa parte, attraverso i suoi numerosi scritti e interventi (in parte qui ripubblicati) di critico militante, sull'estetica e sulla narrativa contemporanea.

L'assunto centrale è la collocazione storico-filosofica delle ultime correnti dell'arte d'oggi — parallelamente analizzate nelle arti visive e in narrativa — e precisamente la ricostruzione di una linea di sviluppo di « pensiero » nelle ricerche concettuali di « comportamento » odierno.

Le premesse di questo svolgimento critico sono da ricercarsi in uno dei suoi precedenti testi: *L'azione e l'estasi*, Milano 1967, in cui poneva due ipotesi, inizialmente (dal '63) concepite nel campo della narrativa, quindi allargate a tutto l'ambito della ricerca artistica e di conseguenza alla generalità delle scienze umane, dove appunto l'estasi (ek-stasis, l'uscir fuori da se) stava a indicare la presa di possesso « autentica » della realtà mondana, e l'azione — da intendersi nel senso corrente che questa parola ha in narrativa — corrispondeva alla trama o intrigo, come valore inautentico per eccellenza. L'articolazione del testo, svolta tra la linea della « presenza » e la linea della « assenza », è quindi un'approfondita analisi e verifica storico-filosofica di queste due ipotesi di fondo, divenute due veri e propri modelli di cultura posti in alternativa l'uno rispetto all'altro. Con la ricerca d'avanguardia di questo ultimo decennio si è entrati, in letteratura, nella difficile problematica della « morte del libro »: da qui i tentativi di recuperare l'originaria dimen-

sione orale (Zavattini, Butor, poesia visiva). Nelle arti visive, con un'attività rispettivamente accelerata in modo macroscopico l'affine « morte dell'arte » poggia sull'abolizione dei supporti, degli strumenti e degli apparati tecnici tradizionali (quadro, tela dipinta, cornice, criteri espositivi), dell'happening all'arte povera, alle ricerche di comportamento e all'arte concettuale. Tale chiara esplicitazione del modello di presenza (o ek-stasis) ha le sue lontane radici nella filosofia kantiana, e nei suoi maggiori punti di revisione, con Husserl, Bergson, Dewey; e nell'operazione di svolta culturale attuata alla fine dell'800 da Saussure e da Freud. Ma l'estensione principale raggiunta dalla via dell'estasi o presenza, sul più grande fronte del « pensiero », è quella indicata da McLuhan e Marcuse, per vie diverse ma convergenti. Il materialismo storico tecnologico di McLuhan è quindi con acuta analisi considerato da Barilli — nella sua condizione di coinvolgimento spaziale a distanza in cui ci avviano i media comunicativi di tipo elettronico — la dimensione operativa delle sperimentazioni degli artisti di oggi, con la morte del quadro e il conseguente passaggio ambientale ad una stimolazione di tutte le nostre facoltà (estetiche, percettive, notiche) ottenute con i mezzi più vari e talvolta più rarefatti. La generale promozione estetica di tutta la vita umana, diffusa e capillare, è uno dei punti principali del pensiero « presenziale » di Marcuse; ma pur tuttavia egli non può essere presentato come il teorico principe della « morte dell'arte » dalle migliaia di ricercatori d'avanguardia d'oggi che ne fanno proprio il postulato, poiché non smobilita il concetto tradizionale di arte, alto e sublime.

L'altro modello alternativo di cultura, quello dell'assenza o azione, si ricollega invece direttamente ai due grandi filoni filosofici dell'empirismo e del razionalismo, con i loro fondamentali strumenti dell'induzione e della deduzione. E rispettivamente derivano da essi la teoria dei segni di Charles Morris e le teorie linguistiche di Hjelmslev; e nel settore della « nuova critica » francese innanzi tutto la semantica strutturale di Greimas, di Barthes, di Bataille, Blanchot, Lacan; e quindi il « pensiero della differenza » di Derrida (con Sollers e la Kristeva), la « ripetizione differente » di Deleuze, e « l'archeologia del sapere » di Foucault.

Giungendo quindi alla centralità del saggio, Barilli pone le attuali ricerche di comportamento intese nel senso relazionale uomo-mondo, nel filone centrale del « pensiero della presenza », e cioè in Europa la fenomenologia husserliana, che ha avuto con Merleau-Ponty e negli Stati Uniti con Dewey, vari sviluppi nella linea del naturalismo dinamico-evoluzionista.

Le ricerche di comportamento (tale termine, usato da Barilli fin dal '69 ha avuto la sua sanzione definitiva nella mostra « Opera o Comportamento », organizzata dall'A. e da F. Arcangeli alla XXXVI Biennale di Venezia del '72) sono qui intese come « ruolo di sistemazione teorica, di unificazione a posteriori di tutta la fascia delle ricerche quali arte povera, Body Art, Land Art, arte del processo, arte concettuale ».

All'interno dell'arte concettuale Barilli distingue ancora un concettuale « mistico » (Sol LeWitt, L. Weiner, R. Barry, On Kawara) nel senso dell'esperienza di immersione nel mondo e in un'estenuazione dei caratteri estetici sensibili e sensuosi presenti nella fascia del comportamento, e un concettuale « tautologico » (J. Kosuth, Art-

Language), nel senso di un rifiuto di ogni nesso referenziale con il mondo e con l'ambiente.

Con questo filone si ha la grande rivincita dell'analisi, e l'inquadramento avviene tra gli esponenti della filosofia analitica anglosassone: Russell, Wittgenstein, Ayer, Wolheim, nonché nella linea del concretismo.

Se nelle arti visive contemporanee vi è dunque un'assoluta predominanza della linea della presenza o dell'estasi, tranne in alcuni casi come in Lichtenstein e De Chirico in cui si ha una rivisitazione del museo, delle forme già codificate, nella narrativa invece predomina la linea dell'assenza o azione, in cui il mythos ritorna ad avere il sopravvento sull'ethos. Tale problematica è riflessa nell'ambito del nouveau roman, tra Robbe-Grillet e Butor, Simon e Pinget, Ollier e Ricardou; del nouveau-nouveau roman, largamente legato alla « narratologia » di tipo formalistico; nonché di Propp, Greimas, un « certo » Barthes e Todorov. Nell'ambito nostrano vi è un ritorno di interesse per i percorsi narrativi in Calvino, Arbasino, Sanguineti e Carmelo Bene.

Concludendo, Barilli sottolinea la grandiosa « mutazione antropologica » anticipata, a livello progettuale, dalle ricerche d'avanguardia odierne: la constatazione cioè, che l'umanità si sta sempre più installando a livello di mezzi concettuali, estremamente sottili, diffusi, telepatici.

Mirella Bandini

LAURENT WOLFF, *L'estetica del profitto*, Ediz. Guarraldi.

LUCIANO RUBINO, *Quando le sedie avevano le gambe*. Ediz. Bertani.

La bibliografia sui problemi del design si arricchisce di due contributi per più versi tra loro complementari: *L'estetica del profitto* di Laurent Wolff e *Quando le sedie avevano le gambe* di Luciano Rubino. Il testo di Wolff, fortemente teorico ed improntato alla più rigida ortodossia marxista, affronta il problema di fondo se il designer sia in grado di elaborare come vuole gli oggetti (e lo spazio di vita in cui l'uomo deve vivere) e quindi dominare la produzione. La risposta di Wolff è negativa: in una società capitalistica la produzione è sempre « produzione della falsa coscienza attraverso la mediazione dei modelli sociali che diffonde sia nei prodotti, sia nell'ideologia che si associa a tale produzione » (pp. 41-42). Il designer è asservito alle leggi del sistema e la sua pretesa di voler rifare il mondo *through design* si svela come ideologica proprio perché presuppone la presenza (inesistente) di una produzione industriale intesa come apparato neutrale, tecnico, come l'universo del tecnicamente possibile. In pratica non si dà l'ipotesi di un design al di fuori di quella che è la realtà industriale. La professione del designer, nota Wolff, può essere esercitata nell'ambito di contesti di lavoro differenti: nell'impresa innanzitutto (dove la sua attività è più chiaramente determinata dalle esigenze di redditività), in un ufficio studi o come attività indipendente. Tuttavia anche il designer indipendente e l'ufficio studi devono, per sopravvivere, trovare una clientela e riuscire a realizzare i loro progetti. Il « mercato » è costituito dall'insieme delle imprese ed a queste bisogna tornare. Perciò il problema non si pone come scelta tra libertà e non libertà ma come scelta tra quella o quell'altra committenza.

Il testo del Rubino è diverso come impostazione ed interessi da quello del Wolff, centrato com'è su un caso specifico: offre una panoramica della sedia a partire dall'Ottocento per arrivare ai giorni nostri e squaderna davanti al lettore numerose riproduzioni fotografiche di questo mobile di cui, se stiamo alle dichiarazioni di Victor Papanek (cfr. *Progettare per il mondo reale*, Mondadori 1973, p. 110) esisterebbero ben 21.336 modelli diversi. Rubino propone quindi un excursus storico piuttosto polemico almeno per quanto riguarda quella che è stata la linea direttiva che ha caratterizzato la produzione di quest'oggetto nell'area occidentale. Una possibile alternativa a quanto è successo e succede è forse (si veda l'ultimo capitolo) offerta dall'esempio della Cina, dove si realizzano oggetti dotati di un'estrema flessibilità e comunque tali da non imporsi ai fruitori, ma da essere al loro servizio, negati come sono, vuoi per i materiali con cui sono realizzati vuoi per i costi in genere, a qualsiasi processo di feticizzazione o capitalizzazione.

Si tratta di due testi interessanti, complementari in quanto, pur ponendosi l'uno (quello del Wolff) su un piano di elaborazione astratta del tema e concentrandosi invece l'altro (quello del Rubino) su un caso specifico (ma rivelatore di situazioni più generali), muovono però entrambi da un'angolatura che è prevalentemente politica (non mancano nel Rubino le osservazioni di tipo formale su questa o su quell'altra sedia, ma non è su di esse che poggia il suo libro). In questo senso i due saggi denunciano l'esigenza di andare *oltre*, fanno cioè avvertire la necessità di un'indagine circostanziata, sociologica e formalistica al tempo stesso (che affronti cioè le interferenze del *sociale* sulla forma degli oggetti): un'indagine che a tutt'oggi manca e senza la quale i discorsi sul *design*, nella misura in cui si limitano solo a definire e teorizzare o a dar largo spazio alle dichiarazioni e alla volontà formativa di quello o quell'altro designer, rischiano di entrare in una fase di stagnazione e di diventare autograti. Il problema è ancora oggi quello di proseguire sulla strada indicata dal Giedion nell'*Era della meccanizzazione* e, più recentemente, da Baudrillard nel *sistema degli oggetti*, anche se con una connotazione politica più precisa rispetto al primo e un'aderenza maggiore ai casi specifici rispetto al secondo.

Luigi Bernardi

PAOLO FOSSATI, *La pittura a programma, De Chirico metafisico*, Ediz. Marsilio, Padova, L. 1500.

Quella di De Chirico è certamente una figura paradigmatica nella situazione culturale italiana del nostro secolo — e sotto più di un profilo europeo —, sulla quale è stato scritto molto, seguendo parametri ideologici in gran parte autorizzati dal tipo di operazione condotta dallo stesso De Chirico. Sicché i meccanismi che tali parametri occultano non era facile rimuovere senza un distacco totale, che ne rendesse leggibile la trama, uscendo dal circolo vizioso — denunciato da Fossati — che consiste nell'abbandonarsi alla magia della sua arte, spiegandone le idee sul piano delle immagini, mentre invece la risposta ideologica, il programma, è altrove, dato che De Chirico non è spiegabile con la sua opera. Fossati scrive, in proposito, che «non è certo l'arte a rivelare la verità (...) a De

Chirico, e non è possibile richiamare la vita e gli atteggiamenti e i congegni di De Chirico a vocazione d'artista, bensì a un freddo, rigoroso operatore».

L'indagine di Fossati su De Chirico, oltre a essere una messa a punto dei fattori che alimentano e motivano la «pittura a programma» della fase metafisica, nei suoi risvolti socio-politici, — che da apparente «gioco tecnico» è un gioco di rovesciamento ideologico (accoglimento di una legge che non dev'essere violata da particolari contingenze), — coinvolge la revisione critica di tutto un vasto arco di esperienze artistiche degli anni '10 e '20, talché in filigrana rimbalzano molte altre situazioni, dalla Secessione monacense, al Futurismo, a Dadà, in termini affatto nuovi nei confronti di certa storiografia delle avanguardie artistiche, legata più spesso a operazioni ambigualmente mistificanti nei confronti del presente, sia nelle proposte ideologiche che nel categorizzare le varie esperienze. Emergono, di contro, in questo libro una serie di elementi nuovi su De Chirico e dintorni storici — insospettabili quando si battano le strade consuete — che certamente si collocano in una dimensione metodologicamente parallela alla ancora scarsa, ma più qualificata, storiografia che tratta dei fenomeni culturali del periodo fascista: quanto li precede, soprattutto. E' corretto in proposito che l'Autore veda l'opera di De Chirico alla luce degli ulteriori sviluppi della «metafisica», senza cioè quella netta separazione fra il periodo che arriva ai primi degli anni '20 e quanto è seguito — come è stato fatto da certa storiografia di cui s'è detto —, ritrovando una coerenza che non è rilevabile sul piano dei risultati estetici o delle idee, ma in rapporto allo «statuto corporativo degli intellettuali», che per De Chirico si concreta nell'artista come parte della «classe gerente e sacerdotale», ove l'arte «è l'ultimo, estremo baluardo di soluzioni altrove ormai contraddittorie e impossibili, anche filosoficamente», soprattutto nel senso di intransigente autonomia dell'arte, in antitesi con le avanguardie, dato che queste si propongono di trasformare la realtà, e quindi l'arte stessa, facendosi un'arma del corporativismo per oltraggiare gli istituti dell'arte. Ed è interessante collegare le istanze della pittura metafisica di De Chirico con parallele esigenze ideologiche conservatrici, quali lo storicismo assoluto (l'arte come primo momento teoretico del conoscere) e l'attualismo, nessi che Fossati non manca di precisare più volte, soprattutto se si pensa che quella di De Chirico è una «poetica del mestiere». Poetica che ha il suo testo in una confusa «ideologia della classicità», mentre il mestiere è esecuzione (in senso non difforme dalla concezione crociana); è una tecnica che implica una riaffermazione pre-capitalistica artigianale, con rigida divisione fra lavoro e gestione, finendo per trasformare un principio di «autenticità» nel principio di autorità. Principio che trova la sua legalizzazione nel museo, che è appunto, garante dell'autenticità. Siccome, d'altra parte, «il museo è un programma, a sua volta la pittura da museo è pittura a programma. Tutto ciò che è escluso dal museo è inganno e illusione: ma se il museo è al centro del mondo significa, con un simbolismo neppure complicato, che al di là muove o deve muovere una legge che regoli o risignifichi l'inganno e la confusione». La tecnica metafisica gioca in De Chirico non su una presa di coscienza della realtà e delle sue contraddizioni, ma al contrario, sulla discontinuità

e sulla frammentazione della realtà sensibile, in nome di una realtà che la trascende, accettando il discontinuo «come svalutazione della storia», isolando «il particolare per trovarvi una seduzione e una nostalgia di totalità che (...) lo trascendono radicalmente e portano altrove l'attenzione». L'operazione ha tutta una serie di implicazioni retoriche, con relativa liturgia, che culmina in una identità assoluta con l'oggetto: eliminazione del soggetto, come eliminazione del vissuto, riassorbendo ogni eversione proveniente dalla contraddizione, esibendola meramente assieme al dubbio e all'ironia, nei modi dell'assorbimento e della gestione delle energie borghesi, resaurizzandole dalla parte del potere. Viene così ratificata l'arbitrarietà fra la vita apparente e le forme cristallizzate, il cui codice è il museo inteso come possesso, come fondazione di una «iper-tradizione», con relativa ricerca di modelli mitici al di là del caos del mondo: l'arte come «culto delle immagini oggettivamente necessarie». La pittura di De Chirico si pone così sul piano della «cosa in sé» (al di là delle stesse disgregazioni postkantiane, travolgendole) trascendendo i modi oggettuali di relazione e ogni connotazione, divenendo «denotazione del valore, la sua aura nostalgica». Fossati reperisce acutamente ciò che separa la Secessione monacense (ed esiti espressionistici) dalla pittura di De Chirico, che pure vi ha attinto, ed è l'anti-tragicità di tale pittura, che rovescia le contraddizioni tardo-romantiche della Secessione fra i bisogni dell'io e quelli dell'esperienza quale si dà oggettivamente (e relative fratture), rifiutando l'espressione e sublimando l'alienazione all'oggetto. L'Autore nota, sulla scia di Gombrich, che l'incomunicabilità espressiva, (la serenità antiespressionistica di De Chirico), è un retaggio dell'espressionismo, sicché si pone il problema di una congiunzione di De Chirico più all'espressionismo che al surrealismo. In proposito, Fossati tende a negare i nessi col surrealismo e le affermazioni di chi vede in De Chirico un pre-surrealista, e l'osservazione riportata al contrabbando critico-ideologico che vi si è imperniato sopra, è corretta soprattutto laddove scrive che la pittura di De Chirico non «autorizza una politica del sogno di tipo surrealista»; mentre qualche riserva si potrebbe avanzare prendendo in considerazione la tecnica di estraneazione che raggiunge in De Chirico risultati piuttosto conturbanti. Il che non significa che non vi siano pittori simbolisti, ad es., che non possano avanzare maggiori requisiti di De Chirico per venire riconosciuti quali precursori del surrealismo. D'altra parte, se pure si volesse suffragare l'ipotesi di un equivoco, durato almeno fino al famoso testo di Bréton su pittura e surrealismo del '26, occorrerebbe investire più da presso l'analisi sulle origini del surrealismo. In ogni caso, una continuità pura e semplice fra De Chirico e il surrealismo, ci appare, dopo il libro di cui si discute, mistificatoria, a meno che non se ne parli come di uno fra i vari affluenti.

Giustamente Fossati rileva che la lettura in chiave onirica e simbolica per De Chirico, porta a delle deviazioni che fraintendono del tutto il fenomeno nei meccanismi che più decisamente informano la sua pittura, compresi i limiti entro i quali può essere applicabile il discorso psicoanalitico e onirico al nostro caso. La lettura psicoanalitica, una volta ricostruito il meccanismo ideologico, va trasposta su un piano diverso (non correntemente simbolico): non è l'ac-

costamento di frammenti di realtà o di simboli a dare quell'aria di mistero ai quadri di De Chirico, di cui tanto s'è parlato, ma è piuttosto quel radicale spaesamento del noto, che mediante la pictrificazione (e sublimazione) della realtà è parallelo al meccanismo schizofrenico della 'spaltung', di totale irrigidimento del mondo, ridotto a oggettualità priva di vita: si veda il motivo ritornante delle città morte, una sorta di 'esotico spaziale', che rimanda a una 'memoria sognante'. E Fossati approfondisce, felicemente, quella sorta di regressione della realtà a giocattolo, con connessa interiorizzazione della colpa, che ritroviamo in molti quadri di De Chirico.

Vi sono infine nel volume tutta una serie di preziose indicazioni che andrebbero approfondite, dalla non identità fra la posizione di De Chirico e Savinio (figura ancora tutta da studiare), ai rapporti fra Dadà di Zurigo e Julius Evola, nel suo breve periodo pittorico degli anni '10, poi rivolto verso altri interessi 'sostitutivi dell'arte'; e non mancano notazioni sulle ragioni per cui non ha corso l'interpretazione antimaterialistica, spiritualistica e anti-moderna di Dadà, che demistificherebbe certamente anche talune ideologizzazioni tipo 'Vitalità del Negativo' (mostra di Roma del '70) e parecchie altre, che presentano impressionanti parallelismi con quella interpretazione, e che probabilmente non ha corso, perché funzionale a quanto ci si propone di occultare ancora.

Il giudizio complessivo di Fossati su De Chirico è quindi difforme da quelli fino ad oggi in circolazione: la pittura di De Chirico è quanto di più anti-moderno si possa dare, fra altre posizioni consimili nel nostro secolo, «ma una delle più complete quanto a repertorio», di contro a chi pretendeva *tout court* di reperire in questa pittura un parametro di modernità.

Giorgio Nonveiller

G. PASQUALOTTO, *Teoria come utopia - Studi sulla Scuola di Francoforte (Marcuse - Adorno - Horkheimer)*. Ediz. Bertani, Verona, 1974.

In «Avanguardia e tecnologia» (1971) G. Pasqualotto concludeva sull'irrelevanza della distinzione adorniana tra opera d'arte utopica, borghese e fascista, e condannava l'utopia progressiva di Benjamin: analizzando l'estetica di Bense risultava che «arte ed estetica, e scienza divengono immediatamente funzionali allo sviluppo tecnologico del capitalismo avanzato», e pertanto l'uso politico dell'arte e della scienza diventava un obiettivo assolutamente illusorio. Lo stesso discorso di Benjamin valeva soltanto come analisi eccezionalmente acuta della fase tecnologica dello sviluppo capitalistico, ma non poteva venir assunto come proposta politica contro questo sviluppo. In «Teoria come utopia» l'approfondimento teorico di queste tesi trova nuovi elementi. La Teoria critica è puramente e semplicemente filosofia; mai la politica, sebbene l'etica e la teleologia sono la risposta che i Francofortesi, e il marxismo eterodosso tra le due guerre, sanno dare all'universo della totalità amministrata.

Il discorso di Pasqualotto si articola in tre momenti: un lungo saggio sull'impotenza della filosofia (Marcuse), due più brevi: sull'utopia della dialettica (Adorno) e su teoria e critica (Horkheimer). Considerando i rapporti tra Marcuse e Hegel-Heidegger, il

destino di Marcuse è quello di mutare la filosofia in teoria critica, fornire il pensiero di un senso pratico rivoluzionario, mediando ontologia esistenziale e marxismo; ma tutto ciò avviene senza affrontare un discorso politico generale, senza mai riferirsi all'economia politica, senza mai considerare i reali conflitti di classe e lo sviluppo capitalistico in cui si innestano. L'esito, oltre a qualificarsi come esercizio vuoto, conduce all'assologia, alla teleologia, alla «teologia»: «l'uomo come Valore universale 'conservato' nell'interiorità dell'anima, si sprigionerà quando cadranno le mura dell'Economico. Solo allora vi sarà la riconquista della totalità: solo allora i figli del mondo torneranno ai loro confini». E' inutile tentare di recuperare Hegel: se il reale è razionale, la Ragione non è rivoluzione; l'A. non intende fare alcuna concessione a nessuna forma di irrazionalismo: la prassi rivoluzionaria non ha alcun bisogno di fondazione teorica, ma soltanto di una teoria dell'organizzazione. L'ambivalenza di Marcuse non più borghese, non ancora rivoluzionario, gli fa riconoscere che l'ideologia è un concetto passivo, ma anche ammettere per la filosofia un qualcosa di più, dei possibili contenuti critici nei confronti con l'ideologia. La Teoria Critica ritorna pertanto ad essere filosofia in forma utopica, romantica, prehegeliana. Analisi per nulla marxista, solo anticapitalista.

Quanto ad Adorno, la sua critica occulta il senso innovatore della fenomenologia, poiché la lettura adorniana di Husserl è condizionata da un giudizio etico, che spingerebbe a prendere di mira l'oltre: ma non c'è nessun oltre da prendere di mira. Il concetto si pone realmente come «libero dai fatti», diventa esso stesso fatto. Quando ad Adorno l'ipotesi della dialettica negativa appare del tutto impraticabile, sembra per un attimo cedere alla suggestione della rivalutazione para-irrazionalistica delle pulsioni istintuali, anche se egli sa che la sublimazione collettiva o personale verrà organizzata dal capitalismo.

Se Adorno non sa risolvere il proprio bisogno metafisico, Horkheimer finisce per contribuire al processo di ristrutturazione ideologica contro cui combatte e oscilla tra tre diverse valenze della critica; sicché l'intelligenza abdica alla speranza. Lo scacco della Teoria Critica impedisce di trarre tutte le conseguenze, all'interno dell'arte, dal processo di formalizzazione. Questo si configura: come perdita dei riferimenti al Significato, al Valore, alla Trascendenza anche «umana»; come riduzione progressiva dell'esistere a funzioni elementari infinitamente riproducibili.

Dada, De Stijl, Kandinsky, la Neue Sachlichkeit, la dodecafonica convergono come processo oggettivo e irreversibile, nonostante le loro speranze di ritrovare lo spirituale nell'arte. Soggetto e Oggetto, formalizzandosi, si relincono in un'unica struttura dinamica di forme fungibili. «Berlin Alexanderplatz», o il cinema di Ruttmann rivelano la propria appartenenza alla forma universale della città, ma anche annunciano la sopravvivenza dell'arte soltanto come modo dell'innovazione tecnologica direttamente produttiva e direttamente funzionale alla *Rationalisierung*. Come la Teoria Critica non supera il bisogno metafisico, così nelle arti nessuna comunicazione, soltanto informazione; nessuna estetica dell'interpretazione, solo estetica tecnologica. Arte e filosofia condannate entrambe alla frustrazione cronica.

Le analisi di Pasqualotto sono utili e con-

vincenti; forse i tentativi marcusiani di andare oltre («Il Doctor Faustus di Thomas Mann lo sa, questo: Io voglio abolire la Nona Sinfonia... gli oppressi rifiutano la Nona Sinfonia») sono stati sottovalutati. Certo la ricostruzione dell'entre-deux-guerres non è arbitraria; sembra confermare l'impotenza provata da Serenus Zeitblom durante le conversazioni in casa Kridwiss: «Non si trattava di reazione, come non si può dire reazionaria la strada che si percorre intorno a una sfera; è una strada che gira naturalmente intorno, cioè all'indietro».

Adriano Manesco

Schede

a cura di Gabriella Meloni
e Piera Panzeri

EMILIO VILLA, *The Flippant Ball-Feel*, Piacenza.

Apparso già sul Marcatré, nuova serie, questo testo di Villa viene ora riproposto come «codice di lettura da inocularsi nella Messa in Opera dei Flippers Chimeri apprestati da W. Xerra e C. Costa nell'Aula contemporanea del Mana-Market nei giorni mana del 1973».

Ci troviamo di fronte ad un testo che sottolinea, ancora una volta, l'eccezionale virtuosismo linguistico di Villa, che incide sulla pagina la parola e il tremito della mano che la esercita, prima ancora che l'ipotesi mentale vi si insinuino, stravolgendone la corporeità grafica e semantica, e moltiplicando le strutture interpretative del testo. Scritture, queste, in cui la materialità della pagina diventa il campo metamorfico del gesto e della sua allusività al caso senza cui non c'è esistenza (se il caso è la libertà dalla logica ma anche la necessità dell'imprevisto) («la costante puntualità del caso»: W. Gaddis). Il testo di Villa si presenta così come «la Distanza dalla Parola» consegnata alla suggestione del possibile che stravolge l'immobilità feticistica del linguaggio e delle sue tautologie.

E.P.

JEAN CLAUDE MOINRAU, *Essais sur la récupération*, Underground Sampietro, Firenze.

Si tratta di un testo, in 18 schede, di poesia visiva, a mezzo fra il tardo surrealismo, il concettuale e la land-art, dovuto ad un autore francese, che negli scorsi anni si divertiva ad inviare, quasi quotidianamente, messaggi in bottiglia, cioè frasi ciclostilate, a livello di battute goliardiche o di lalismo inutile e deficitario.

JOCHEN GERZ, *Recto Verso*, Téchné, Firenze.

Si tratta di un minuscolo libroggetto, nel quale sono variamente combinate le parole *lettura* e *mondo*, insieme con gli articoli e le preposizioni articolate, scritte appunto in modo normale e in modo che si possono leggere solo davanti allo specchio, con risultati notevoli a livello di eleganza formale nell'ambito della poesia spaziale.

L.C.

Le riviste

a cura di Luciana Peroni
e Marina Goldberger

FLASH ART n. 46/47 L. 1500, Braco Dimitrijevic - Contemporanea (intervista con A. Bonito Oliva) - Michele Zaza - Rodolfo Aricò - Claudio Parmiggiani - Francesco Clemente - S.p.A. Tullio Catalano e Maurizio Carlo Benvenuti - Franca Sacchi - Alberto Moretti - Paolo Cotani - Oscar Piattella - Antonio Paradiso - Francesco Matarese - Arcelli & Comini - Ugo La Pietra - Teodosio Magnoni - Annette Messager - François Ristori - Barbara et Michael Leisgen - Niele Toroni - Michael Craig-Martin - Joseph Beuys - Peter Gidal - Roy Lichtenstein - Ronald Michaelson - Rebecca Horn - Charlotte Moorman - Nancy Kitchel - Goran Trbuljak - Marina Abramovich - Gruppo OHO - Radoimir Damjan - Nasa and Sreco Dragan - Stano Filko - Jiri Valoch - Mislav Halas - Petr Stempura - Jaroslaw Kozlowski.

LE ARTI n. 5/6 L. 2000, A. Anceschi: *Intorno all'estetica di Max Bense* - E. Gualazzi: *La Galleria nazionale d'arte moderna* - F. Prestipino: *Musei torinesi* - Intervista con l'Assessore alla Cultura del Comune di Torino - Torino, condizione della città, a cura di L. Meneghetti, I. Rizzi, U. Novarese - Torino, un polo di convergenza dell'arte contemporanea? a cura di F. Prestipino - T. Trini: *Mario Schifano* - A.P. de Mandiargues: *Kumi Sugai* - D. Palazzoli: *G. Bertini* - M.N. Varga: *Rodolfo Aricò* - L. Palazzoli: *I significati della realtà sono casuali* - Cronache - V. Accame: *Cesare Zavattini*.

D'ARS n. 70 L. 2200, P. Favari: *Strumenti verbali ed iconici nella scrittura poetica italiana* - K. Sottriffer: *Architettura utopistica in Austria* - T.P. Spiteris: *Anti o ipercollage ovvero riflessioni sotto forma di diario* - S. Frigerio: *da Parigi* - R. Jacobbi: *Trent'anni di teatro europeo* - D. Farneti: *Teatro-immagine* - G. Cortenova: *Appunti per Robyn Denny e Bernard Cohen* - F. Sargani: *Breve storia del design* - F. De Santi: *La dimensione onirica degli incisori cecoslovacchi* - Note su Cesar, Scanavino, Del Pezzo, Purificato, Ramous, Baj, A. Pomodoro, P. Casella, Dangelo, Sangregorio, Icaro, Mambor, Mondino, Stefanoni Cassani, Recalcati, Stariata, Zazzeri, Haller, Furnari, Bettini - Cronache.

RIVISTA IBM n. 4, H. Dieuzeide: *Il video selvaggio o l'immagine in libertà* - T. Trini: *Arte concreta e altri rami dell'albero astratto*.

OP. CIT. n. 30 L. 1200, B. Zevi: *Sei postille su «Il linguaggio moderno dell'architettura»*

G. Dal Canton: *Problemi di semiotica dell'arte contemporanea* - M. Picone: *Alcune opinioni sull'iperrealismo*.

EUROPA n. 6 L. 1500, Dan Flavin - Heinz Mack - Antonio Paradiso - Giovanni Anselmo - Silvano Belardinelli.

IL CRISTALLO apr. 74 L. 1300, V. Fagone: *La pratica pittorica* - P.L. Siena: *La critica... Carrino e il Comune*.

PHOTO 13 lug./ago. 73 L. 1000, A.G.: *Mario Cresci* - Alexandre Lewkowicz - Luigi Ricci - V. Tosi: *La controrivoluzione audiovisiva* - A. Gilardi: *La candela a focale variabile dell'antico marchese del re* - R. Chini: *Le scarpe strette della critica fotografica* - M. Accolti Gil: *Cinema d'animazione e psichiatria*.

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% sui prezzi indicati. Tali prezzi sono al netto dell'IVA.

Cataloghi di Mostre

Architecture Mouvement continuité, numero speciale in occasione della mostra — L'Usine travail et architecture — Parigi, 1974, prezzo lire 1800.

Ad Reinhardt - A Selection from 1937 to 1952 - New York 1974, pagine 32, illustrato b/n e colori, prezzo lire 2500.

Architettura Finlandese - mostra nazionale - Torino 1973, interamente illustrato b/n, prezzo lire 3500.

Bremer Uwe l'opera grafica, Hannover 1974, 22 pagine e 305 tavole fuori testo b/n e colori, prezzo lire 6000.

Joseph Beuys: the secret block for a secret person in Ireland, mostra itinerante in Inghilterra 1974, pagine 20 con 250 circa illustrazioni fuori testo in b/n, prezzo lire 4800.

Basically White, Londra 1974, pagine 66, interamente illustrato b/n, prezzo lire 2800.

Canogar Rafael, Milano 1974, pagine 14, illustrato b/n, prezzo lire 1000.

Cagli scene e costumi 1952-1972, Firenze 1974, pagine 110, interamente illustrato b/n e colori, prezzo lire 5000.

Dieter Roth Bücher, Hannover 1974, interamente illustrato a colori, prezzo lire 5000.

Un futuro possibile - nuova pittura, Ferrara 1973, interamente illustrato b/n, prezzo lire 3800.

Erwin Heerich, XII Bienal de Sao Paulo 1973, interamente illustrato b/n, prezzo lire 2000.

Jouets - une selection du Musée de Sonneberg R.D.A., Parigi 1974, pagine 68, illustrato a colori e in b/n, prezzo lire 1500.

Naïfs, Pordenone 1974, pagine 80 interamente illustrato b/n e colori, prezzo lire 4500.

Pinot Gallizio e il laboratorio Sperimentale d'Alba, Torino 1974, pagine 128, con 46 illustrazioni b/n e colori fuori testo, prezzo lire 3500.

Pablo Picasso - le visage de la paix, Ginevra 1974, interamente illustrato b/n e colori, prezzo lire 1500.

Klaus Rinke, XII Biennale de Sao Paulo 1973, interamente illustrato b/n, prezzo lire 2000.

Rent Collection Courtyard - Sculptures of Oppression and Revolt, Pechino 1970, interamente illustrato b/n, prezzo lire 1500.

Saggi

Art for the Million, Essays from the 1930s by artists and administrators of the WPA Federal Art Project, raccolta di saggi scritti negli anni della Depressione pubblicati per la prima volta a cura dello storico dell'arte F.V.O. Connor, Greenwich 1973, pagine 138, con illustrazioni b/n, prezzo lire 10.000.

Discovering the present, three decades in art, culture and politics, Harold Rosenberg, Chicago 1973, pagine 336, prezzo lire 10500. Raccolta di saggi e conferenze già precedentemente pubblicati in varie riviste e riproposti in forma antologica.

Film as a subversive art, Amos Vogel, Londra 1974, pagine 336, interamente illustrato b/n, prezzo lire 12.500, approfondito saggio storico-critico del fondatore-direttore di Cinema 16, collaboratore del Village Voice e del N.Y. Times.

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

Political Prints in the age of Hogarth, Herbert M. Atherton, Oxford 1974, pagine 294, con 122 tavole fuori testo b/n, prezzo lire 21.000, analisi di un aspetto poco studiato della storia politica del settecento, la vignetta satirica.

Social realism, art as a weapon, raccolta di saggi a cura di D. Shapiro, N.Y. 1973, pagine 340, prezzo lire 10.800.

Varie

Presentato alla Fiera di Basilea è uscito presso l'editore francese Balland il libro *Art et communication marginale, Tampons d'artistes*, di Hervé Fischer, pp. 246, interamente illustrato, ca. lire 8.000. L'uso da parte degli artisti dei diversi mezzi di comunicazione. Il saggio di H. Fischer è tradotto anche in tedesco e inglese.

Le edizioni La Cappella pubblicano due nuovi numeri nella serie *Per pura Pittura*: n. 2 *Inghilterra*, n. 3 *U.S.A.* relativi a mostre tenutesi in primavera, lire 1.000

Per le edizioni Minetti e Rebora, sono usciti:

Agnetti - Progetto per un «Amleto» politico, prezzo lire 1.000;

Bernd & Hilla Becher, prezzo lire 2.000;

Piero Manzoni / Germano Celant, prezzo lire 2.000.

Memo Pad - Misure intime / Paolo Icaro, prezzo lire 1.500;

Northern/Southern Richard Nonas, prezzo lire 2.000.

La Rivista *Arts Canada* ha pubblicato uno splendido numero speciale sull'Arte Eschimese titolo *Stones, bones and skin: Ritual and Shamanic art*, lire 5.000, presentato anche alla Mostra estiva del Royal Ontario Museum Indian Art 74.

Clacs Oldenburg ha pubblicato con la Nova Scotia College of Art and Design un volume di documenti note e canovacci di alcune delle sue rappresentazioni, circa 300 pagine con illustrazioni, prezzo lire 11.000.

Notiziario

a cura di Lisetta Belotti

Cartelle e libri illustrati

Edizioni Centro Internazionale della Grafica (San Marco 4038 - Venezia). cartelle di 5 acqueforti di Riccardo Licata, presentazione di Giovanni Stiffoni e una cartella di 5 acqueforti di Adolf Frohner.

Edizioni Galleria Linea 70 (Via C. Cantore 13, Verona). Cartella di 3 acqueforti di Roberto Roque dal titolo «Omaggio a Siqueiros» e una cartella di 3 litografie di Maurizio Casari con un testo di Giorgio Battistoni.

Stamperia Il Torchio di Porta Romana (Via Piacenza 7, Milano). Cartella di 10 litografie di Gennaro Borrelli dal titolo «Napoli segreta».

Circolo di Cultura di Faenza. Cartella di 10 litografie di N. Bedeschi, M. Benedetti, G. Cappelli, N. Lupica, L. Reggiani, G. Ruffini, S. Saviotti, A. Sughi, L. Timoncini, F. Verlicchi.

Edizioni Parasol Press di New York: 2 cartelle di 10 fotografie di Ansel Adams; cartella di 20 fotografie di Parigi, 1910 circa, di Eugene Atget; 2 cartelle rispettivamente di 10 e 7 incisioni di Sol Le Witt; cartella di 30 serigrafie di Agnese Martin dal titolo «On a clear day»; cartella di 7 acquatinte di Robert Dyman; 2 cartelle rispettivamente di 5 e 7 acquatinte di Bruce Marden.

Edizioni Graphis Arte Livorno: opera grafica, dal 1930 al 1973, di Francesco Messina.

Editrice I Dispari (Via Bronzetti 17, Milano): volume di poesie di Giulio Campiglio dal titolo «In ordine analitico» con disegni di Ermes Rigon.

Edition UND (D 8033, Planegg, Postfach 25); «Pagine» di Antonio Calderara; «1970-1972» di Eugen Gomringer; «Identitäts-texte 1962-1973» di Reiner Jochims.

Quadrante Europa (c/ Centro Informazione Estetica, Via D'Azeglio 6, Verona): 4 serigrafie di Franco Verdi con una poesia di Giorgio Barberi Squarotti; 4 serigrafie di Adriano Foschi con una poesia di Mirella Bentivoglio; 3 serigrafie di Franco Grignani con una poesia di Mladen Machado.

Maeght Editeur (13 rue de Teheran, Paris): collana Placards di litografie-poemi. La serie n. 1 comprende: Adami-Ottieri, Pol Bury-Balzac, Alechinsky-Dotremont, Miró-Leiris, Rebeyrolle-Dupin.

Premi

Faenza. Alla 32 edizione del Concorso Internazionale della Ceramica d'arte contemporanea, il Premio Faenza è stato assegnato al belga Georges Blom.

Lorica. Agli «Incontri silani» il Premio «Protagonisti» per la sezione arte è stato assegnato a Sergio Vacchi.

Giulianova. Al 5° Premio Mazzacurati sono stati premiati Daniele Bcci, Tonino Cortese, Tonino Cragnolini, Nazzareno Daolio, Anna Girolomini, Beppe La Bianca, Nancy Mc Adams, Tommaso Medugno, Giuseppe Montalbano, Vincenzo Nucci, Virginio Quarta, Marisa Tosi.

Borgo d'Ale. Al 7° Concorso nazionale di pittura «La pesca d'oro» il primo premio è stato assegnato a Mario Lattes.

Pontoglio (Brescia). Il 3 Concorso nazionale di pittura indetto dalla Associazione Culturale Pontoghiese è stato vinto da Franco Manzoni.

Legnano. Dal 6 al 13 aprile 1975 si terrà il IV Trofeo Internazionale di pittura «Amici di Legnano». Informaz. presso Segreteria, Corso Sempione 92, 20025 Legnano.

Varie

Roma. Il Comitato Italiano dell'Associazione internazionale delle Arti plastiche ha cooptato i pittori Richard Antohi, Valerio Adami, Enrico Baj, Francesco Casorati, Riccardo Licata, Giacomo Porzano, Emilio Tadini, Sergio Vacchi, Claudio Verna e gli scultori Pietro Cascella, Alik Cavaliere, Mario Ceroli, Valeriano Trubbiani, Carlo Zauli. Il Consiglio ha riconfermato Segretario Generale Mario Penelope.

Savona. A Piazza Martiri della Libertà si è inaugurato il monumento alla Resistenza, opera di Agenore Fabbri.

Virgilio Guidi ha donato 35 sue opere (dal 1957 ad oggi) alla nuova Galleria comunale d'arte moderna di Bologna.

Milano. Al Circolo della Stampa si è svolta la cerimonia inaugurale della Fondazione Angelo Rizzoli per lo studio dei processi di comunicazione di massa.

Stoccolma. Il Musco d'arte moderna ha avuto in dono, dagli artisti stessi, 31 opere della Scuola di New York, fra cui opere di Rauschenberg, Warhol, Oldenburg, ecc.

Cedola di commissione libraria

Centro Di
Piazza De' Mozzi 1r
50125 Firenze

Brevi

a cura di Cesare Chirici

Acireale

Palazzo Comunale: 8ª Rassegna internazionale «Acireale turistico-termale». La commissione era composta da Marchiori, Crispolti, Mozzambani Ruffo.

Castel di Sangro

Centro «Teofilo Patini»: mostra di Angelo De Comite.

Castel S. Pietro

Salone dei Congressi delle Terme: antologica di Leonardo Castellani comprendente incisioni dal 1930 al 1973.

Ferrara

Galleria Civica d'arte moderna: «Omaggio all'Ariosto» con la partecipazione di 120 artisti (da Adami, Afro, Agnetti fino a Zigaina). Con tale mostra si è inteso saggiare l'incidenza che esercita tuttora l'Ariosto presso gli artisti e, nel contempo, fare una sintetica panoramica della ricerca artistica contemporanea.

Centro Attività Visive: opere di Fabrizio Clerici, Nani Tedeschi e Giovanni Merloni ispirate all'Orlando Furioso.

Finale Ligure

Studio Rotelli: esposizione di «pitture-scritture» di Simona Weller.

Firenze

Palazzo delle Povere alle Cascine: mostra dal titolo «Strutture della coscienza» con opere della Baylon, Berti, Cioni, Daniele, De Silva, Di Cocco, Fusi, Galligani, Guarneri, Guasti, Nativi, Pecchioli, Perugini, Poggiali, Scoino, Tolu, Zoren.

Formia

La Sfinge: mostra di Luigi Fagioli.

Gaeta

Gaeta: mostra di Francesco Pernice presentato da Elio Mercuri.

Imperia

Civica galleria d'arte «Il Rondò»: collettiva dei giovani ceramisti Attilio Antibò, Maurizio Ghiso, Enzo L'acqua, Danilo Marabotto, Carla Rossi, Daniele Sulevic, Vanna Varnero. Presentazione di Stelio Rescio.

Lissone

Famiglia Artistica Lissone: mostra «Fiori e foglie» con 100 opere scelte dalla collezione Luca Crippa fra cui opere di Picasso, Braque, Fontana, Azuma, Chianese, Hochney, Pozzati, Della Torre, Ciarocchi, Baratella.

Lorica

Scuola comunale: antologica di Renzo Vespignani.

Macerata

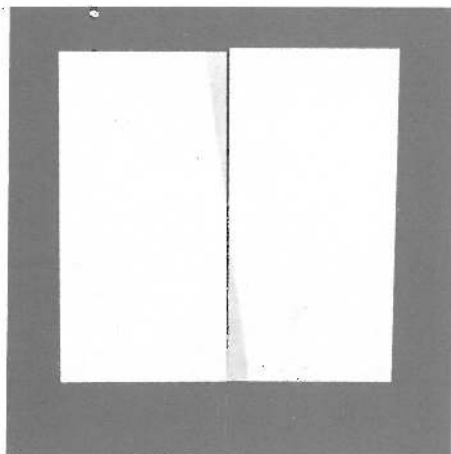
Accademia di Belle Arti: antologica di Luigi Montanarini con presentazione di Elvio Maurizi.

Mantova

Palazzo del Te: nel quadro degli «Appuntamenti d'arte e di cultura» per «Mantova Città Festival», antologica di Carlo Levi.

Matera

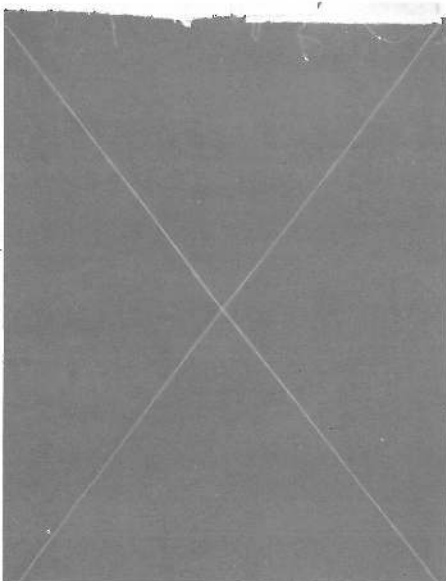
La Scaletta: in occasione del «Luglio materano» e col patrocinio del Comune, foto-



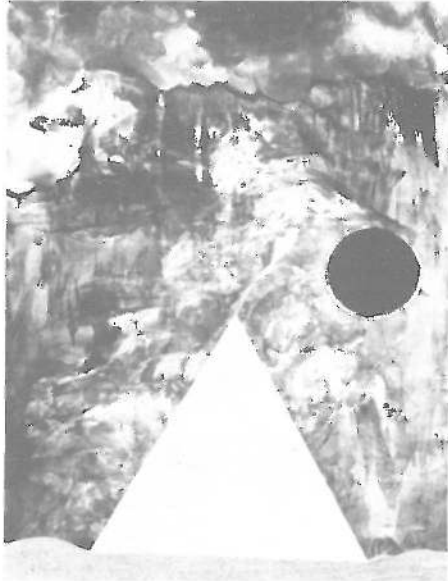
C. Rotta-Loria, *Senza titolo* (Torino-Cortilaccio).



R. Gherardi del Testa, *Babà* (Firenze - Inquadrature).

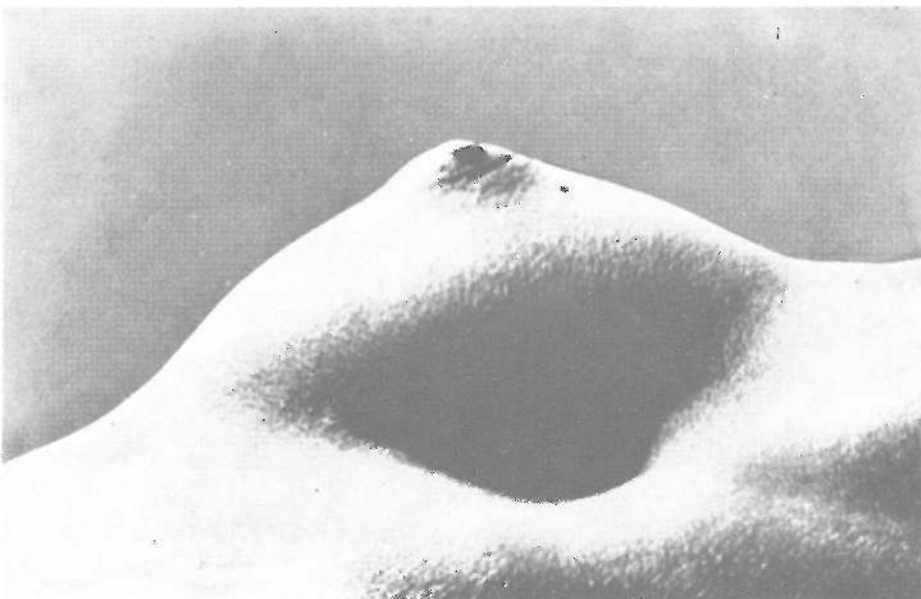


A. Pace, *Itinerario 2x* (Termoli - XIX mostra nazionale).



E. Gribaudo, *Egitto 3000 a.C.*, 1973 (Se-regno-GI 3).

E. Santarella, *Senza titolo* (Lecce - L'Elicona).





G. Turcato, *Oceaniche* (Venezia - Prigioni Vecchie).

M. Raciti, *Presenze-assenze*, 1972 (Omegna - Spriano).



C. Siviglia, *Rovesciata* (Ferrara - Centro Attività Visive).



grafie di Mario Cresci dal titolo « Analogie ».

Milano

Museo Poldi-Pezzoli: selezione di incisioni di James Ensor e di Edvard Munch, già esposte alla Biennale della Grafica di Firenze.
Cariatidi: antologica del pittore polacco Włodzimierz Zakrzewski, tardo-impressionista.
Permanente: a cura della Ripartizione Cultura del Comune, mostra intitolata « Quebec Arte 74 » comprendente circa 200 dipinti, sculture e grafica di artisti canadesi del Quebec.

Mercato del sale: « La pagina come scrittura » di Ugo Carrega.

Molfetta

Centro Incontri d'arte « La Medusa »: promossa dall'Assessorato alla P.I. del Comune, mostra di Giuseppe Zigaina.

Motovun

Museo d'arte moderna: « Progetto di intervento urbano » organizzato dal Museo Etnografico di Pisino. Si è trattato di un incontro operativo di otto giorni tra artisti jugoslavi ed italiani. Fra questi ultimi, gli architetti Paolo Cardazzo e Peggy Stufi, i pittori Guido Sartorelli e Giorgio Teardo, il fotografo Piccolo Sillani. Si è tenuta anche una mostra di Anselmo Anselmi.

Nola

Centro Arte Incontri: mostra documentaria a cura di Giorgio Di Genova e Gerardo Pedicini dal titolo « Segni, oggettivazione e progetti del fantastico in Campania dal 1958 ad oggi ». Sono state presentate opere di Avella, Biasi, Cilento, Corrado, Davide, Bernardo, Desiato, Di Fiore, Fergola, Luca, Marino, Pedicini, Persico, Perez, Rubino, Rezzuti, Sanguineti, Scolavino, Manasse, Sparaco, Tariello.

Ovada

Loggia S. Sebastiano: organizzata dall'Ente Manifestazioni Ovadesi, mostra dal titolo « Ultimo naturalismo tra storia ed avanguardia » con opere di Mandelli, Moreni, Romiti, Pulga, Bendini, Ferrari, Vacchi, Chighine, Morlotti, Carmassi, Ajmone, Fasse, Brunori, Ruggeri, Saroni, Soffiantino, Scuderi, Canepa, Repetto, Sirotti, Marchetti, Ossola, Boschi, Carrea, Forgioli, Savinio,

Villa, Annone, Meneguzzo, Frasnedi, Bonelli, Pescador, Nanni, Boggeri. In catalogo scritti di Marisa Vescovo e Dino Molinari.

Pescara

Festival Gino Marotta: manifestazione articolata in vari tempi e luoghi nel « tentativo di rilevare e approfondire le motivazioni del lavoro di un autore contemporaneo investigando le problematiche e le varie componenti attraverso mezzi e strumenti di comunicazione popolare ». Gli atti costituiscono l'inizio di un'attività di documentazione su autori e momenti della nostra cultura.

Pienza

Palazzo Pubblico: opera grafica di Renato Guttuso; in catalogo presentazione di Leone Piccioni.

Pordenone

Sagittaria: a cura del Centro Iniziative Culturali, antologica di incisioni di Cescio Magnolato. Per questa occasione è stata pubblicata una monografia su questo artista con testo di Giorgio Trentin e prefazione di Giancarlo Pauletto.

Pozzuoli

Studio d'arte « Stress »: Seconda rassegna d'arte figurativa alle Rampe Tellini con la partecipazione di circa 35 artisti.

Salisburgo

Kunstverein: sculture e progetti recenti di Francesco Somaini presentato da G.C. Argan.

San Vincenzo

Biblioteca Comunale: rassegna d'arte organizzata dal Centro Itinerante Toscano.

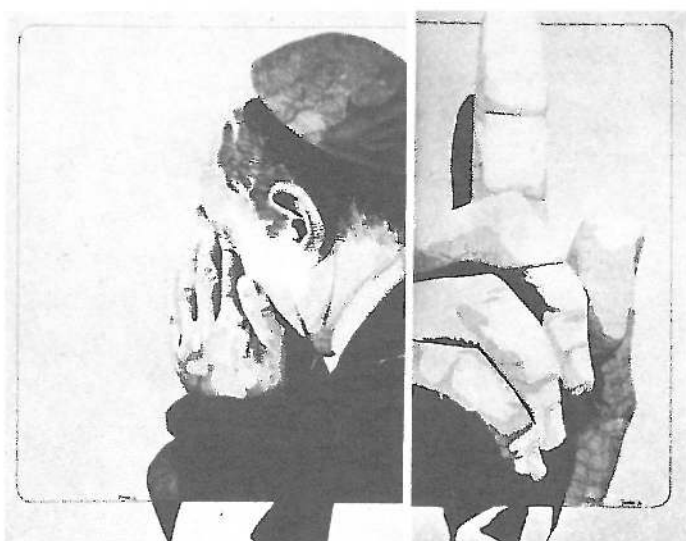
Serravalle Sesia

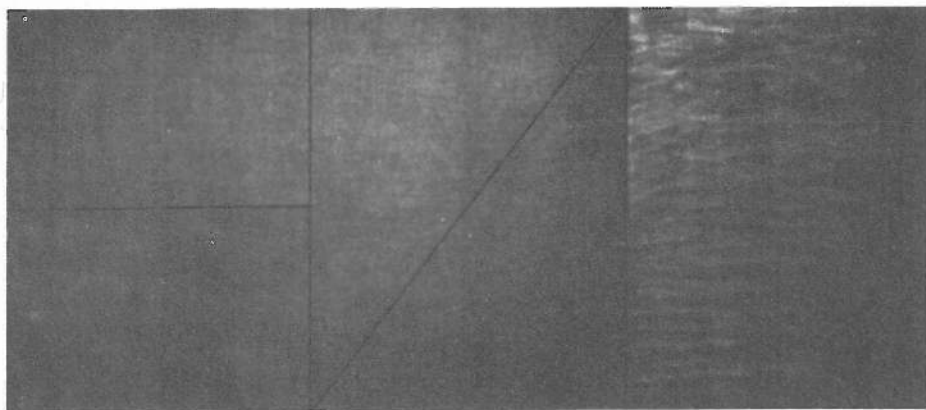
Minigalleria: a cura dell'Accademia di cultura e arte « Renato Colombo », serie di manifestazioni fra cui mostre di Pippo Spinnocchia, Franco Zazzeri, Livia Lucchini, Davide De Paoli, Gualtiero Mocenni, Lucia Pescador, Fulvio Belmontesi, Giulio Gioia, esposizione di vetrate e di grafica.

Suzzara

XXVII edizione « Arte e Lavoro ». Questo

G. Tasan, *Storia n. 13* (Roma - Trifalco).

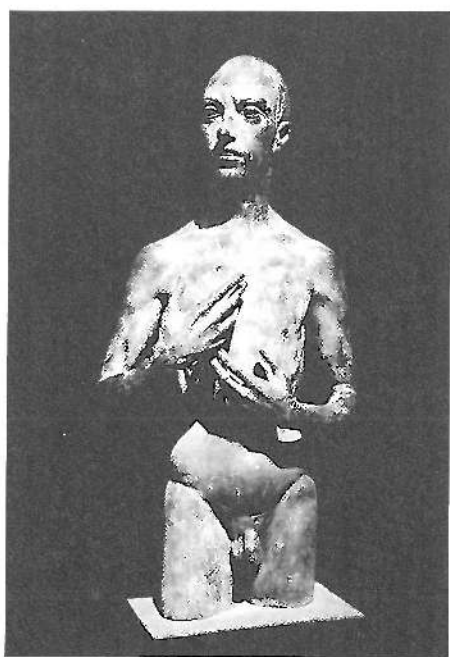




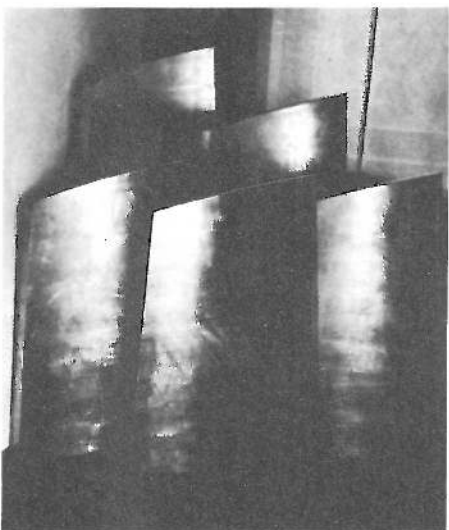
W. Gaul, *Markierungen 53*, 1973 (Livorno - Peccolo)



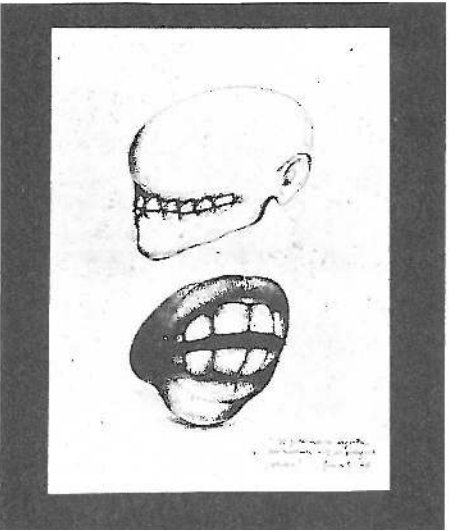
M. Perfetti, *Il concetto della storia* (Venezia - Il Canale).



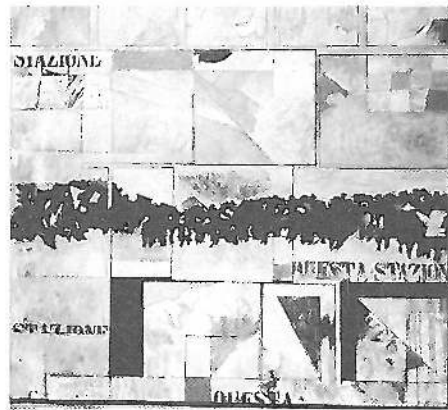
M. Mazzacurati, *Il Conte N*, 1936 (Reggio Emilia - Museo Civico).



A. Vermi, *Frammenti* (Milano - Blu).



M. Gualerzi, *Non troverete occhi per piangere* (Riva del Garda - La firma).



P. Reggiani, *Folla* (Roma - Kama).

anno nuovo programma coordinato da Guido Giuffrè e Sergio Solmi. Le manifestazioni di arte visiva sono state divise in «zona interna» e «zona esterna». Nella «interna» opere di Caccamo, Cannistracci, Cini-glia, Ferrari, Ferroni, Forgioli, Gheri, Guccione, Maselli, Sasso, Scalco, Salvatore, Viaggio, Verrusio. Una sala è stata riservata a Canova, Monti e Vietri. Per la «esterna» manifestazioni in prevalenza di gruppi fra cui quello della Galleria di Porta Ticinese di Milano con interventi di Rubino, Costa, Staccioli, il Gruppo composto da Brambilla, Berlincioni, Cavallo, Crocetti, De Micheli, Guainelli Greco, Vicentini ed il Gruppo Atelier Populaire di Parigi. Inoltre serate cinematografiche e musicali.

Taormina

Palazzo Corvaja: Disegni, acqueforti, litografie di Luigi Fagioli.

Torino

Centro Ti.Zero e Il Cortilaccio: mostre di Claudio Rotta-Loria.

Urbino

Sala Serpieri: Evento metamusicale di Daniele Lombardi che cerca di realizzare un collegamento diretto tra l'evento sonoro e la sua codificazione grafica.

Varese

Palazzina Azienda Autonoma di Soggiorno: mostra di Angelo Bertolio dal titolo «Architettura per spazi ambientali interni e per spazi territoriali esterni» realizzata con la collaborazione del Centro Documentazione Arte Varese.

Vasto

XVI Premio «Vasto» di pittura. La rassegna è stata divisa in 2 sezioni. Nella prima sono stati presentati 3 figurativi operanti in Abruzzo (Alfredo Del Greco, Ennio Di Vincenzo, Gaetano Memmo). Nella seconda: «Aspetti attuali della pittura d'immagini» con la presenza di 26 artisti invitati. Il primo premio a Gigino Falconi; altri premi ad Abacuc, De Micheli, Lo Presti, Comencini, Francini, De Poli, Alinari, Borghese, Cossyro, D'Andrea, Di Bernardo, Grassi, Lupica, Posenti, Razzi.

Venezia

Cavallino: Personali della jugoslava Marija Branka Koskovic e di Sergio Sernidi. *Santo Stefano*: Dipinti di Niky Madonany. *Traghetto 2*: mostra di Michelangelo Conte e Gianni Arde.



M. Charvet / E. Krumm
TEL QUEL

un'avanguardia per il materialismo
Con un colloquio con Ph. Sollers. Il primo libro su Tel Quel.

La traversata del lavoro teorico e politico e della pratica di Tel Quel, rivista e gruppo, punta avanzata dell'avanguardia francese, illumina il problema cruciale e attualissimo dei rapporti tra marxismo, psicanalisi, letteratura e politica.

G. Amendola
**SOTTOSVILUPPO
IMPERIALISMO
ANALISI SOCIALE**

E' la vicenda della lunga e difficile lotta dei paesi emarginati contro il progetto imperialistico, che quest'opera assume in una nuova prospettiva: la fondazione di una *sociologia dell'imperialismo* che si organizza come critica alternativa alla sociologia dominante e costituzione di una scienza nuova organica a un punto di vista di classe.

IL PICCOLO HANS / 1

rivista di analisi materialistica

All'incrocio tra marxismo psicanalisi semiotica un trimestrale di lotta ideologica e politica un trimestrale di ricerca di proposte di testi di saggistica di finzione di studio di corsivi politici un vivace dibattito un mosaico preciso una nuova metodologia.

**una pratica dialettica
una teoria e uno scontro
per il materialismo**

Gauthier Guyotat Henric
Kristeva Kutukdjian Pleynet
Scarpetta Sollers

ARTAUD

Verso una rivoluzione culturale
La linea Artaud, per il teatro della nostra prossima storia, oltre i limiti della scena borghese. Sessualità, sapere, famiglia, parola o scrittura, rappresentazione, follia. Un gesto politico che taglia il nodo di un soggetto assoggettato.

Anouar Abdel-Malek
LA DIALETTICA SOCIALE

C'è un futuro per la sociologia? Un peculiare innesto di cultura islamica nella tradizione del marxismo francese e della sociologia occidentale, diviene importante contributo teorico e politico per la rifondazione critica di una scienza resa consapevole del proprio condizionamento storico e del tradizionale ruolo svolto di legittimazione ideologica dello status quo.

Giorgio Cesarano
**MANUALE
DI SOPRAVVIVENZA**

Si parla molto di sopravvivenza. Ma quali sono i lineamenti della *vera guerra* intorno a noi? Contro i luoghi comuni di uno smarrimento esistenziale la lotta per la sopravvivenza trova nella corporeità il fuoco da cui muove la negazione attiva di ogni mistificazione di quel dominio del fittizio che è il capitale.

IL PICCOLO HANS / 2

rivista di analisi materialistica

All'incrocio tra marxismo psicanalisi semiotica un trimestrale di lotta ideologica e politica un trimestrale di ricerca di proposte di testi di saggistica di finzione di studio di corsivi politici un vivace dibattito un mosaico preciso una nuova metodologia.

Questo secondo numero è un fascicolo speciale attraversato dal tema, oggi centrale, della femminilità.



M. Blanchot
LAUTRÉAMONT E SADE

Lautréamont, Sade: due irregolari della letteratura (e della vita) ri-letti attraverso il sottile filtro intellettuale di uno dei maggiori critici contemporanei. Una critica che è anche teoria della letteratura, guida nei meandri dell'assenza e della fascinazione estetica.

Posada
**LA RIVOLUZIONE
MESSICANA**

Il più straordinario narratore della vita messicana si arma contro la volgarità dello strapotere borghese. Una raccolta che è insieme preziosità bibliografica e precisa storia di un popolo, simbolica universale ballata e serpente sinuoso nell'ambigua tranquillità del nostro presente.

M. Solimini
**SCIENZA DELLA CULTURA
E LOGICA DI CLASSE**

Il problema di un'analisi scientifica della cultura coincide con la proposta di una scienza della cultura che, rinunciando al mito della neutralità della scienza, si ponga come critica del fatto culturale e come luogo teorico di formazione di culture alternative.

A. Mozzillo
IL CAFONE CONTESO

La grande stagione letteraria del «cafone» ritrova nelle campagne del mezzogiorno la alternativa all'anonimato della macchina e del consumo. Un'idealistica indulgenza all'arcadia, o il riscontro della sopravvivenza di una struttura sociale?

G. Fano
**CENTRO STORICO
E CITTA' IN ESPANSIONE**

Lungo il filo di una problematica che individua e dibatte i modi di conflittualità tra vecchi e nuovi centri urbani, una precisa e affascinante panoramica di situazioni e interventi, di proposte e soluzioni per la vita di oggi e di domani.