

NAC

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

4

Convegno sull'educazione artistica / Ricordo di Arcangeli / Arte russa e sovietica
Dal progetto all'opera / Umberto Mastroianni / Tavernari e Schifano / Veronesi
scenografo / Aroldo Bonzagni / Rohlf e Bertoletti / L'ossessione della scrittura
Nuova scultura / L'espressività realista / Cronache del comportamento: Lamberto
Calzolari / L'ora dei surrealisti / Documenti: bollettino del settore di massa dell'Izogiz,
1931 / L'uomo estetico / L'arte dell'autografo (fotografia) / Tra avanguardia e ricerca
(teatro) / La fiaba / Cinema / Recensioni libri / Schede / Rassegna delle riviste
Riviste / Segnalazioni bibliografiche / Notiziario / Brevi.

Scritti di: Allegri / Apuleo / Barilli / Bossaglia / Chirici / Contessi / Corradini / De Paz
Di Genova / Dragone / Farinati / Gilardi / Margonari / Masini / Meloni / Misler / Moscati
Panzeri / Pierallini / Quintavalle / Raffa / Vincitorio / Zetti Ugolotti.

Nuova Serie

Editoriale	Preliminarmente va detto...	
	Convegno sull'educazione artistica	1
	Ricordo di Arcangeli	1
F. Vincitorio	Arte russa e sovietica	2
P. Farinati	Dal progetto all'opera	3
P. Dragone	Umberto Mastroianni	4
P. Panzeri	Tavernari e Schifano	5
B. Zetti Ugolotti	Veronesi scenografo	6
R. Bossaglia	Aroldo Bonzagni	7
V. Apuleo	Rohlf e Bertoletti	8
G. Di Genova	L'ossessione della scrittura	8
G. Contessi	Nuova scultura	9
M. Corradini	L'espressività realista	10
R. Barilli	Cronache del comportamento: Lamberto Calzolari	11
R. Margonari	L'ora dei Surrealisti	12
N. Misler	Documenti: Bollettino del settore di massa dell'Izogiz, 1931	13
P. Raffa	L'uomo estetico	19
A. Gilardi	L'arte dell'autografo (fotografia)	20
I. Moscati	Tra avanguardia e ricerca (teatro)	21
A. C. Quintavalle	La fiaba	22
L. Allegri	Trash (cinema)	23
Rubriche		24

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%

Preliminarmente va detto...

La stampa quotidiana ha già stigmatizzato a sufficienza la motivazione con la quale è stato archiviato, di recente, il procedimento penale, intentato, su denuncia di un « benpensante », contro Palma Bucarelli, direttrice della Galleria Nazionale d'Arte Moderna, per l'esposizione della « merda d'artista » in occasione della retrospettiva di Piero Manzoni.

Inutile quindi prendersela ancora con il sostituto procuratore della Repubblica a Roma, dottor Antonio Loiacono, lodevole archiviato ma, ahimè, autore della memorabile motivazione.

Quel suo « preliminarmente va detto che la 'merda d'artista' non ha alcun punto in comune con l'arte, in nessuna delle sue definizioni concettuali, e contrasta con le vincolanti finalità dell'ente statale che devono tendere all'educazione e guida all'arte, fornendo al cittadino la possibilità di contemplare (la sotto-lineatura è nostra) opere che dell'arte, quantomeno, manifestino chiaramente i contorni fisionomici più essenziali e indiscussi » è già diventata una frase storica. Ed è probabile che, in futuro, sarà ampiamente citata e i nostri nipoti ne sorrideranno con ironia o compassione, quale testimonianza dei nostri tempi.

Semmai sarà opportuno ribadire ancora le ragioni di grave preoccupazione per questo sintomo di mai sopite tentazioni di dirigismo culturale, messo in risalto, acutamente, da Nello Ponente su Paese Sera. E bisognerà insistere sulla radice di questi tristi episodi. Una radice che, come andiamo ripetendo da tempo, affonda e si nutre nell'irrisolto problema di una autentica educazione artistica. Una educazione che deve riguardare tutti. Come si è potuto toccare con mano: anche i magistrati.

Errata corrige

Nel n. 1, 1974 a p. 15 nella recensione alla mostra di Funi di Rossana Bossaglia, la riga 16 va letta come segue: « quello straordinario Orazio che uccide la sorella » (e non « Dario »).

A ottobre il convegno

Come molti lettori ricorderanno, nel dicembre del '72 pubblicammo un questionario della Società Italiana per l'Archeologia e la Storia delle Arti, riguardante un convegno sull'educazione artistica e che voleva stimolare punti di vista e osservazioni relative alla sua struttura e organizzazione.

Le risposte furono parecchie e provarono che tale convegno era esigenza molto sentita: anzi, secondo i più, improrogabile.

La sua preparazione è stata assai laboriosa — fra l'altro vi fu l'incendio dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Genova, incaricata di raccogliere i predetti questionari — e solo in questi giorni si è avuta conferma che il convegno si terrà nel prossimo ottobre, in Toscana.

Perché in Toscana? Il fatto è rilevante e vale la pena fare un passo indietro.

Nel numero dell'ottobre scorso abbiamo pubblicato un intervento di Silvano Filippelli, Assessore alla Regione Toscana — Dipartimento Istruzione e Cultura, relativo ad una riforma legislativa nazionale dell'amministrazione dei beni culturali e naturali da parte delle Regioni.

Siamo convinti assertori del decentramento e in special modo crediamo alla bontà di questa iniziativa. Ma dobbiamo confessare che, pubblicandolo, speravamo anche di contribuire ad unire questo tema a quello altrettanto fondamentale dell'educazione artistica.

Per fortuna così è stato. La Giunta Regionale Toscana — Dipartimento Istruzione e Cultura ha, infatti, prontamente accolto l'invito della SIASA ed ha accettato di affiancarla nella promozione e organizzazione del convegno.

Inutile sottolineare il significato di questo intervento. La struttura stessa del convegno ne è risultata subito arricchita. E cosa ancor più promettente, già nelle discussioni preparatorie, è emersa l'intenzione di considerare il convegno l'avvio di un discorso di grande respiro. In altre parole, il primo passo di una politica regionale dell'educazione artistica, una base per un dibattito nel quale siano coinvolte diverse forze e strutture. Una segno lo si può cogliere scorrendo i nomi degli organismi che sono stati invitati a prendervi parte in veste di partecipanti-patrocinatori. E, cioè, l'Unione Regionale Provincie Toscane, l'Associazione Nazionale dei Comuni d'Italia e, infine, i Sindacati Confederali.

Si tratta di un colloquio con gli enti locali e con le forze del lavoro, secondo noi, della massima importanza. Forse il primo tentativo in Italia per cercare di arrivare, sul serio, alla consapevolezza dell'importanza sociale dell'educazione artistica. Consapevolezza di una funzione so-

ciale che è il cardine di tutto.

Non per niente uno dei tre temi del convegno avrà appunto per titolo « educazione artistica come servizio e come consumo sociale ». Mentre gli altri due riguarderanno il « ruolo delle Regioni nei vari momenti di formazione » e « l'educazione artistica nel quadro della riforma della Scuola ».

Sono tre temi-base che, in sostanza, investono tutto l'arco di una possibile educazione artistica: da quella in età prescolare al cosiddetto « tempo libero », con una particolare sottolineatura dei compiti della scuola in questo campo. E appunto per questo, in sede di convegno essi verranno poi articolati in una serie di analisi specifiche: dalle esperienze di animazione alla crisi delle Accademie e delle Università, dall'istruzione artistica all'insegnamento della storia dell'arte, dai mass media ai « luoghi » dove poter realizzare questa educazione artistica.

Un arco vastissimo di problemi per i quali sarebbe auspicabile che, accanto alle varie comunicazioni ufficiali, vi fossero numerosi interventi spontanei di coloro che, in una maniera o nell'altra, si interessano all'educazione artistica. I problemi del-

l'educazione artistica sono ancora così indefiniti e confusi da esigere il contributo di tutti. E' necessario, cioè, un'ampia dialettica di idee e di esperienze per giungere a tracciare una organica linea di azione. E' proprio per questo che, da parte nostra, raccomandiamo ai lettori di partecipare a questa elaborazione, in primo luogo prendendo parte al convegno.

Come si è detto più sopra, questo vuol essere solo l'inizio. Gli sviluppi sono legati alla nostra capacità e volontà di partecipazione.

Sarebbe opportuno che coloro che sono interessati, segnalassero fin d'ora il proprio nominativo al Dipartimento Istruzione e Cultura della Regione Toscana, via Farini n. 8, Firenze, dando un'adesione di massima. In tal modo riceveranno informazioni dirette sulla data e sulle modalità del convegno.

Ricordo di Arcangeli

Molti hanno già scritto, lamentando la improvvisa morte di Francesco Arcangeli. C'è chi ne ha sottolineato la carica umana, la lealtà, la generosa passione. Altri hanno ricordato il significato della sua presenza nella critica d'arte, l'ampiezza dei suoi interessi, la prosa accattivante, il suo scandaglio anche antropologico spinto fino alle origini di una cultura.

Noi — che come tanti lo abbiamo avuto amico — avremmo voluto ricordarlo, pubblicando uno dei suoi vecchi scritti. Per esempio, quel testo-chiave dell'Informale intitolato « Una situazione non improbabile » o « Gli ultimi naturalisti » oppure quel « Picasso voce recitante » del '58, analisi per tanti versi precorritrice.

Specie per i più giovani avrebbe potuto servire come verifica e, forse, spiegazione di tanto cordoglio.

Lo spazio non ce lo consente.

Ripieghiamo su questa breve nota del '52. Apparve (come tanti altri suoi scritti) sulla rivista Paragone (n. 31), intorno alla quale si erano raccolti, da due anni, gli allievi di Roberto Longhi. Arcangeli, allora sui 37 anni, specie in quei primi

numeri, ne era attivissimo redattore e lo spunto gli venne da una piccola esposizione grafica di Klee, vista a Parigi. Ci pare che, pur nella sua brevità, mostri a sufficienza la ricchezza e la natura del suo esercizio critico.

Klee

La Galleria Berggruen presentava una scelta dell'opera grafica di Klee. Vi guardava da una fotografia, col suo occhio fermo; una lontana analogia fisica col giovane Cézanne; ma più teso, Klee, a scrutarvi come il forzato di dietro le sbarre. Perché è in lui, propriamente, la disposizione divertita e disperata del grande umorista; del prigioniero che apparentemente non se la prende. Questo grande nordico riuscì a estrarre un incanto lirico e intellettuale ad un tempo da una condizione umana che poteva restar chiusa, fingendo uno stato folle o puerile che lo guardò dai rischi e dagli scontri più grossolani e distraenti. Tentò, spesso felicemente, il 'tour de force' di salvare la condizione

figurativa, analoga prima, ma poi sfociata nel nulla, d'un Kandinsky o d'un Mondrian. Analoga per certi tratti formali, ch  lo spirito di Klee vien di pi  lontano, e ha un nutrimento letterario, musicale e, nel senso pieno della parola, filosofico, che non gli permise mai l'illusione 'non figurativa'. Spesso nelle sue opere   un magico convegno fra richiami disparati, che vengono a collimare dopo un viaggio misterioso dalle zone pi  remote della mente e del cosmo. Un estremo, grande, sottile romantico; carico dell'intellettualismo dell'arte del nostro secolo, ma ancora capace di farne fantasia, secondo uno stile che pu  apparire tutto calcolo, e resta invece perennemente inventivo. Il titolo d'una sua litografia  : 'Im Geiste Hoffmanns'; diremo di pi , talvolta Klee ci richiama, nascostamente, Schumann, quello pi  ispirato e apparentemente pue-

rile, eternamente vagante fra slanci, pause, abbandoni: quello delle 'Kinderszenen'. Certo, la puerilit  di Klee non   cos  diretta, intensa, emotiva. Ha avuto contorte origini, di un bizzarro e inceppato significato surreale; memore di vecchie stampe nordiche, e persino di certe immaginazioni simboliche di Segantini; poi, dopo un bagno nella cultura dell'espressionismo tedesco, e, pi , del simbolismo e del cubismo francese, ne riemerge in una veste di aspetto quasi laforguiano; quasi un 'Pierrot lunaire', pi  astrale di quello di Schönberg. Questo aspetto lo si coglieva alla mostra, fin dal 'Bildnis' 1913; e, procedendo, il livello era sempre elevato, profondandosi via via nelle pi  impensate 'corrispondenze': metamorfosi, legami di spunti mentali e di apparenze fisiche, spazi sentimentali accordati entro distanze cosmiche, flore d'abisso e stelle remote;

tutto guardato come a un binocolo alternativamente capovolto; l'occhio approssimato, o sbalzato improvvisamente laggi , in una impensabile profondit . E resiste anche l'uomo in questo universo, preso, non si sa perch , entro un gioco che l'oltrepassa: turbata e porosa immagine, profilata caricatura, bizzarro animale / tavola 24 a, b, /; e Klee lo perseguita con le sue domande, a fil di voce, inquietanti: 'Che cosa gli manca?', 'Perch  corre?' Solo, talvolta, la 'kleine Prosa' di Kafka (quella, mettiamo, dell'incantevole Odradek) pu  stare alla pari con la 'kleine Lyrik' di Klee: una poesia che germina in silenzio in fondo al nostro spirito; quasi un tarlo sottile e miracolosamente musicale che lavora entro i rumorosi spessori dell'arte e della vita contemporanea.

Francesco Arcangeli

Arte russa e sovietica a Roma

Mostra di Stato

di Francesco Vincitorio

Nel '67, Antonio Del Guercio, in un libro sulle «avanguardie russe e sovietiche», nel sottolineare la incredibile carenza di documenti e fonti dirette, ribadiva la necessit  — specie da parte sovietica — di «portare avanti, rompendo ogni remora», le ricerche.

Sette anni dopo, le autorit  sovietiche rispondono con questa mostra, ospitata a Palazzo Venezia e organizzata nel quadro dell'accordo culturale col governo italiano. Centoventi dipinti, dal XIV secolo ad oggi, con cui si vorrebbe dimostrare che il realismo ha sempre caratterizzato l'arte russa. Un orientamento costante gi  negli antichi pittori di icone e riaffermato dopo la «scelta occidentale» di Pietro I. Una vocazione che prevalse persino nel momento della Rivoluzione d'ottobre e trionf  con il «realismo socialista» dei nostri giorni.

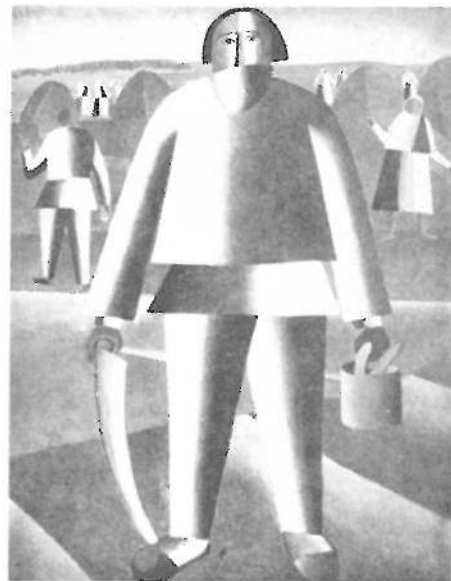
Accogliendo l'invito alle «mal sopite polemiche», fatto dal Soprintendente alle Gallerie del Lazio, nella introduzione allo striminzito, insufficiente catalogo, dir  subito che questa chiave di lettura   una mistificazione. Una distorsione dei fatti che conferma come queste «mostre di Stato» tendano sempre a strumentalizzare le vicende dell'arte, ad anteporre presunte ideologie alla ricerca.

In questo caso ci  avviene, come ho detto, fin dalle antiche icone. Un'arte assai complessa che  , a dir poco, semplicistico definire realistica. A parte la persistente astrazione dello spazio bizantino di cui queste icone sono la pi  cospicua eredit ,

persino in quel particolare momento, a cavallo tra il XIV e il XV secolo, quando, sulla spinta della cacciata dei Tartari e la rapida unificazione operata dal Principato di Mosca, vi fu una ventata di rinnovamento e una maggiore attenzione al naturalismo occidentale e alla realt  d'ogni giorno, questi pittori rimasero, per lo pi , in posizione di prudente attesa nei riguardi della «tentazione latina». La Chiesa Ortodossa vigilava e non bastarono gli esempi di Rubl v, di Teofano il Greco, di Dionisij e del cosiddetto «Maestro del Cremlino» (qui purtroppo assenti) a smuovere, in modo avvertibile, le innumerevoli «scuole» dai tradizionali schemi bizantini. Senza contare che questi timidi conati di libert  furono presto repressi, con «saggia perversit », dal pronto accordo tra Chiesa e Stato moscovita. Anche quella scuola di Novgorod (i cui esempi occupano circa met  della prima sala e che era stata culla delle «assemblee cittadine» e dei pi  arditi «cercatori della verit ») fu costretta, in pratica, ad una rigorosa ortodossia; appena e sottilmente contestata con l'accensione di un colore interiormente luminoso, trasgredita con una piccola, quasi impercettibile anomalia iconografica.

Vedere in questa complessa storia, semplicemente l'antefatto del realismo, significa, come si   detto, mistificarla. Stravolgendo la sua vera testimonianza di arduo scontro tra dogma e libert .

Come pure mistificatorio   il preteso orientamento realistico dei pittori venuti



K. Malevich, *Fienagione*, 1909.

G. Chelovani, *Lenin*, 1969-71.



dopo la traumatica svolta a occidente di Pietro I. Proprio una rassegna, per campionate, come questa, documenta in modo inequivocabile che vi fu soltanto curiosità e pedissequa imitazione di modelli europei (anche l'osannato Repin e la pittura populista della fine del secolo scorso), con poche, pochissime eccezioni. Ad esempio nell'ambito del paesaggio, dove la creatività russa ebbe modo, qualche volta, di esprimere una propria, più panica, dolce visione: si pensi a Levitan che sarà matrice di quegli innumerevoli, odierni paesaggisti, di cui in questa mostra non c'è traccia e che furono fatti conoscere in Italia, qualche anno fa, dalla Finarte. Oppure Vrubel, grosso, autentico pittore e antecedente importante dello stesso espressionismo tedesco.

E non parliamo degli anni cruciali, dal 1907 al 1920, che fecero del suolo russo uno dei poli più attivi dell'arte moderna. Basti citare le incandescenti ricerche che, con una certa approssimazione, furono dette: primitivismo, raggismo, cubo-futurismo, suprematismo e costruttivismo. Tutto questo, gli organizzatori hanno ritenuto di riassumerlo con una decina di dipinti: dalla « Fienagione » di Malevic al « Mobile rosso » di Falk. Ignorando deliberatamente, per esempio, che il nome di Malevic è, in modo principale, legato al « mondo della non-oggettività », a cui si era votato fin dal 1913 e che Larionov fu stimolo per la pittura europea soprattutto con il suo « raggismo ». Volutamente tradendo la figura di Tatlin (qui presente con il « Pescivendolo ») che perde ogni significato se non la si collega alle polemiche sugli « artisti-ingegneri », a El Lissitzkij e agli altri protagonisti dell'arte russa di quegli anni. Per la maggior parte, qui assenti.

Sono omissioni tanto più gravi se messe a confronto con la plethorica documentazione che vien fornita della restaurazione che ne è seguita. Non tanto quel gruppo di dignitosi « cézannisti », anch'essi appena accennati in questa mostra, che erano stati il contraltare dei movimenti d'avanguardia. Bensì di quella degradante storia che porta il nome di « realismo socialista ». Coi giganteschi, mitici Lenin e retorico sventolio di bandiere, i mazzolini di fiori dei Gherasimov e i soldati in arme con tanto di moschetto, minuziosamente dipinto in ogni particolare.

Ancora una volta — come già era avvenuto tra Chiesa e pittori di icone — il veto intransigente a qualsiasi innovazione (valga il recente ostracismo al gruppo Dvignije, di cui si è parlato su questa rivista nel dicembre del '72), l'antica esortazione a « vincere la ragione », in definitiva, l'autocondanna alla più completa staticità.

Come ciò sia avvenuto e avvenga, risulterà più chiaro solo che si abbia la pazienza di leggere quel « documento », a cura di Nicoletta Misler, pubblicato in questo stesso numero col titolo « Nascita del realismo socialista ». Forse il miglior commento a questa mostra.

Museo di Castelvecchio a Verona

Dal progetto all'opera

di Paolo Farinati

A Verona, nella rinnovata Sala Boggian del Museo di Castelvecchio-Sezione Arte Moderna, Licisco Magagnato e Paolo Fossati hanno curato una rassegna di arte contemporanea, la cui titolazione « Dal progetto all'opera » vuole indicare quell'area di ricerca ove spazio e (o) geometria si situano come parametri fondamentali della rappresentazione e in cui si tenta anche, come avverte il manifesto, di compiere un processo dell'esperienza visiva.

Bisogna dire subito che con tale manifestazione il Museo di Castelvecchio inaugura una serie di mostre nelle quali, di volta in volta, si illustra un preciso aspetto della ricerca contemporanea, in un arco ampio di modi e di tendenze. Tutto questo non può non essere accolto con favore, perché dà l'avvio ad un impegno culturale, meno storicizzato e più compromesso, con l'arte che bene o male si fa oggi. Per Verona questo è importante e ci auguriamo che finalmente un Ente pubblico di tale rilevanza seguiti a presentare senza ostacoli, quelle opere che solo alcune gallerie private (e prima di tutte in questo preciso settore la « Ferrarini ») hanno proposto ad un giro necessariamente limitato di pubblico.

In sostanza, l'intento di Magagnato di « verificare » il lavoro di artisti cittadini con quello di altri di fuori Verona, vuole soltanto e semplicemente dimostrare che quello che si fa qui, si configura con legittimità nel quadro delle esperienze artistiche nazionali. Questa mostra realizza bene tale disegno, proprio perché i veronesi Arduini, Casari e Lerose provano, in questa particolare zona dell'esperienza visiva, che la concentrazione e forse il clima culturale di una città come questa possono far approdare a risultati affatto validi e anche, tutto sommato, più intensi. Ma vediamo più da vicino la mostra.

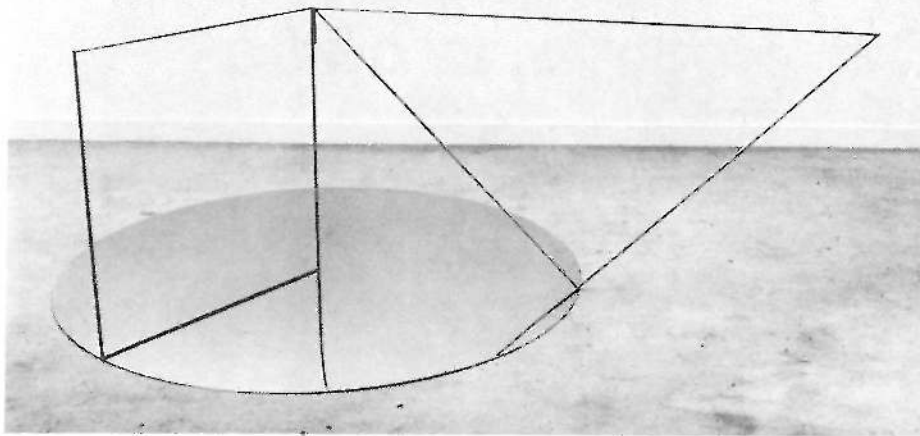
Oltre ai tre citati veronesi, sono presenti: Carrino, Coletta, De Alexandris, Devalle, Gastini, Gorza, Griffa, Magnoni, per la maggioranza dei quali geometria e spazio, ordine e rigore, pur nella varietà dei vari interventi linguistici sono acquisizioni meditate e razionali, raggiunte appunto attraverso una fase progettuale, cosicché la « regola », il « precetto » si configurano meglio e si situano come un dato assoluto dell'esperienza. Per altri, questa « certezza del numero », questo ordito razionale, vengono penetrati da tensioni diverse, da altre sottili declinazioni.

Licisco Magagnato, che nel saggio di apertura al curatissimo catalogo, ripercorre storicamente siffatte esperienze, individua come il momento della teoria e quello del fare artistico appartengano oramai al-

la nostra cultura, alla nostra tradizione d'immagine, ma paiano esaltarsi in quelle epoche (come la nostra) nelle quali l'artista rifiuta la condizione artigiana (di bottega) e meccanica e aspira ad un ruolo di intellettuale e ad un mestiere liberale. Pertanto la teoria, il progetto, sono la giustificazione razionale del proprio operare e divengono un manuale di linguistica generale.

Paolo Fossati, altro ordinatore della mostra, la cui competenza in questo settore è attestata da un lavoro lungo, appassionato, testimoniale, precisa nel secondo ampio saggio del catalogo, le ragioni della mostra, la sua collocazione nell'attuale momento culturale, per approfondire poi i vari motivi, i vari spunti dialettici che ne emergono proprio in un ventaglio di modi, talvolta contraddittori, ma certamente stimolanti. In realtà, se, come già detto, il comune denominatore della rassegna è rappresentato dalla « geometria » e dallo « spazio », non si può non rilevare quanto diverse e varie siano le indicazioni, così che approssimativamente potremo individuare aspetti otticali (Lerose), minimali (De Alexandris), spaziali-strutturali (Magnoni, Coletta), costruttivo-primari (Carrino), spaziali-psicologici (Gastini), spaziali-luministici (Gorza), cromatici (Arduini), spaziali-simbolici (Casari) e analisi strutturali (Devalle) e comportamentali (Griffa). E' chiaro tuttavia che tali designazioni appaiono abbastanza vaghe ed incerte, proprio perché molti dei citati aspetti si combinano, si sovrappongono, a dimostrazione di come, pur nello schema offerto, tanti e diversi elementi possano essere recepiti dalla nostra coscienza estetica e di come la « ricerca » contemporanea liberamente disponga delle leggi numeriche.

Ed è proprio questo il punto su cui noi vogliamo ribattere e non solo perché ce ne dà spunto la visita alla mostra o la lettura del testo di Fossati, il quale dalla situazione attuale cerca di rilevare impasti e contraddizioni, ma proprio perché il nostro tempo non può favorire di certo coloro che nell'« utopia progettuale » hanno creduto o continuano a credere. Ma Fossati avverte che qui a Verona si è voluto, oltre che porsi la domanda se tale utopia sia davvero impegnata con il futuro (o se lo tema), chiedersi soprattutto se « l'opera è progetto », anche in una estensione così diversa di atteggiamenti e in una stagione che « rigetta » appunto una simile posizione. E' chiaro che quest'ultimo interrogativo si legittima solo in un ambito nel quale si abbia un minimo di « certezze » e laddove opera e progetto si integrino in un tutt'uno. Comunque,



T. Magnoni, 750/71, 1971.

attorno alla nozione di « progetto », non solo come modello all'opera, ma anche come « telaio sistematico », come « tutela filosofica » al proprio operare, come coerenza teorica, come costruzione rigida, come organizzazione, come indice di realizzabilità poetica, ecc., (Fossati), si può disquisire a lungo e la mostra conferma proprio quante e quali interpretazioni di tale « legittimità » del fare visivo si possano in definitiva fornire. E proprio in questo, al di là di ogni intenzione didascalica, si configura la rassegna veronese, come « verifica » appunto dei vari stadi operativi, attraverso una successione di passaggi che ricercano i dati essenziali e primari della visione. Si osservi, ad esempio, quanti di questi artisti intervengano sul quadrato non solo come modulo, struttura portante, ma anzi come tema, luogo, fine della realizzazione plastica.

Anche questo, tuttavia, contribuisce a rilevare che, se per qualcuno « progetto e opera » si configurano in un tutt'uno omogeneo (Arduini, Lerose, De Alexandris, Casari, Carrino e in parte Gorza), proprio per il rigore geometrico che sottende la loro ricerca, per gli altri (Coletta, Gastini, Griffa, Magnoni) il progetto appare come una sorta di intenzionalità mentale che l'opera non sempre realizza, anzi, talvolta (Gastini) esclude. Anche per Devalle l'opera non si realizza proprio, perché egli esplicitamente la « rifiuta » e s'industria soltanto a ricavare strutture geometriche da precedenti realizzazioni figurative.

Una mostra come questa non può dunque non stimolare una grande quantità di considerazioni e riflessioni, ma in sostanza ne risulta particolarmente evidente un aspetto e cioè quanta sia la teoria che sta alla base di tali esperienze, anzi come il momento teorico sia forse più importante dell'« opera » in sé stessa. Ebbene, non c'è lettore attento che non ravvisi come la « fiducia » nella ragione, nel progetto: codesto « a priori » concettuale del proprio prodotto espressivo (Magagnato), comporti spesso un distacco, una sicurezza nell'estetico che potremo definire « fideistico ». Come dire: posso avere dubbi, incertezze sul piano esistenziale, ma la

gran madre « l'estetica » (la grande protettrice) sta lì intatta ed eterna. E codesta sicurezza, anche se non la si legge nei saggi citati, la si rileva soprattutto nelle note di autopresentazione che gli artisti hanno scritto per il catalogo: sem-

Galleria Civica di Torino

Mastroianni e la dimensione del monumentale

di Piergiorgio Dragone

Umberto Mastroianni, che nasce a Fontana Liri nel 1910 e compie i suoi studi a Roma, si forma però a Torino. In questa città, dove giunge nel 1926, trova infatti gli stimoli, le amicizie, gli interlocutori (ma anche le resistenze o le incomprendimenti) che contribuiscono allo svilupparsi della sua poetica, e al concretizzarsi del suo lavoro, come, d'altra parte, la sua presenza assume un ruolo significativo, lasciando una traccia personalissima, nell'ambiente culturale torinese, fino al 1969, quando si trasferisce nuovamente nella capitale.

Quest'anno la Civica Galleria d'Arte Moderna di Torino ha dedicato all'artista l'ampia mostra che — aperta dal 14 febbraio al 7 aprile — documenta l'evoluzione del suo discorso, dalle ormai celebri sculture degli anni che precedono la guerra ai risultati delle sue più recenti ricerche. Sarebbe tuttavia errato parlare di rassegna « antologica », dal momento che più della metà delle 110 opere presentate datano dell'ultimo lustro.

La scelta di incentrare l'esposizione sull'« ultimo » Mastroianni è stata quanto mai opportuna, non solo perché il pubblico torinese dal 1968 non aveva più avuto occasione di seguire l'attività dello scultore, ma soprattutto perché questi rivela, ancora una volta, la sua eccezionale capacità di articolare un discorso che — raggiunta da tempo la piena maturità

brano quasi tutti voler appartenere ad una repubblica quieta e platonica, nella quale ogni cosa trova una sua destinazione ordinata e razionale. Anche le tensioni cui dianzi accennavamo, se pure rifiutano il rigore, la legge del « numero », rientrano tuttavia e sempre nel gran dominio dello « spazio » come entità formale. Ma non poteva essere diversamente. Comunque, al di là di ogni personale disposizione ideologica, la rassegna è questa; questa la sua « dimensione ». E per la quantità di indagini ottiche, psichiche, percettive che riesce ad offrire, svolge un compito sicuramente didattico, tale che l'utente (specie quello particolarmente disponibile alle attuali teorie della visione) ne esce abbondantemente appagato, anche se avverte in giro spazi atoni ed asettici e un qualche eccessivamente decantato.

Qui ora dovremmo parlare dei singoli autori, ma ci pare aver dimostrato che la mostra va soprattutto considerata solo come un fatto unitario e che le « ragioni » che l'hanno motivata (aspetti teorici) giustificano, condizionano ogni « presenza », al di là di ogni personale qualità espressiva.

d'una sicura autonomia espressiva — si presenta sempre attuale e rinnovato.

Alcune delle imponenti realizzazioni degli ultimi anni — collocate nel grande ambiente al piano terreno della Galleria — testimoniano il principale elemento di novità acquisito dalla tematica di Mastroianni: la dimensione del monumentale, che sta ormai alla base del suo operare. E' un aspetto questo che, per quanto evidente, va sottolineato ed esaminato nella sua genesi.

L'esperienza del Monumento alla Resistenza di Cuneo (1968) ha determinato una svolta nella vicenda dell'artista. La vastità e la complessità dei problemi affrontati, come la dimensione dell'impegno e della realizzazione, lo hanno costretto a farsi profondamente coinvolgere dall'insusitato lavoro: durante i quattro anni spesi nella ricerca di una intensa essenzialità, l'acuirsi delle riflessioni sul proprio ruolo e sui propri compiti ha avuto infatti conseguenze che, travalicando l'aspetto linguistico, hanno investito il più sostanziale piano delle motivazioni e dei modi del « fare » artistico.

Le dimensioni del monumento impongono a Mastroianni di rinunciare all'irruenza gestuale che gli è connaturata e lo inducono ad un creare che è sempre più un costruire. Restano l'uso delle masse plastiche e del rapporto pieni-vuoti; la tensione e l'esplosione delle forme sono quel-

le caratteristiche dello scultore; ma tutti gli elementi risultano di una essenzialità paradigmatica. Il segno, nella sua monumentalità, si fa tanto più netto quanto più è significativo.

D'altronde la portata dell'intervento sull'ambiente — e ancora una volta a causa della dimensione stessa dell'opera — richiede la profonda consapevolezza del proprio agire che può discendere solo da un preciso giudizio sulla realtà.

Il monumento di Cuneo, come quello di Frosinone (e non potrà essere diversamente per quello di Cassino) si pongono cioè quali fatti che, superando la corrente nozione di scultura, assumono un valore architettonico ed urbanistico, in quanto entrano organicamente in rapporto con la realtà di quella natura, modificata dall'uomo, per la quale sono stati progettati, e ne modificano lo spazio, caricandolo di significati.

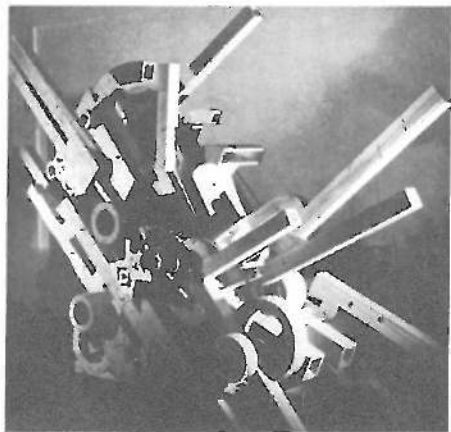
Risulta evidente a questo punto che in Mastroianni la concezione del monumento non ha nulla a che fare con la tradizionale idea di celebrazione fine a se stessa, in base alla quale troppo spesso una vuota retorica ha violentato piazze e giardini con squallidi oggetti privi di senso.

Non tanto di rievocare si tratta, quanto di considerare e valutare il passato per meglio esprimere un giudizio sulla realtà odierna. Invece di esaltare una storia mistificata, il monumento deve perciò essere testimonianza e denuncia: un monito alla luce della storia che indichi all'uomo i pericoli incombenti.

In questa chiave il monumento rivela nessi precisi con la vita reale, di ogni giorno, divenendo per l'uomo un punto di riferimento nell'opera di trasformazione della realtà.

E Mastroianni stesso prosegue quindi lo sviluppo della sua incessante ricerca espressiva: recupera così la tipica spontaneità gestuale nei rilievi, la articola nel raffinato grafismo delle incisioni e la arricchisce di preziosità materiche nei cartoni, mentre ritrova squisiti valori di granitura nelle recentissime « Pietre Serene ».

U. Mastroianni, *Modello monumento caduti Frosinone*, 1971-73.



Tavernari e Schifano

Due mostre pubbliche

di Piera Panzeri

Nell'ambito delle attività pubbliche due iniziative offrono motivo, per ragioni diverse, di qualche considerazione. A Varese, oltre vent'anni dopo l'ultima manifestazione (la « Rassegna di scultura all'aperto » del '53), i Musei Civici riprendono ad interessarsi di arte contemporanea, dedicando una mostra allo scultore Vittorio Tavernari. Ciò che soprattutto conta è che non si tratta di una iniziativa isolata; si sono rinnovate delle sale nella suggestiva sede di villa Mirabello in previsione di un ciclo di manifestazioni culturali che si svolgerà con rassegne di opere di artisti italiani e stranieri, con antologiche, specie di giovani artisti, con mostre storiche. La prima « uscita » con la mostra di Tavernari si presenta dunque come un banco di prova; e bisogna dare atto che la partenza avviene col piede giusto. Prima di tutto perché la scelta dell'artista si rivela opportuna per un discorso di natura didattica, quale introduzione non traumatizzante (come potrebbero essere certe esperienze d'avanguardia) all'arte contemporanea: e risulterà tanto più efficace se la ricerca di Tavernari sarà posta, in manifestazioni successive, in rapporto dialettico con altre svolte in direzione diversa. Inoltre, sebbene la mostra, che proviene dal Museo Rodin di Parigi, dove è stata ospitata negli ultimi mesi del '73, arrivi in Italia — per iniziativa di Silvano Colombo, direttore dei Musei Civici — ridotta (dei 131 pezzi, 81 sculture e 50 fra disegni ed acquerelli esposti a Parigi, solo una settantina sono esposti nelle sale di villa Mirabello), la figura di Tavernari non ne esce sostanzialmente mutilata. L'artista, come è noto, si richiama con coerenza — basta confrontare i due suoi scritti, del 1958 e del 1973, utilmente riportati in catalogo — a una poetica dalla matrice esistenziale: non a caso il suo momento più significativo si identifica con l'avvicinamento all'esperienza informale che tuttavia, a distanza di tempo, e con la verifica della produzione più recente, in cui si ha un pieno recupero della figuratività, si ridimensiona nei termini di un naturalismo interiorizzato, filtrato dal rifiuto di ogni formalismo. Che non significa comunque mancanza di cultura: Arp, Giacometti, Moore sono i nomi suggeriti dalle opere esposte. Il percorso seguito dallo scultore viene ricostruito nelle sue varie fasi: dalle maternità del periodo realistico (1944-45) di un arcaismo di sapore romanico, ai totem del '48-'52 che segnano la fase più astratta, ai torsi e ai cieli, in tavole in cui la superficie del legno viene umanizzata con straordinaria capacità di manipolare la materia, fino alle ultime prove (dal '69 ad oggi) con la serie degli « amanti » che



V. Tavernari, *Grande Calvario*, 1965.

indicano un ritorno alle origini. Da notare, come nota positiva, che il catalogo, a cura di Silvano Colombo, si offre come guida — in senso letterale — della mostra; purtroppo la numerazione del testo non corrisponde a quella delle opere esposte, costringendo a fastidiose correzioni. Utile anche l'aver messo in rilievo il collegamento tra il disegno e la scultura, così che il visitatore possa seguire il passaggio dalla fase preparatoria di studio alla realizzazione. Sarebbe stato opportuno (come avviene in un solo caso) accostare fisicamente — anche la collocazione spaziale ha il suo peso — il disegno del progetto e l'opera e soprattutto si dovevano evitare derivazioni arbitrarie (per es. il « disegno per torso femminile » del 1960 non è certo la premessa per « le ombre » del '61). Inoltre il ricorso ad altri strumenti didattici (l'uso di pannelli con testi esplicativi, oppure di fotografie che riproducessero, per esempio, accanto a un'opera come « Colloquio », certe prove assai vicine nella concezione, anche se di segno opposto, di Giacometti; e lo stesso suggerimento potrebbe valere per evidenziare il rapporto di « Scultura per l'isola d'Elba » con Moore) avrebbe potuto facilitare ulteriormente la lettura della mostra. Insomma è mancata nella fase di realizzazione quella precisione che avrebbe dato maggiore chiarezza alla rassegna; ma, nonostante queste riserve, c'è da augurarsi che il programma di ampio respiro annunciato prosegua, con quell'« impegno durevole » che viene promesso dagli organizzatori.

Altro rigore e altro peso culturale assume la mostra di Schifano, organizzata dall'Istituto di Storia dell'Arte di Parma, che arriva a questa manifestazione proseguendo un importante discorso, iniziato ormai da sei anni, di presenza della Università nella ricerca contemporanea. La problematica di Schifano rientra, in maniera mi pare quanto mai rispondente, in quella ricognizione del linguaggio visivo (sia esso esaminato nei mass media o nell'ambito delle arti figurative) che ha costituito l'apporto culturale più stimolante dell'attività finora svolta: anche se non sempre si è potuto ritrovare nella serie di manifestazioni organizzate dall'Istituto una politica definita di programmazione globale. La rigorosità dell'apparato critico con il quale la mostra è stata allestita è evidenziata dal catalogo, che offre una documentazione accurata, sia in senso critico bibliografico, sia nella stessa elencazione delle 291 opere di Schifano, tutte riprodotte. E' da dire subito che l'ampiezza della raccolta (dal 1959 fino ad oggi) stimola una penetrazione del discorso di Schifano quale, in questo caso particolare, la frammentazione nelle consuete esposizioni di galleria non poteva consentire. Questo per la complessità dei problemi affrontati, confermata — a una sia pure rapida scorsa dei testi critici raccolti in catalogo da Giuliana Ferrari — dalla varietà di accenti in cui si è articolata la lettura di Schifano, cui si aggiunge ora, nell'introduzione a cura di Quintavalle, una forte accentuazione della chiave psicanalitica — e la conseguente proposta a considerare il quadro come luogo di proiezione — che offre un contributo oltremodo stimolante. Alcuni dei nodi sui quali si accentra la ricerca contemporanea sono affrontati dall'artista non solo secondo una sigla autonoma, ma, a una verifica cronologica —, risultano più di una volta anticipati dall'indagine di Schifano. E forse questo è il dato che più colpisce e lo distingue dal gruppo dei romani — Angeli, Tano Festa, Lo Savio, Uncini, per citare alcuni nomi — che costituirono la punta avanzata degli operatori attivi a Roma agli inizi degli anni '60. Il primo elemento da mettere a fuoco è l'analisi operata da Schifano sul linguaggio, attraverso un'indagine dell'immagine pittorica, fotografica e, ultimamente, televisiva. Il superamento dell'informale (documentato da un'opera del 1959) avviene fin dagli inizi degli anni '60 nel senso di un azzeramento della pittura: tele ridotte a schermo (secondo l'indicazione di Calvesi) in cui si profietta un colore unitario stanno ad individuare un processo che oggi appare come preavvertimento delle più recenti tendenze di analisi nell'ambito della nuova pittura. Seconda coordinata è l'assunzione nel campo di investigazione degli elementi linguistici della cultura d'immagine nella società del consumo; è la scoperta della pop (conosciuta direttamente, come è noto, in occasione di un soggiorno in America), non però ripresa meccanicisticamente, bensì re-



M. Schifano, *Futurismo rivisitato*, 1967.

interpretata in termini dialettici con la cultura europea e, in continuità con il discorso iniziato, con una attenzione ai problemi percettivi più che con un intento di critica sociologica. All'analisi linguistica e all'assunzione dell'universo iconico della civiltà massificata si aggiunge il tema della « rivisitazione », dell'esigenza, cioè, di recuperare le esperienze significative del passato; la ricognizione compiuta e piuttosto ampia (si va da Leonardo a Botticelli, a Brancusi, a Mondrian e Malevic) ma si appunta con particolare interesse, oltre che sul dadaismo, sul futurismo: dove la scelta di un movimento d'avanguardia assume il significato di un'operazione critica, di presa di coscienza del disorientamento ideologico del presente. C'è da aggiungere che la individuazione di questi nodi, inevitabilmente fatta a

posteriori, rischia di diventare artificiosa e deviante se non si tiene conto che essi si intersecano con altri e si rimandano nella complessità della singola opera. Anzi la disposizione ad organizzare rigorosamente una molteplicità di elementi induce a limitare come episodio marginale la intenzionalità onirica di cui fa cenno Quintavalle: se c'è nella pittura di Schifano analisi dell'io e se l'immagine si carica talvolta di significati simbolici, l'esperienza autobiografica viene assunta con lucidità, senza alcun abbandono al processo di automatismo tipico del sogno. Il grande reportage delineato dalla produzione di Schifano richiederebbe un'indagine più puntuale di quanto rientra in queste annotazioni, che vogliono soltanto indicare, con tempestività, la antologica a lui dedicata.

Al Museo Teatrale alla Scala

Veronesi scenografo

di Biancamaria Zetti Ugolotti

Impegnativa retrospettiva di scenografie di Luigi Veronesi al Museo Teatrale alla Scala di Milano. Impegnativa sia per gli organizzatori, sia per lo stesso Veronesi, il quale per l'occasione ha affiancato ai pochi documenti rimasti del suo passato lavoro (la serie comincia con i bozzetti dei costumi per *Le Rossignol* di Stravinski e per *Anatema* di Andreiev eseguiti nel '33 ed esposti nel '34 in una mostra organizzata da Bragaglia e nel '36 nella sezione « Scenotecnica » della Triennale di Milano, organizzata da Prampolini), la ricostruzione di modellini, maschere e costumi studiati in passato e non sempre effettivamente realizzati (tale il caso delle marionette e le scene per *Histoire du Soldat* di Stravinski per lo spettacolo, mai rappresentato, che avrebbe dovuto aver luogo nel '42 al Teatro Gerolamo con la regia di Rognoni), come pure la creazione ex novo di modellini di scene (per

I giorni della Comune e per *Lux in tenebris* di Brecht, del 1973), sempre però elaborati in stretta concordanza con l'orientamento dei suoi anni di più intense sperimentazioni in campo teatrale e con il resto della sua attività artistica (pittura, grafica, collage, cinematografia) che anzi la sua scenografia compendia in sé e concretizza per dar vita a uno spazio teatrale « astratto », ma intensamente allusivo. Va segnalato che questa mostra, curata da Silvia Danesi, viene seconda in un ciclo dedicato alle « Avanguardie a teatro fra le due guerre » che fu iniziato nel '69 con una rassegna curata da Mario Monteverdi, dedicata a Baldessari, Prampolini, Depero, vale a dire alla scenografia e scenotecnica futurista; ciclo che si conclude con la mostra, attualmente in corso nelle salette superiori del museo (mentre quella di Veronesi ora è trasferita presso il Teatro Fraschini di Pavia), ancora cu-

rata da Monteverdi, sulla «Avanguardia (di ieri) a Milano» riservata in particolare a quelli che furono definiti «Nove scenografi in cerca di un palcoscenico italiano» (Bassoli, Broggi, Cagnoli, Colombo, Cristini, Kaneclin, Montonati, Pandini, Zimelli) e al «Tetiteatro» di Alberto Martini. La lunga pausa intercorsa fra le due prime manifestazioni non ha certo giovato a rendere più efficace e incisiva questa azione coraggiosa, inedita, difficoltosa e indubbiamente necessaria di recupero e sistemazione di una messe di documenti e testimonianze su quei gruppi che negli anni '20-'40, e dunque in tempi di disagio politico, di guerra, di provincialismo culturale riuscirono a mantenere un aggancio con le tendenze più vive e vitali del teatro internazionale; né la mostra di Veronesi, tolti i suoi lavori, troppo scarna di documenti (e diciamo pure, almeno di didascalie ad uso se non altro delle generazioni che per ragioni anagrafiche non si trovarono a incrociare i complicati itinerari della cultura italiana di quegli anni) è risultata davvero sufficientemente evocativa, ossia quella che nell'intenzione degli organizzatori doveva essere: «non una 'personale', ma un contributo per meglio chiarire l'ambiente e l'epoca che ha generato l'artista stesso». Il quale ambiente semmai si indovina appena dalla biografia dell'artista (si pensi solo ai suoi rapporti d'un lato col Bauhaus, Moholy Nagy e quant'altri stranieri per via diretta o mediata incisero sulla impostazione dei suoi lavori per il teatro, dall'altro col gruppo di Palcoscenico, che nel '41 gli dette modo di realizzare un certo numero di scene e anche, imprevedibilmente, di realizzarsi come regista, e, ancora, con quello di Corrente), e in ogni caso emerge solo dalla lettura dell'informatissimo catalogo di Silvia Danesi, uno strumento indispensabile di cui tener conto d'ora in poi per tutto ciò che riguarda Veronesi scenografo. Peccato che sia stato pubblicato in una tiratura addirittura da rarità bibliofila, decisamente troppo limitata anche solo per soddisfare le esigenze di informazione di un pubblico di iniziati. Spiace dover dedurre da questa circostanza che un'iniziativa così meritoria sia nata sotto il segno di un'implicita rassegnazione all'isolamento, di una sfiducia nella possibilità di comunicare con un pubblico cittadino. Sfiducia non del tutto giustificata, almeno fino a quando non sia stato tentato con esso un dialogo impostato su criteri più appropriati dal punto di vista didattico e divulgativo (sempreché, naturalmente, si venga messi in grado di farlo, con un'adeguata disponibilità di spazio e di mezzi finanziari).

Spiace anche pensare che nemmeno uno di questi lavori, così significativi di un momento della scenografia internazionale, abbia trovato finora la stabile collocazione in un museo, né ci consola il fatto che questo è un guaio ben noto e comune a tutte o quasi tutte le produzioni d'arte applicata italiana dai primi del Novecento in poi.

Ferrara, Palazzo dei Diamanti

Aroldo Bonzagni

di Rossana Bossaglia

Strettamente a ruota dalla mostra di Viani a Bologna (di cui abbiamo parlato nel numero 3 della rivista) si è aperta a Ferrara questa importante antologica di Bonzagni: consentendo assai proficui raffronti tra i due artisti e un assai proficuo bilancio della nostra pittura d'orientamento espressionista.

L'espressionismo italiano, come si sa e come è facile riscontrare, conta pochissimi nomi: tendendo costantemente la nostra pittura e scultura al distacco dalla realtà e dunque alla cosiddetta evasione (sicché i maestri ispirati al secessionismo viennese non si liberano di quella matrice anche dopo la morte di Klimt e chiusa l'esperienza); o restringendosi la polemica diretta, la denuncia e la satira al breve respiro della caricatura. Di solito, perciò, si può parlare di momento espressionista di questo o quel maestro ma non di più. Bonzagni e Viani sono invece ben definibili con quel termine — sempre che etichette del genere abbiano una legittimità — e va detto che, a prescindere da certe dispersioni e dal calar di tono negli anni 1914-16, Bonzagni rivela, tra i due, una maggiore sicurezza e padronanza critica, un'amarezza più controllata che, per non abbandonarsi a un'immedesimata angoscia, conferisce al suo populismo un accento più acre e polemico, senza patetismi.

Sotto questo profilo va, secondo me, giudicata l'originalità di Bonzagni: illustratore satirico ma non meramente caricaturale (al punto che ci dà, nella tempera occasionata dal S. Sebastiano di D'Annunzio-Debussy, l'unico ritratto satirico del poeta con la Rubinstein, fra i molti gustosissimi che se ne fecero in sede di caricatura, che non sia una vignetta, ma un ritratto pieno e feroce); cantore spedito e brillante, e persino lirico, della società mondana nell'immediato primo anteguerra (si vedano tutti i vividi quadretti sulle corse di S. Siro, che han fatto alla mostra una saletta deliziosa), ma sempre capace di tenere le distanze, di non lasciarsi prendere dal giuoco, di vibrare la sferza quando occorre.

Questo atteggiamento, che è appunto anche una scelta e una posizione morale, dona un particolare sapore, alla tedesca più che alla francese, al suo personale Liberty (dopo la giovanilissima esperienza della decorazione della villa a S. Donnino di Modena); spiega e caratterizza il suo rapido ritiro dal gruppo futurista (che Valsecchi indaga molto bene nel catalogo, offrendoci una serie di preziose notizie sull'artista e di documentate osservazioni), la sua indifferenza a problemi di stile che non fossero insieme problemi di impegno umano; e conferisce una speciale densità al recupero plastico cui anch'egli



A. Bonzagni, *Tosca*.

addiviene dopo il 1917 e che, lungi dal configurarsi in astratte accademie o metafisiche allucinazioni, è teso a dare risalto spietato e amaro ai suoi soggetti di diseredati, personaggi di una commedia dove il diverso è condanna e insieme difesa dall'emarginazione dalla società (si pensi a *Molinari col violino* e soprattutto alla ben nota e fortissima *Serenata di Toselli*).

Una simile lettura di Bonzagni non intende toglierli le numerose sfaccettature di temperamento; né misconoscere le sue aperture fantastiche (si vedano, appena dopo il 1910, gli olii di soggetto fiabesco, nutriti di simbolismo di marca nordica, sulla linea di Gallén-Kalléla e Munthe); ma serve a spiegare come, fuori dei temi più impegnati, egli tenda a sonnecchiare e a spegnersi. L'artista ha il suo posto in un preciso filone culturale, che da Ensor e Anglada passa attraverso gli illustratori di *Simplicissimus* (come è stato già detto, e ripreso assai bene da Valsecchi: facendoci rimpiangere che il catalogo non abbia affrontato ed elaborato un apparato critico sistematico, con bibliografia); costringendo le ragioni della nostra grafica applicata di più vivo mordente (Tofano, Angoletta, Bruno), ma con una decisa impostazione, come si è detto, espressionistica: sino a toccare un'aria alla Kirchner. Addirittura, la straordinaria *Donna con fiori* del 1912, adottata con scelta felice quale emblema della mostra, sembra in anteprima indicare la strada che porta dritti a Otto Dix e a Beckmann.

Rohlf s e Bertoletti

di Vito Apuleo

Sarà forse la crisi endemica dei nostri istituti culturali che ci rende sempre più « difficili », in sede di giudizio, dinanzi alle episodiche manifestazioni che, di tanto in tanto, ne giustificano l'esistenza. Tant'è. Il fatto è certamente sintomatico e, per quanto ci riguarda, conferma la mancanza di una precisa linea culturale che caratterizzi le fasi del discorso e quanto meno, ne delinei le tappe fondamentali. Il risultato è sotto gli occhi di tutti. E la stessa Galleria Nazionale d'Arte Moderna, che pur tanti meriti vanta al suo attivo, non sfugge a siffatte considerazioni. Infatti alla mostra dedicata al cubismo, mostra niente affatto chiara nelle linee essenziali, piuttosto priva di una precisa linea critica e valida essenzialmente sulla base della validità intrinseca configurabile nelle singole opere proposte, ecco seguire questa mostra antologica di Christian Rohlf s, organizzata nel quadro del ciclo di attività sul tema dell'espressionismo. Ancora una volta, cioè, una mostra pregevole e, nello stesso tempo, fuori da una precisa necessità storica perché nessuno, crediamo, avrà la pretesa di chiarire le vicende dell'espressionismo attraverso il linguaggio di Rohlf s, soprattutto se esso si pone al centro delle considerazioni d'obbligo che l'ambientamento d'origine sollecita: il gruppo di Dresda e gli apporti di Nolde e di Paula Modershon-Becker. Certo, la lezione di Munch è nell'aria; ma la pittura di Rohlf s è estremamente lirica, tenuta sui registri più delicati delle vibrazioni cromatiche, evocativa, in un certo senso (mai visionaria), legata ad un concetto di realtà che trae le peculiari connotazioni dallo studio della natura e da una sorta di posizione contemplativa della stessa.

A tali considerazioni si aggancia l'opera grafica dell'artista, anche se sulla base di osservazioni più aderenti al clima formativo che conferma quei legami con le xilografie di Norimberga del XV secolo che alcune fonti vogliono riconoscere agli artisti del momento ed ai protagonisti della Brucke in particolare (vedi Hans Jaffé). Quindi, in un certo senso, un protagonista non di primissimo piano; e lo stesso allestimento della mostra qui a Valle Giulia, ci pare lo confermi.

Una posizione d'attesa che si riscontra (anche se qui la crisi è ben più grave) nelle manifestazioni organizzate dall'Ente Premi Roma a Palazzo Barberini. No, non è un raffronto che vogliamo fare. Ci preme sottolineare proprio quella crisi di continuità didattica-culturale alla quale accennavamo all'inizio di questa nota. Si direbbe che l'Ente Premi Roma, in questi

ultimi tempi, con le sue iniziative abbia voluto supplire a certe dimenticanze o a certe « volute » solitudini. Quindi un insistere sugli episodi e su manifestazioni dignitose e, ad un tempo, non proprio indispensabili, se si considera il compito che questi organismi potrebbero, invece, assolvere. E questo è il caso della retrospettiva dedicata a Nino Bertoletti.

Persona degnissima, piena di pudori e di sensibilità, ma pur sempre minore sul piano della resa artistica. Una pittura che non lascia spazio alla fantasia, non denuncia urgenze o disperazioni storiche; sensibile anche ai fermenti che d'oltralpe vengono, ma recepiti nell'ambito di una sua personale visione che lo stesso Visentini considera tradizione ottocentesca.

Aree di ricerca

L'ossessione della scrittura

di Giorgio Di Genova

Le fantasticazioni sulla scrittura si sono fatte sempre più strada dopo le introduzioni collagistiche e pittoriche di lettere nel quadro, attuate nel 1912 da Picasso e Braque, da Severini e Carrà e poi sul loro esempio da Gris ed altri, Klee su tutti, il quale ultimo, anzi, ha fatto scuola sui poteri evocativi delle lettere dell'alfabeto fin su Cagli, che nel '64 ha eseguito coacervi e incastri di lettere come varianti dei suoi *Labirinti*. Nell'attuale panorama artistico, del resto, c'è un buon numero di artisti che ha privilegiato la scrittura nel proprio lavoro, talvolta fino a spingere alle estreme conseguenze d'un monodismo alfabetico lo spazio conquistato dalla scrittura nella pittura contemporanea. Esemplari in tal senso, tanto per rimanere nell'ambito del *côté* fantastico che in quest'area di ricerca si indaga, sono il discorso in O di Ermanno Leinardi e quello impostato sulle possibilità di atteggiarsi, disporsi e incastrarsi della S angolare di Estuardo Maldonado, ecuadoriano da anni attivo a Roma. Un cospicuo precedente ad essi può, senza dubbio, essere individuato in quegli enormi quadri di segnaletica alfabetica e numerica che Jannis Kounellis nel 1961 realizzò ed espose alla galleria *La Tartaruga* di Roma. Certo le implicazioni del discorso di Maldonado, che solo nel '64 attesta definitivamente la sua ottica simbolico-segnalitica sulla S angolare, antico emblema con cui nella cultura precolombiana del suo paese

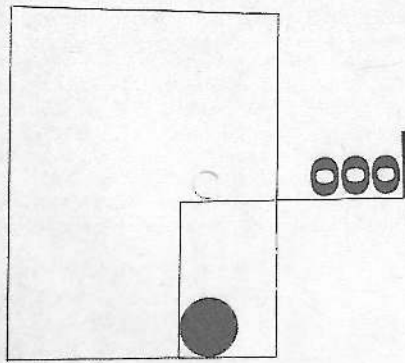


C. Rohlf s, *Uccello canterino*, 1912.

Ecco, questo il clima. E l'orientamento generale non riteniamo ne tragga grande vantaggio. Si passa da Rohlf s a Bertoletti: al centro Christo che impacchetta Porta Pinciana. Può essere politica culturale questa? Noi riteniamo di no. Un maggior coordinamento sul piano della didattica (anche da angolazioni più modeste, se si vuole) otterrebbe risultati più stimolanti.

si intendeva significare il ciclo vitale dalla nascita alla morte, e le implicazioni del discorso di Leinardi, che avvia nel '65 i suoi vocalizzi in O, sono ben diverse da quelle della segnaletica alfabetica e numerica di Kounellis, che non a caso nella totalità della sua produzione è rimasta un isolato episodio di segnismo già collocato nell'area post-informale, nonostante le evidenti suggestioni da Franz Kline e la volontà di dare una risposta all'ormai estenuato segnismo di un Capogrossi. Infatti, Maldonado con la S angolare recupera un senso ancestrale alla sua tendenza alla decorazione, che lo porta ad un *horror vacui* di chiara discendenza precolombiana, e nello stesso tempo soddisfa il suo anelito ad una geometria libera e costruttiva, dove l'entropia venga contraddetta dall'interno; mentre Leinardi con la sua O soddisfa un intimo bisogno di ricomporre liricamente in direzione concretista il suo sentimento del continuo nel discontinuo, dell'eguale nel diverso, insomma di tradurre in cifra le oscillazioni e le contraddizioni dell'essere in una sorta di algebra monoalfabetica che spesso vede coesistere l'o-micron con l'O-mega in bagni monocromi o in differenziazioni cromatiche molto controllate.

Al di là del monodismo alfabetico si colloca invece Bruno Di Bello, il quale, nell'ambito della tecnica del riporto fotografico su tela emulsionata che da molti anni usa, ha allargato il discorso all'intero



E. Leinardi, TS/4, 1973.

alfabeto, scomponendo analiticamente il disegno grafico di ciascuna lettera in quadratini di volta in volta ritagliati e liberamente ricomposti con effetti da caleidoscopio quadrato e quadretturato nella progressione aritmetica di 4-8-64. Gli effetti che egli raggiunge in tal modo sono d'uno strano segnismo frammentato, che nell'ultimo stadio della progressione, dove sembrano essere trasposte nell'ambito del segnismo le analisi cromatiche di Klee, assume valore di disseminazione di granelli di segni, di briciole, cioè, della lettera matrice. Il rapporto caselle quadrate e frammenti grafici dà luogo ad un curioso astrattismo quadrettato, stabile nella struttura quanto estremamente vario nella disposizione dei segni contenuti in questa sorta di alveare della *mens alphabetica*, che dapprima riduce a batteri grafici le lettere e poi le macina ulteriormente per trasformarle in chicchi di riso nero. Ora Di Bello ha capovolto il suo procedimento analitico passando all'induzione ricompositiva, per virtù della quale i semi dell'alfabeto sono posti non più come traguardo d'un processo deduttivo di scomposizione fino agli ultimi termini, ma come partenza di una *Gestaltung* che si tuffa nel significato, cioè termina in accostamenti alfabetici che formano parole di senso compiuto.

Al contrario, completamente insignificanti sono le iterazioni di parole con cui il cecoslovacco Jiri Kolář ricopre collagisticamente gli oggetti più svariati (mele, cucchiari, sedie, statuine, ecc.), mummificandoli con la scrittura a stampa, a volte anche musicale. Kolář, che tra l'altro è un esponente a livello mondiale della poesia visiva, in queste opere di pazienza allucinante (da certosino dell'età delle comunicazioni visuali) porta alle estreme conseguenze di un'ottica ossessiva le parole in libertà di tradizione futurista con l'intento di denunciare il ruolo di diagramma impenetrabile che la scrittura ormai ha assunto nei confronti della realtà, la quale per tale ragione finisce con l'essere « derealizzata », tanto per usare un termine avanzato dallo stesso Kolář, e quindi fraintesa perché « letta » ormai solo attraverso la comunicazione letteraria. Così facendo, Kolář denuncia il ruolo mistificatorio della scrittura, ossia della stam-

pa che è divenuta un velo per l'essenza del reale.

Lo statunitense Warren Knight, invece, per il quale non si può fare a meno di tener conto della tradizione pragmatista del suo paese, si serve della scrittura corsiva a mano, ridotta a segnismo illeggibile, sorta di diagramma d'una nevrosi contemporanea che finisce per contaminare tutto, natura compresa, per un concettualismo alla rovescia. A proliferazioni formicolanti, come se i segni fossero posti in colture, a pulviscolo di scrittura e a onde grafologiche, Knight affida questa specie di diario visualizzato. Si avverte dietro il suo discorso l'esperienza del segnismo di Twombly, solo che Knight lo riconduce a sensi e valori figurativi, perché ama dare alla scrittura valori d'immagine. E' così che con il suo illeggibile e nervoso corsivo realizza mucchi di terra su cui conficca vanghe, laghetti d'acqua in mezzo ad ag-

glomerati urbani, fogliame di alberi, continenti e anche volti umani: sembra proprio la vendetta dell'ideogramma nei confronti dell'alfabeto!

A questo punto si potrebbe allargare il discorso al *lettering* della Sandri, all'*horror vacui* numerico di Opalka ed alle iniziali-archetipi che lo jugoslavo Turinski lancia nei cieli dei suoi dipinti. Ma, per la tirannia dello spazio, dovrò contentarmi in quest'occasione di avervi accennato, non senza tuttavia sottolineare che, tra quanti qui trattati, Turinski e Opalka sono gli unici a far uso della pittura di pennello.

Ermanno Leinardi, Galleria Trinità, Roma / Bruno Di Bello, Studio Marconi, Milano / Roman Opalka, Galerie Bischofberger, Zurigo e Contemporanea, Roma / Jiri Kolář, Galleria Schwarz, Milano / Warren Knight, L'uomo e l'arte, Milano.

Aree di ricerca

Nuova scultura

di Gianni Contessi

Se si esaminano le varie tappe dell'arte di questo secolo, non è difficile rilevare la presenza costante, anche nei momenti più caldi e, per così dire, espressionistici o irrazionalistici, di una tendenza al razionale che, a questo punto, non esiteremmo a definire ineliminabile.

In realtà, tale tendenza spesso sconfina nei territori dell'utopia, la quale, in un certo senso, può anche essere considerata un'ipotesi razionale al negativo. Dal costruttivismo sovietico degli anni immediatamente successivi alla Rivoluzione di Ottobre alle ipotesi maturate nell'ambito della Bauhaus, dall'arte programmata e cinetica alle attuali ricerche neocostruttiviste (per non dire che dei fenomeni principali), come si vede, lo spazio occupato da quelle tendenze originate grosso modo dal funzionalismo architettonico e qualificatesi come paradigma oggettivo del rapporto arte-industria (ci sono non pochi elementi comuni con l'industrial design), non è certo limitato.

Oggi, dopo l'esaurirsi non brillantissimo delle correnti programmate (o Nuova tendenza), si assiste ad un recupero del costruttivismo che però, salvo qualche eccezione (il caso di Carrino, per esempio), non sembra avere obiettivi a largo raggio. Cioè, se negli anni Venti gli artisti costruttivisti agivano per contribuire all'edificazione di una nuova società, quelli che possiamo considerare i loro legittimi eredi sembrano essere preoccupati soprattutto dagli aspetti formali del lavoro. In questo certamente influenzati dalle esperienze delle strutture primarie (Bob Morris, Tony Smith, Donald Judd, Sol Le Witt) e della minimal art; le quali però

— è bene chiarirlo — non rientrano nel filone costruttivista. Ma, posto lo stesso progenitore, che alla fine è di origine pittorica (Barnett Newman per una certa area), ci si può anche rendere conto di come in questo momento la nuova pittura (la nuova astrazione in particolare) ed il neocostruttivismo, che potremmo anche chiamare « nuova scultura », procedano parallelamente, utilizzando entrambe mezzi davvero minimi per ottenere risultati anch'essi minimi. Ma tali risultati sono minimi non in senso quantitativo o qualitativo, bensì sul piano analitico, cioè come risultante di un'analisi delle singole componenti della scultura o, a seconda dei casi, della pittura. Del resto, altri punti di contatto fra pittura e costruttivismo possono essere dati da un comune (anche se per la pittura, saltuario) basarsi su una intenzionalità di tipo progettuale, dato questo di cui ho già avuto modo di parlare su questa stessa rivista e sul catalogo della mostra « Basta il progetto ». In Italia il neocostruttivismo ha, quale precedente non remoto, le vicende del Gruppo I (Biggi, Carrino, Frasca, Pace, Santoro, Uncini), sorto a Roma oltre dieci anni fa. Più tardi, sul finire degli anni Sessanta, si sono potute registrare varie interpretazioni del fenomeno, squisitamente americano, delle strutture primarie (da Marzot a Maurizio Nannucci, da Lanfranco Baldi a Igino Legnaghi, per non dire che della situazione italiana), talvolta intese in senso più propriamente costruttivista, ma nel contempo, « povera » e « brutalista », come nel caso di Spagnulo. E questo brutalismo » o « poverismo » trova oggi una nuova e non banale riel-

borazione nelle opere del giovanissimo Piero Coletta, un cui precedente può forse essere dato dal lavoro dell'americano Marc Di Suvero.

Nicola Carrino, invece, abbandonata da tempo la dimensione della scultura con i suoi elementi modulari d'acciaio variamente componibili, opera perseguendo fini ambientali e, per così dire, didattici. Lontano da finalità ambientali, Luciano Celli combina forme geometriche elementari, elaborando strutture (si può ricordare in passant che «strutturalismo» nel lessico critico è diventato ormai sinonimo di costruttivismo) di sapore architettonico. Ed anzi uno dei motivi di interesse che presenta il lavoro di Celli, il quale è anche architetto, è proprio la perfetta osmosi esistente fra le sue sculture e la sua architettura. A questo punto è forse opportuno parlare di Giuseppe Uncini, attualmente impegnato nella costruzione (letteralmente) di elementi architettonici tipici (muro, arco, colonna) con gli elementi tradizionali del costruire: cemento e mattoni. Ma se Uncini, che ha dietro a sé un'interessante storia d'artista, oggi ironizza sui rapporti tra significativo e significativo in chiave per così dire «naturalistica» (l'arco è proprio un arco), e comunque resta, assieme a Carrino, il più «costruttivo» dei costruttivisti italiani, Gianfranco Pardi analizza intellettualisticamente le modalità stesse del costruire (Uncini ne indaga le ragioni). Completamente agli antipodi si trova Teodosio Magnoni, il cui lavoro rappresenta, almeno in territorio italiano (parallelo possibile l'opera dell'inglese William Tucker) un tipico esempio di scultura minimalista legata, almeno sul piano teorico, alle esperienze della pittura, secondo i modi di cui si è detto in precedenza.

Ma, in una sia pur sinteticissima panoramica del neocostruttivismo non si può

non accennare all'opera di Rodolfo Aricò, il quale pur avendo una storia tutta da pittore, con le sue tele sagomate e dipinte, che fingono solidi e prospettive inesistenti, in fondo persegue degli scopi costruttivi ed architettonici, sia pure in senso esclusivamente mentale.

Pino Spagnolo, Biennale «Città di Milano» / Pietro Coletta, Dal progetto all'opera, Verona e Biennale «Città di Milano» / Nicola Carrino, Dal progetto all'opera, Verona, — Biennale «Città di Milano» — Galleria Primo Piano, Roma / Luciano Celli, Zinelli e Perizi, Trieste / Giuseppe Uncini, Studio Marconi, Milano e Galleria Godel, Roma / Gianfranco Pardi, Biennale «Città di Milano» / Studio Marconi, Milano / Teodosio Magnoni, Dal progetto all'opera, Verona e Galleria Primo Piano, Roma / Rodolfo Aricò, Biennale «Città di Milano» e Galleria Godel, Roma.

Aree di ricerca

L'espressività realista

di Mauro Corradini

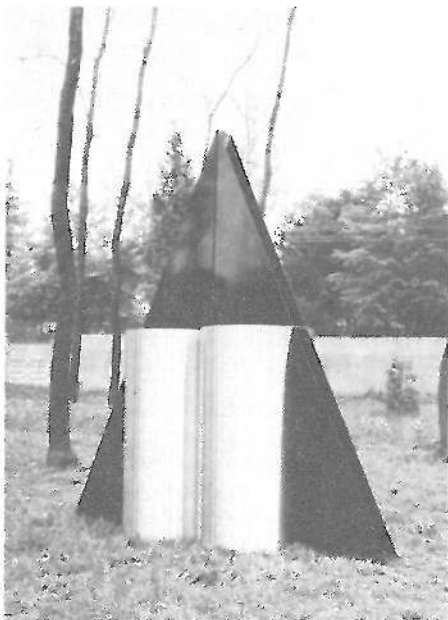
Abbiamo visto come il problema delle immagini oggettive richiami direttamente il problema del realismo, come espressione e verifica di un impatto col reale. Vale la pena di sottolineare, per chiarire questi rapporti, che il realismo non è solo un modo stilistico, ma è una costante espressiva che, ritrovandosi in varie epoche, modifica la sua struttura. Già avvertiva Brecht: «Ci guarderemo dal definire per esempio realistica soltanto una determinata forma storica... di una determinata epoca... elaborando così per il realismo criteri puramente formali...» e precisa ancora che «tener ferme le vecchie forme convenzionali di fronte alle richieste sempre nuove poste da un mondo sociale sempre in trasformazione è... formalismo... Fare del realismo una questione formale, collegarlo a una sola forma... significa sterilizzarlo...».

Queste precisazioni servono non solo alla letteratura, ma anche alle arti visive, proprio in un momento in cui il ritorno al

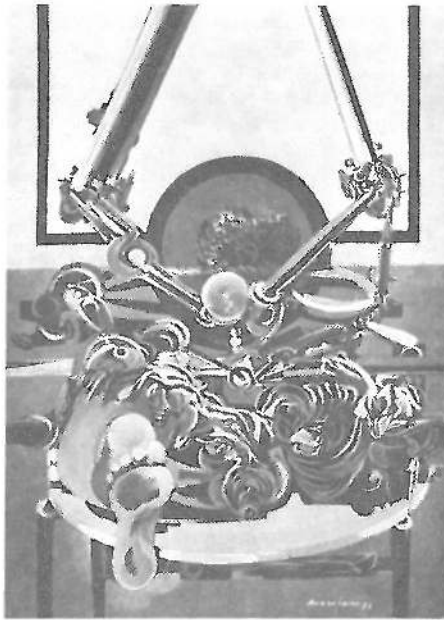
realismo segna troppo spesso un ritorno semplicistico agli schemi del passato. Da una parte vi è la questione dell'immagine oggettiva (che è stata a più riprese analizzata), dall'altra il senso di un recupero di una lezione stilistica che tenga conto, oltre tutto, del rapporto con un certo lettore non semplicisticamente identificato, ma individuato come classe e come composizione sociale. Su questa linea, proprio per una ripresa del discorso di un'arte realista, ci pare che pochi artisti si muovano: l'impegno al realismo, che non ha nulla a che vedere né con l'illustrazione né con la didattica, è un impegno interno dell'opera, è la chiarificazione dell'immagine non solo a fini espressivi, ma soprattutto per una definizione del rapporto politico del momento storico in esame. Non esiste quindi una «data» cultura ed un «dato» momento storico; esiste piuttosto la possibilità di una cultura che si evolve precedendo o seguendo l'evoluzione della realtà sociale.

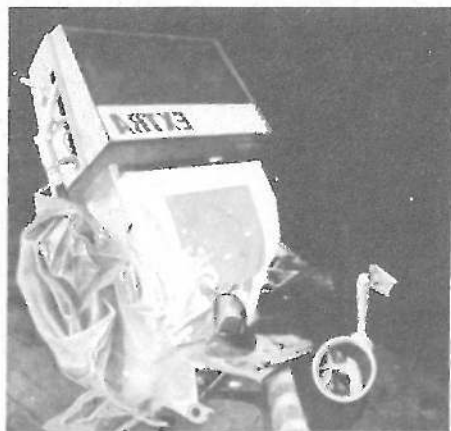
Ed è in questa temperie, ci pare, che, per esempio, si collochi l'operazione di Piero Tredici, tra i più lucidi artisti che costruiscono immagini dove il rapporto tra cultura e realtà è vissuto come un momento di verifica e di ricostruzione. In Tredici l'immagine si colloca sempre come analisi storica e razionale del reale quotidiano e come momento fantastico di rottura con la realtà stessa; non si tratta, cioè di dichiarare questa o quella ideologia, ma piuttosto di «essere» una precisa ideologia, compiere attraverso di essa un'indagine sul reale, chiarificandone i limiti attraverso l'opera. I suoi recenti racconti, dal ciclo delle «7 sorelle» o i suoi «impatti» si muovono nell'ambito di un nuovissimo senso del realismo; non più elementi o residui esistenziali o, tanto meno, romantici, ma chiarezza intellettuale: l'artista agisce con gli strumenti linguistici che gli sono propri per enucleare un'immagine di profonda visività: negli «impatti» il momento di rottura, anche letterale, è la disamina di una società dove l'elemento tecnologico viene utilizzato per fini alienanti; nel cozzo con l'oggetto l'uomo si distorce e si stravolge, così come

L. Celli, *Struttura* 72/2, 1972.



A. Bresciani, *Senza titolo*, 1973.





P. Tredici, *Impatto III*, 1973.

è distorto e stravolto il protagonista civile di questa nostra avventura storica. Riprendendo il tema della violenza attuata per costrizione, nelle opere delle « 7 sorelle », Tredici rappresenta il momento di rottura con tale struttura violenta attraverso lo scatenarsi degli istinti erotici; in queste opere, dai colori freddi e piatti, assistiamo alla conclusione della ribellione: in questa conclusione il momento erotico è già concluso, non costituisce momento di riflessione autonoma ma è l'abbandono verso un'impossibilità ormai denunciata. In questo senso, il momento della rivolta, sia tecnologica che educativa, viene a rappresentare nel suo dato istintuale il momento della sconfitta: in questa lucida rappresentazione, il « razionale » diviene momento cruciale e culminante dell'operazione poetica e questo recupera il valore nuovo di realismo, così come lo avevamo più sopra indicato.

Altro esempio, anche se con le incertezze di una fase di trapasso, dove sono ancora compresenti i termini esistenziali, il giovane Aldo Bresciani, nel quale il rapporto tra realtà e tecnologia viene rappresentato attraverso l'urlo della macchina dilacerante; ma in questo suo uso vi è anche quel residuo esistenziale che denunciavamo prima; ciò non toglie che in questo rapporto, dove le viscere umane giocano il ruolo freddamente metallico dell'analisi di anatomia, in questo rapporto tra l'uomo e la macchina si scorge la stessa possibilità di approfondire un'immagine che abbia un chiaro peso ideologico oltre che un chiaro obiettivo nell'individuazione del fruitore; non si tratta dunque di un'operazione per élite; ma si tratta di un'operazione realistica che abbia come giusto lettore il giusto gruppo sociale e che non tenda a mercificarsi attraverso gli strumenti o di un realismo deteriorato o attraverso compromissioni intellettualistiche che falsano in partenza il rapporto opera-lettore, blandendo il pubblico attraverso il gusto alla moda o attraverso lo schematismo di tipo propagandistico.

Piero Tredici, Galleria Fant Cagnì, Brescia / Aldo Bresciani, Galleria AAB, Brescia.

Cronache del comportamento

Lamberto Calzolari

di Renato Barilli

Lamberto Calzolari non ama troppo che di lui si dica che è « il fratello » di Pierpaolo, come invece succede, dato che quest'ultimo gode di una maggiore notorietà. E Lamberto ha ragione, perché indubbiamente si è venuto definendo anche lui con una personalità spiccata ed autonoma. D'altra parte, non si arrabbia poi troppo di esser ricordato in così stretta associazione col Congiunto, perché è vero che li uniscono alcuni tratti in comune, per esempio un desiderio quasi religioso di riscatto dei valori del corpo, un attaccamento all'ethos familiare, al senso della comunità, una acutezza di « concetti » che però non disdegnano di puntellarsi su qualche presenza nettamente fisica.

Tutti questi aspetti si sono rivisti, potenziati e portati a maturità, in una serie di tre comportamenti che Lamberto Calzolari ha eseguito alla « Duemila » di Bologna, riprendendo temi e idee già da lui fissati in precedenti *filmperformances* (una delle quali, quella del burro che cola lungo il volto e il corpo, in una sorta di *maquillage* barbarico, ha avuto l'onore di assurgere a scandalo ufficiale dei benpensanti, meritando una citazione da parte di Noschese — e sono anche questi titoli di merito da ricordare).

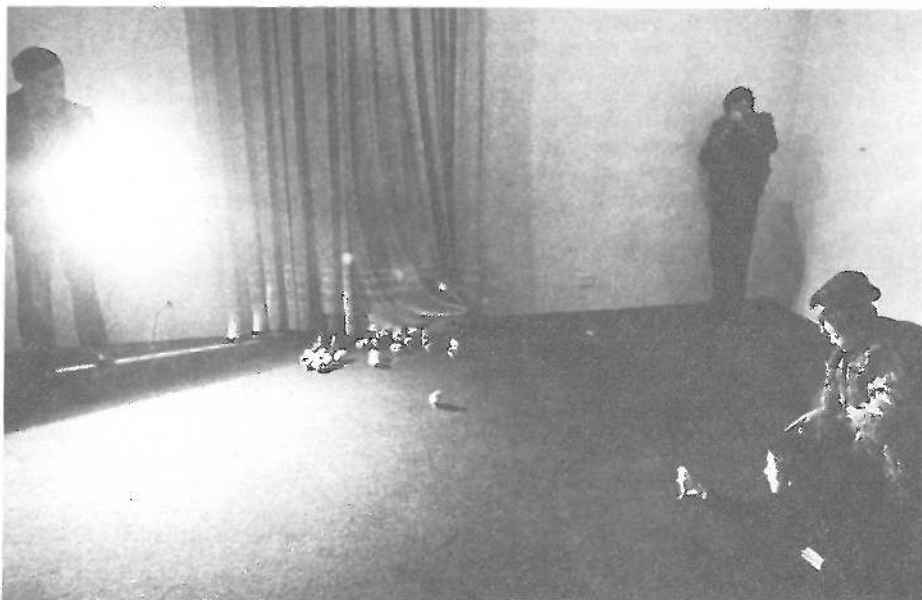
1° comportamento: ha inizio con un gesto simbolico di rottura di un paio d'occhiali a colpi di martello: è l'uomo occidentale che così distrugge lo strumento fatto apposta per privilegiare il vedere, il leggere, il sapere su altre vie di conoscenza e d'esperienza. Come se non ba-

stasse, anche gli occhi vengono bendati, e le palpebre costrette a chiudersi. Nello stesso tempo l'operatore si assicura al corpo una radiolina, da cui fa uscire a tratti un'onda musicale. Spenti i valori della visività, il compito di guidare l'uomo ritorna ai più penetranti e diffusi valori del ritmo e della melodia.

Quest'ipotesi d'interpretazione è rinforzata dal fatto che l'operatore sembra cercare la sua via, tentare direzioni e orientamenti spaziali, quasi protendendo una sorta di tattilità espansa, di radar corporale, appunto indirizzato in parte dai fiotti di musica. Quindi, collocatosi all'angolo della stanza, fa del suo corpo una specie di battacchio o pendolo, portandolo a sbattere alternativamente sulle due pareti contigue. Vittoria dello spirito sul corpo, ridotto a uno stato inerziale e sottomesso a un movimento meccanico come di metronomo? O una variante in più nella ricerca di una ritmicità elementare?

2° comportamento. E', dei tre, il meno nuovo e personale come tematica generale, perché consiste, in sostanza, in un *maquillage* ritualistico, officiato, sul volto paziente di Lamberto Calzolari, da un'attenta inserviente (la cognata Ginestra). Ed ha anche momenti forse un po' troppo vuoti e scarichi, quando appunto l'inserviente lavora di fondo-tinta. Si attende che giunga un colpo di scena ad animare il tutto. Questo interviene infatti quando la truccatrice dà il rossetto sulle labbra di Calzolari. E' l'infrazione del tabù della separazione dei sessi, lo scambio di prerogative dal maschile al femminile: infrazio-

L. Calzolari, *Performance*, 1974.



ne, a dire il vero, frequentemente tentata di questi tempi (si pensi alla problematica di Lüthy e del travestimento). Ma si esce fuori da quest'orbita abbastanza prevedibile quando la truccatrice passa a spegnere il rosso clamoroso appena disteso sulle labbra di Lamberto distribuendo su di esse un nero funereo, che spicca ancor più tragico contro il pallore del cerone. Siamo evidentemente a una celebrazione ritualistica delle metamorfosi, del passaggio vita-morte, maschile-femminile, giorno-notte ecc.

3° comportamento. Forse il più bello e originale. Inizia con un richiamo ossessivamente ripetuto, consistente in una voce registrata a circuito continuo, voce di bambino che pronuncia «Zuzu», ed è il nipote che chiama col suo soprannome lo zio Lamberto. In questo clima di attesa, ecco inserirsi la presenza-assenza del chiamato che si mostra dietro una tenda trasparente: presenza fantomatica di un de-

funto non ancora del tutto allontanatosi dal cerchio degli affetti domestici? O comunque assenza a qualche altro titolo? Certo è che all'improvviso da quell'assenza, o presenza tenue, fantomatica, prorompe la vita, attraverso un'invenzione originale: essa consiste infatti in un fiotto di pulcini estratti da un contenitore, dietro la tenda: massa soffice di batuffoli embrionali, che fin nel colore giallo ricordano appunto la vita, e che anche nel «piopio», nella loro colonna sonora hanno qualcosa di tenero, di sorgivo, e che poi, dall'iniziale groviglio o ammasso dei corpiccioli, vanno estendosi e aprendosi gradualmente: la vita germina, ricomincia; quella presenza-assenza ha prodotto qualcosa di nuovo, e quando la fragile invasione dei pulcini ha preso sufficiente estensione nella stanza, essa si può ritirare definitivamente, la performance è finita.

A Milano

L'ora dei surrealisti

di Renzo Margonari

Ci siamo. Dopo tante resistenze e contorsioni per evitare l'impatto, anche l'Italia, Milano soprattutto, accoglie a braccia aperte il surrealismo. Ce n'è voluto! I motivi di questa resistenza sono stati ormai ampiamente illustrati e scandagliati. Sono ben lontani i tempi in cui si parlava di «immoralità del surrealismo». Ma la vittoria, se è tale, ha un amaro sapore e non solo perché avviene con un ritardo per cui tutta l'esperienza non può più avere una possibilità dialogica con le ricerche contemporanee anche se, sottilmente, per vie traverse, continua a rifornirle di spunti creativi. Anche qui c'è aria da museo, diciamo pure. L'amaro sapore è dovuto al fatto che il surrealismo è entrato in Italia — dopo consistenti avvisaglie di qualche anno fa — da circa tre anni, non perché la critica l'abbia riscoperto (sarebbero stati necessari parecchi autodafè: meglio evitare!) o perché la miriade d'imitatori astratti, «poveri» e «neofigurativi» ne riconoscono la paternità o dichiarano poetiche in qualche modo ad esso legate, ma perché l'ha imposto il mercato.

E' una considerazione non differente da quella che si potrebbe fare al riguardo delle più recenti dispute avanguardistiche o pseudo tali. Sono stati i mercanti d'arte che hanno rastrellato e fatto rifare i *ready-made*, che hanno individuato i superstiti, anche le figure minori e ininfluenti, della compagine bretoniana e sono loro che attualmente ne divulgano l'opera. E' un grande fermento di operazioni espositive, collettive e personali: Man Ray, Duchamp,

Masson, Mirò, Henry. A tutto questo fermento corrisponde il silenzio, facilmente interpretabile nel suo significato, dei critici. E' senza testo un ricchissimo volume che fa da catalogo alla mostra «Surrealismo» allestita a Milano da Levi. Si tratta di una rassegna eccezionalmente ricca, dotata di opere fondamentali di Arp, Brauner, Dalí, De Chirico, Delvaux, Dominguez, Ernst, Lam, Magritte, Masson, Matta, Mirò, Picabia, Picasso, Savinio. Come lasciano intuire i nomi degli artisti, non c'è stata una rigorosa scelta filologica e mancano alcuni fondamentali personaggi. Ma la qualità dei «pezzi» è tale che si può facilmente asserire che oggi pochi musei potrebbero allineare una tal scelta.

Di fronte a tale sontuosità (è una mostra il cui valore passa agevolmente i due miliardi, probabilmente realizzata col «sì-lo»: un sistema di rotazione di liquido che permette ai collezionisti di avere opere di enorme valore pagandole, decisamente, meno del loro costo) c'è da chiedersi se gli studiosi, i cronisti, possano naturalmente restare indifferenti, considerando anche l'enorme successo di pubblico che hanno queste rassegne. Da questo punto di vista nulla è cambiato. Non c'è dunque da stupirsi se un'ottima mostra di olii e disegni di Alberto Martini, antesignano del movimento surrealista, presentata all'Einaudi, ovviamente senza catalogo, non ha riscosso il minimo cenno d'attenzione e ancor meno (vero contraltare d'un'operazione che è strettamente culturale a quella eccezionalmente commerciale citata



M. Mariën, *L'altalena*, 1967.

per prima) è stata del tutto ignorata la mostra di Marcel Mariën alla Galleria Pilota (la più piccola galleria di Milano, catalogo in ciclostilato). Marcel Mariën è un nuovo Carnade per la critica italiana, come lo sono stati — pare impossibile — non più di dieci anni fa, oggi reclamizzati artisti come Matta e Lam. Mariën è uno dei maggiori esponenti del surrealismo belga.

Il suo primo contatto con il gruppo bretoniano avvenne all'età di 17 anni e con Nougé, Scutenaire e Magritte ha condiviso ogni avventura estetica. E' il primo biografo di Magritte e il vero promotore della figura di E.L.T. Mesens. Ha scritto numerose poesie pubblicate nelle principali raccolte surrealiste, saggi politici, testi critici. Ha prodotto e realizzato il film «Imitazione del cinema» che provocò uno scandalo e venne proiettato solo clandestinamente a Parigi. La sua vena poetica è decisamente sincronizzata sulla linea d'onda di quella magrittiana anche se si diversifica nei mezzi espressivi: collages, découpages, disegni, oggetti, rarissime pitture. Si tratta di un surrealista della specie più vera. Forse, tra una decina d'anni, qualche mercante gli chiederà, com'è successo a Man Ray, di rifare qualche oggetto in serie, mentre l'originale sarà andato perso da tempo. Inutile sperare in qualche servizio da rotocalco per ora, meriti fama e reputazione a parte, o nell'attenzione degli «addetti». E' sempre vera la morale di una citazione da Engels pubblicata da «La Révolution surrealiste» nel 1926: «Ciò che manca a tutti questi signori è la dialettica»... e l'informazione.

Surrealismo, Galleria Levi, Milano / *Alberto Martini*, Libreria Einaudi, Milano / *Marcel Mariën*, Galleria Pilota, Milano.

Nascita del realismo socialista

a cura di Nicoletta Misler

Continuiamo la pubblicazione di documenti iniziata a gennaio con la collaborazione di un gruppo di studiosi dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università Statale di Milano.

Questa volta si tratta di un testo sovietico e precisamente di un numero del « Bollettino del settore di massa dell'Izogiz » (Editrice di Stato per le arti figurative), uscito nel maggio del 1931.

Come spiega Nicoletta Misler nella introduzione è un documento che testimonia, dal vivo, la nascita del realismo socialista in URSS.

Introduzione

La svolta degli anni '30 nella politica culturale dell'Unione Sovietica è evidenziata ideologicamente da un nodo centrale di contraddizioni che è l'utilizzazione « in pratica », da parte delle strutture organizzative centrali, dei modelli formali della avanguardia, in un primo periodo e poi, in seguito soltanto degli slogan avanguardistici più estremisti.

Il settore più caratterizzato a questo proposito è, e non poteva essere altro, quello dell'agitazione di massa, che, devoluto agli artisti d'avanguardia nei primi anni dell'Ottobre (era stato da loro inventato), viene poi preso in gestione direttamente dal potere burocratico propagandistico e stravolto parodisticamente dai funzionari dell'agitazione di massa.

Del resto alcuni degli stessi protagonisti dell'avanguardia acconsentono a parodiare la propria utopia, come ad esempio P. Novitzkij, che dal primo numero della rivista di cui è redattore capo nel 1931: la « Brigata degli artisti », esalta ancora l'arte provvisoria monumentale, i monumenti provvisori (cioè le scenografie monumentali eseguite in occasione della campagna politica per le elezioni del Soviet di Mosca). Questi, se nel 1917-18 sono immagini simbolo, nella loro transeunte provvisorietà della nuova società che deve formarsi, nel 1930 sono ridicoli fantocci al servizio dell'industrializzazione, della « ricostruzione socialista » intorno alla quale si vanno approntando tutti gli strumenti dell'ideologia per ottenere il consenso della classe operaia.

Una risoluzione del Comitato Centrale del Pc(b) del 24 marzo 1931 sui manifesti e sui quadri-manifesto constata « la inammissibile e scandalosa situazione » determinatasi nel settore delle attività editoriali, giunta addirittura al punto di permettere la pubblicazione di una notevole percentuale di manifesti antisovietici. I manifesti, aggiunge la risoluzione, non devono essere apolitici, né tantomeno neutrali, dal momento che sono uno dei pilastri dell'arte di massa, uno dei mezzi che riguarda direttamente il rapporto coi lavoratori. L'arte dei manifesti deve essere « compresa » da migliaia e migliaia di lavoratori. Queste direttive sono discus-

se dalle redazioni di tutti i giornali e dagli organismi politici delle case editrici, ma soprattutto interessano l'Unione delle Case Editrici di Stato, Ogiz (n. 1), di cui fa parte il settore per le arti figurative Izogiz, che produce la maggior parte dei manifesti. All'interno dell'Izogiz, la sezione di agitazione di massa pubblica un bollettino che esce con una periodicità prima mensile e poi quindicinale, in relazione proprio alla maggiore attenzione politica che si vuol dare al manifesto. Pubblichiamo il numero 4 del 1931, il numero uscito a maggio, due mesi dopo, cioè, la risoluzione del Comitato Centrale ora ricordata. L'interesse di questo testo ci sembra stia nel suo porsi subito come strumento pratico di organizzazione, senza alcuna mediazione letteraria. Infatti lo stesso linguaggio, tipico di quest'epoca, è uno scarno linguaggio burocratico « in firi », talvolta addirittura grammaticamente scorretto, un linguaggio di fatti, di cifre, di direttive pratiche, di scarni commenti. Le cifre documentano l'attività dell'Izogiz, che va dai cosiddetti « quadri di massa », ai manifesti, ai giornali, alle carte geografiche, ai ritratti, alle cartoline con cui, quadrimestre per quadrimestre, si verifica la « lotta per il compimento del Piano ». I fatti documentano la reazione popolare alla stampa Izogiz, si tratti di commenti riportati da giornali o di lettere di lettori ai medesimi, oppure di inchieste svolte dalla sezione di agitazione di massa per controllare attraverso i questionari l'accessibilità e la comprensione del manifesto. Costante è, cioè, la preoccupazione di una verifica pedissequa, statistica, dei livelli di gradimento delle masse, verifica che è naturalmente utilizzazione del gusto medio. E la conferma ideologica di questa verifica è la citazione di Clara Zetkin dai suoi ricordi su Lenin, che apre il questionario (n. 2).

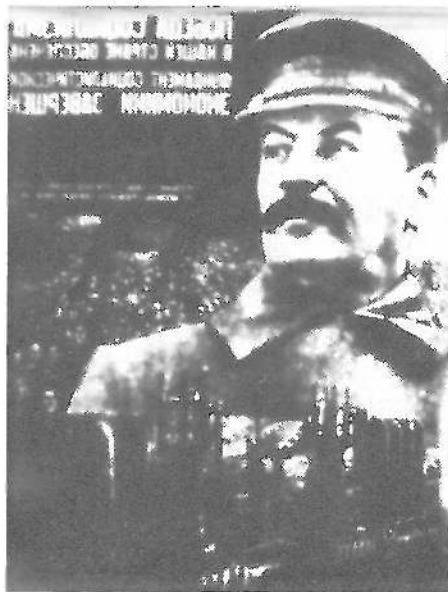
A riprova della prassi che discende da ciò, nel modo più diretto e volgare, ci sono diversi esempi nel bollettino, in primo luogo il resoconto della riunione del Soviet Operaio sulla esclusione degli originali dei quadri di massa, in cui vengono riportate in parte le motivazioni addotte. In esse si ritrovano punto per punto le motivazioni specifiche del realismo socialista e cioè: « il contenuto precede la forma », « la visione delle masse è attiva

e positiva », « le reali concezioni pittoriche non sono né fotografiche, né passivo-naturalistiche ».

Il Consiglio Operaio, ridotto a discutere questioni di propaganda, ripete in modo del tutto conformista la nuova ideologia corrente, del quadro come rispecchiamento cosciente della nuova realtà socialista e della lotta di classe.

Altri due articoli di questo bollettino ripropongono il tema della fedeltà all'immagine, benché non una sola volta in tutto il bollettino venga nominato il « realismo socialista ». Entrambi riportano i commenti apparsi sulla rivista dell'Armata e della Flotta Rossa ad una mostra di manifesti di difesa dell'Urss. Si tratta soprattutto di lettere al giornale nelle quali si accusano i pittori di ignoranza della tecnica militare: una delle richieste fondamentali dei soldati dell'Armata Rossa è infatti che i pittori operino stando più vicino all'ambiente dell'Armata Rossa. Questa richiesta è in accordo con l'invio di pittori nelle fabbriche, di cui si parla in un trafiletto dello stesso bollettino. « Più vicino al pubblico operaio » è lo slogan corrente e il titolo di un articolo del bollettino di luglio.

L'Izogiz pubblica nel 1931 un piccolo libro intitolato « Artisti, alle fabbriche, alle



officine! » (n. 3) nel quale si riporta un resoconto dell'attività delle brigate artistiche nella lotta per il Piano e per il lavoro ininterrotto.

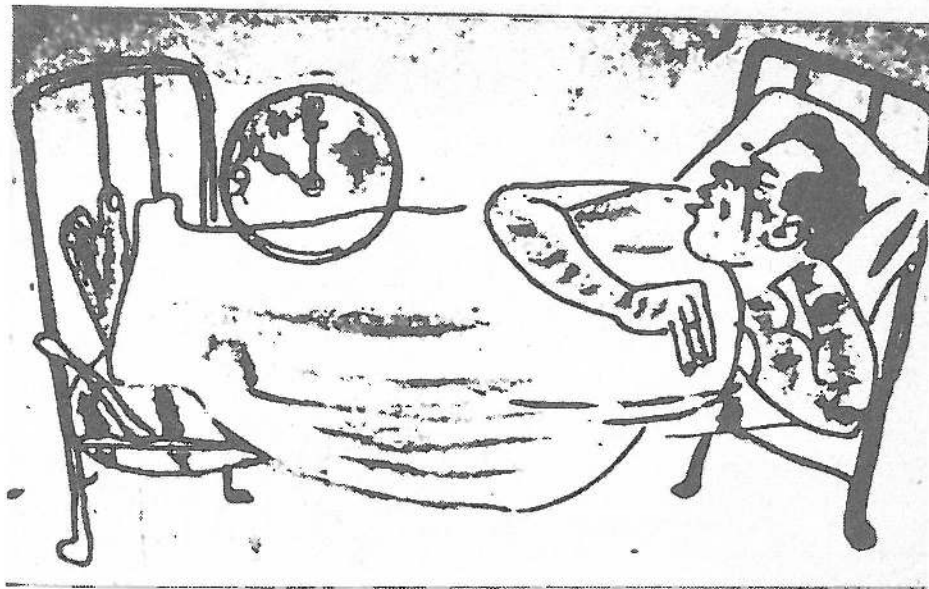
Si apre, infatti, con la citazione di una risoluzione abbreviata del Comitato Centrale del 3-3-1930 « Tutte le forze del partito, tutte le forze della classe operaia per completare il Piano ».

In questo caso i pittori lavorano direttamente all'organizzazione della propaganda del Piano nelle singole fabbriche, dipingendo manifesti e giornali murali contro l'assenteismo, l'ubriachezza, per l'edificazione socialista. Come esempio viene riportato quello della I Brigata degli studi artistici di Stato nella fabbrica n. 3 di caramelle. Un pittore di questa brigata ha raffigurato in un manifesto uno dei lavoratori della fabbrica mentre dorme alle dieci del mattino. L'autore dell'opuscolo sottolinea l'efficacia di questo manifesto quale esempio fra gli altri lavoratori proprio perché essi conoscono quel « dato » personaggio.

A questo modo gli artisti si fanno propagandisti concreti dell'ideologia della ricostruzione; nel suo slancio mistificato di lavoro a contatto col proletariato, l'artista riprende il suo ruolo di mediatore, di persuasore, convinto, se in buona fede, che questo è ciò che richiede la stessa classe operaia, il marinaio, il soldato rosso, il colcosiano.

E in ciò persuaso, a sua volta, dall'evidenza dei dati « statistici » e dalle lettere dei lettori alle redazioni dei giornali, tribuna soltanto apparentemente democratica di un collettivo ancora, nonostante tutto, scarsamente politicizzato.

E ancora: non è un caso che nell'Unione Sovietica degli anni '30 si riscoprano le statistiche e si incomincino ad utilizzare i questionari nei teatri, alle mostre, con una cieca fiducia nella veridicità dei risultati, che essi esprimano l'autentico punto di vista popolare. C'è un esempio, anche in questo bollettino, nell'articolo sul « concorso per il miglior questionario », nel quale la formulazione stessa delle domande non fa che ripetere la distinzione che era già dentro la risoluzione citata del Comitato Centrale, fra politico e apolitico, cioè fra comprensibile al pubblico e incomprensibile, perciò utile e non utile, stimolando con questo tipo di alternativa un intervento non critico, prevedibile, intorno al quale per di più deve essere sensibilizzata in anticipo l'attenzione del pubblico. I risultati di queste statistiche, formulate in questo senso, concorrono a formare quell'immagine compatta e complessiva del realismo socialista, molto prima, in un certo senso, che esso si affermi come ideologia negli attacchi di Zdanov agli scrittori decadenti o nelle battute più dogmatiche del Congresso degli Scrittori del 1934. Nel bollettino ci viene fornito un'altro esempio di una inchiesta condotta dal Museo della Protezione del Lavoro (n. 4) intorno alla leggibilità di due manifesti. Sono stati scelti per l'inchiesta due gruppi di persone: il primo di 31



persone fra i 15 e i 18 anni, di cui 4 operai e 27 contadini, il secondo gruppo di 27 persone fra i 15 e i 21 anni, di cui 14 operai, 3 contadini e una persona qualunque. I risultati utilizzati in uno schema statistico non sono interessanti per sé quanto è interessante il tipo di questionario che accompagna l'inchiesta, un questionario basato, cioè, essenzialmente sulla comprensibilità di lettura dei manifesti, tanto che si richiede una descrizione di ciò che si vede nel manifesto stesso. In questo contesto va letta anche la polemica con la rivista « Brigata degli artisti » (n. 5) nella quale era stata attaccata con violenza la mostra del manifesto per la difesa dell'Urss organizzata dall'Izogiz. In questo articolo si affermava che lo scontro col capitalismo e la sua essenza di classe erano ben chiari al proletariato senza bisogno di quelle « bestie antidiluviane », perennemente a bocca spalancata, che apparivano nei manifesti dell'Izo. Questa di Novitckij e compagni è tuttavia una battaglia di retroguardia, quella di intellettuali-apostoli in una società, come quella degli anni '30, in cui ormai i privilegi attribuiti alla classe operaia per ottenerne il consenso a produrre, si manifestano, fra l'altro, anche nel controllo di tutte le attività sovrastrutturali.

« Le incertezze dei sindacalisti, i calcoli sulla produttività degli economisti, le inquietudini registrabili nelle fabbriche, erano ombre lievi che non incidevano sul disegno preconstituito secondo il quale, non appena la classe operaia fosse stata in condizione di produrre, ne sarebbe sortita la mano d'opera efficiente e consapevole, necessaria alla edificazione di una economia nuova, superiore al capitalismo » (n. 6). In questo contesto in cui anche la gestione della propaganda è passata in gran parte ai funzionari del soviet operaio, come abbiamo già sottolineato, nello stesso bollettino, superata è la vecchia proposta dell'avanguardia, oggettivamente riduttiva nel « pathos dell'edificazione ».

Una sorta di autocritica esemplare « visiva » la si poteva dedurre dall'ultima mostra di Majakovskij che lui stesso aveva allestito dal 1° febbraio 1930 nella sede della federazione degli scrittori sovietici a Mosca.

In essa, dalle prime sale, che mostravano i primissimi manifesti di propaganda realizzati da Majakovskij sia per il testo che per l'immagine (o per l'immagine dai suoi compagni: Levin, Stepanova, Rodčenko, Lavinskij e gli altri) (n. 7), si giungeva all'ultima parete dell'ultima sala ricoperta dagli ultimissimi manifesti di propaganda di cui Majakovskij si era limitato a stendere il testo: una serie di cupi manifesti tipicamente realisti nei quali si esortava l'operaio a non bere sul lavoro, a non abbandonare il posto di lavoro, a non rubare pezzi di macchinario, ecc. ecc.

Nicoletta Misler

¹ Non a caso l'Ogiz era stata organizzata nel 1930 e rappresentava quindi un momento di controllo centrale su tutte le case editrici.

² Nel 1927 era stato pubblicato a Mosca e a Leningrado il volumetto della Zeikin dal titolo *L'arte e il proletariato*.

³ A.S. Gušin, *Pittori, alle fabbriche, alle officine!* Mosca-Leningrado 1931.

⁴ « Per lo studio approfondito del manifesto », *Bollettino* della sezione di agitazione di massa dell'Izogiz, n. 4, agosto, nuova serie.

⁵ La « Brigata degli artisti » è un mensile edito dalla FOSCh dal 1931 al 1932. La FOSCh era la Federazione unitaria degli Artisti sovietici fondata nel 1930 per iniziativa del Narkompros e comprendeva un vasto fronte di associazioni artistiche e architettoniche dall'OST alla Vopra.

⁶ Cfr. R. di Leo, *Operai e sistema sovietico*, Bari 1970, p. 162.

⁷ La mostra è stata ricostruita con precisione assolutamente filologica nella stessa sede (oggi « Casa degli Scrittori ») a Mosca nel 1973, cfr. il piccolo catalogo *Majakovskij fa una mostra*, Mosca 1973; cfr. *Il manifesto realistico sovietico*, Mosca 1973.

L'arte appartiene al popolo.

Essa deve penetrare con le sue più profonde radici nell'essenza stessa delle larghe masse dei lavoratori.

Essa deve essere compresa dalle masse e amata da esse.

Essa deve comprendere il sentimento, il pensiero e la volontà di queste masse ed elevarle.

Essa deve risvegliare in esse gli artisti e coltivarli.

(Dai ricordi di C. Zetkin su V.I. Lenin).

Per la conferenza del lavoro di massa dell'Ogiz

L'ufficio organizzativo per la convocazione della conferenza dei settori di massa dell'Ogiz ha deciso:

Il termine di convocazione della conferenza deve essere fissato per il 20-25 giugno del corrente anno. Per il 21 maggio del corrente anno deve essere indetta una riunione dei dirigenti dei settori del lavoro di massa dell'Ogiz, in cui elaborare l'ordine dei lavori per la preparazione della conferenza, pubblicare una raccolta dei materiali comprendenti le valutazioni delle case editrici, i piani dei lavori per il terzo e quarto trimestre del 1931 sul lavoro di massa, le tesi dei resoconti e varie questioni legate ai lavori della conferenza.

Pregare A.B. Chalotov di scrivere un articolo introduttivo per questa raccolta, proporre ai settori di massa delle case editrici, ciascuna secondo la sua linea, di pubblicare delle *edizioni speciali* per il giorno della conferenza.

Proporre al Knigazentr (Centro del Libro), congiuntamente ai settori del libro delle case editrici, di elaborare un elenco del materiale letterario da fornire ai delegati e organizzare una mostra del libro.

Seconda riunione del Consiglio Operaio dell'Ogiz

La seconda riunione del Consiglio Operaio che ha avuto luogo il 17 aprile è stata dedicata agli originali dei quadri di massa. In tutto sono stati esaminati 60 quadri dei quali sono stati scelti 5 e 5 eliminati.

Fra questi ultimi, sono i quadri « Nella camera di tortura polacca », « Per il kolchoz », « Il raccolto », « La dimostrazione », « L'orticello scolastico ». I motivi per i quali questi quadri sono stati consi-

derati da eliminare sono vari.

Alla maggioranza dei membri del consiglio è sembrato incomprensibile il quadro « Nella camera di tortura polacca », nel quale il pittore cerca di trovare una nuova forma pittorica e, secondo l'osservazione di uno dei membri del consiglio, ha spostato l'idea alla sua concezione pittorica. Non è corretto delineare con tale leggerezza la lotta di classe in « guanti e vestito azzurro »; noi riteniamo necessario che la rappresentazione sia semplice e chiara: questi arzigogoli non fanno nient'altro che danno. Oltre al fatto che in questo quadro la forma pittorica scelta dall'artista non corrisponde al modo di vedere delle masse (in questo quadro la lotta di classe è rappresentata soltanto come giogo e oppressione del fascismo), non viene inoltre mostrata la resistenza degli operai e perciò questo quadro agisce in modo negativo e deprimente: non c'è in esso alcuna apertura.

Il quadro « *Dimostrazione* », con cui viene rappresentata la dimostrazione a Mosca, durante la quale venne fermata l'automobile di un'ambasciata straniera, non è piaciuto perché in esso la forma di sviluppo del tema è passivo-naturalistica: rassomiglia più ad una fotografia. « Il quadro non scopre l'essenza dello scontro di due mondi: nella 'Dimostrazione' non c'è né potenza né forza ».

Il rapporto negativo verso i quadri sopraindicati deve spingere il pittore ad una tenace e attenta ricerca di reali concezioni pittoriche: ricerche formalistiche possono essere non comprese dalle masse, d'altra parte un naturalismo passivo non è soddisfacente.

Il quadro « *Votazione per il kolchos* » ha provocato obiezioni circa il modo giusto di rappresentare i contadini colcosiani il kulak e per la mancanza di indicazioni di lotta di classe.

Nel quadro « *Il raccolto* », i membri del consiglio hanno notato una serie di errori tecnici e l'incapacità dell'artista di organizzare il soggetto.

Circa il quadro « *L'orticello scolastico* », uno dei membri del consiglio ha detto « non è possibile pubblicare un paesaggio da salotto ». Anche l'accettazione dei quadri ha provocato una serie di osservazioni circa i contenuti e l'elaborazione.

Concorso per il miglior questionario

Il settore di agitazione di massa dell'Izogiz ha deciso di iniziare l'esame e la valutazione della produzione di manifesti per gli abbonati, il cui numero viene calcolato sulle 20.000 unità. A questo scopo è stata distribuita una nota all'indirizzo degli abbonati nella quale la casa editrice richiama ad un lavoro di punta per la realizza-

zione delle direttive del Comitato centrale del Partito circa la liquidazione delle debolezze sulla questione dei manifesti. La casa editrice spera di poter organizzare fra gli utenti abituali dei manifesti un forte attivo che, insieme alla casa editrice, porterà avanti il lavoro per la bolscevizzazione dei manifesti, organizzando nelle imprese, nei kolchos e nei sovcoz e nelle « stazioni di macchine e trattori », nelle scuole e in vari enti, delle corrispondenti cellule per lo studio e la verifica della produzione di manifesti.

All'inizio di tutto questo deve esserci l'elaborazione di un questionario il cui scopo deve essere quello di ottenere del materiale concreto per la valutazione dei vari manifesti tra quelli pubblicati dall'Izogiz nell'ultimo mezzo anno. A questo lavoro si devono applicare le varie organizzazioni sociali, circoli dell'Izo e singoli compagni. Allo scopo di portare avanti nel miglior modo possibile quanto detto sopra, l'Izogiz bandisce un CONCORSO per la più seria e fondata elaborazione del questionario.

Condizioni del concorso: i club operai, i kolchos, le « stazioni di macchine e trattori », gli enti, le scuole, organizzeranno un esame generale dei manifesti dell'Izogiz fra quelli pubblicati nell'ultimo mezzo anno, organizzando mostre, facendo dei questionari di massa, discussioni e dibattiti sul valore dei manifesti.

Tutto il materiale raccolto (questionari commentati, verbali delle riunioni e delle discussioni, fotografie delle mostre ecc.) deve essere mandato alla casa editrice non più tardi del luglio del 1931.

Singoli compagni debbono elaborare una serie di manifesti e mandare, entro la data suddetta, le motivazioni dettagliate su essa.

Per l'elaborazione di tutto il materiale, la giuria del concorso è composta da un rappresentante della casa editrice e di varie associazioni.

Il primo agosto verranno comunicati i risultati.

I club operai, i kolchos, le « stazioni di macchine e trattori », gli enti, le scuole premiate dal concorso riceveranno un abbonamento ai manifesti per quattro settori, gratuitamente, durante il primo anno: quattro premi.

Alle imprese e agli enti-premiati, durante il suddetto periodo, vengono assicurati una *consultazione gratuita* per le questioni del lavoro sui manifesti e della loro esecuzione artistica. I singoli operai premiati, colcosiani, soldati dell'Armata Rossa, trattoristi, riceveranno un album di tesori artistici (cento quadri in riproduzioni a colori dai migliori originali dei musei russi e occidentali del costo di 75 rubli) oppure altre pubblicazioni dell'Izogiz a scelta (manifesti, quadri, cartoline, album, libri), per una somma di 75 rubli: primo premio.

Oppure pubblicazioni dell'Izogiz, a scelta del premiato, per una somma di 50 rubli, gratuitamente: secondo premio. Oltre a ciò, il materiale mandato dagli enti premiati al concorso, dalle organizzazioni e da singoli compagni, verrà pubblicato dall'Izogiz nelle riviste da essa editate con pagamento dell'onorario dell'autore e gli autori verranno annoverati fra i collaboratori stabili dell'Izogiz e dei settori della rivista.

Domande per il questionario

1) Quali manifesti, fra quanti pubblicati dall'Izogiz nell'ultimo mezzo anno, voi ritenete più comprensibili al pubblico, utili e politicamente attivi e PERCHÉ?

Se possibile, indicare, motivando dettagliatamente, 3-4 manifesti di tema politico, 3-4 manifesti didattici.

2) Quali manifesti, fra quelli pubblicati dall'Izogiz nell'ultimo mezzo anno, voi considerate *non riusciti, incomprensibili, non utili* o non percepiti, per qualche motivo, dallo spettatore, *apolitici* o perché no, ideologicamente dannosi, e PERCHÉ? (indicare 3-4 manifesti politici, 3-4 manifesti didattici, mostrando esattamente la vostra opinione).

Circa queste questioni deve essere sensibilizzata l'attenzione del pubblico.

Il testo d'appello è stato dato alla stampa e nella seconda metà del mese di maggio i questionari verranno spediti agli abbonati.

Questioni dell'Izo nella stampa

(Secondo il materiale raccolto in base a ritagli di giornali e riviste).

Per il 1° maggio il Settore Artistico del Narkompros, la Federazione e l'Izo hanno emesso un *Bollettino* riguardante le questioni di scenografie e feste proletarie di massa e delle campagne politiche.

Nel bollettino si trovano: un articolo di P. Novitckij circa il metodo scenografico delle feste di massa, un articolo di A. Binov « Contenuto politico e impostazione artistica delle dimostrazioni proletarie », riguardante l'attività artistica dei circoli dell'Izo e il loro significato e l'impostazione delle feste (da materiale istruttivo-metodologico dell'Idisk) circa il ruolo della stampa in quanto organizzatore di attività artistica dilettante di massa (articolo di A. Basseches) ecc. Cronaca della preparazione per il primo maggio in varie località e a Mosca (in base al materiale dell'Izo moscovita centrale).

L'arte in aiuto ai trasporti

Il comitato cittadino dei lavoratori dell'Izogiz, la cooperativa « Chudožnik » ed altri, hanno designato una brigata di pittori per la partecipazione degli artisti alla decorazione artistica dei trasporti, per la

mobilitazione, attraverso i mezzi dell'arte Izo, dei lavoratori alla lotta contro i sabotaggi alle ferrovie.

ZDN - pittori e difesa dell'URSS

Nella sede Zdn è stato organizzato un'Istituto Izo che riunisce 67 pittori e 9 scultori. E' stato iniziato il lavoro in 17 diverse parti della guarnigione moscovita. Ai corsi militari-politici è stato organizzato un circolo di arte figurativa, dove sono già state tenute 24 conferenze. Gli artisti prendono parte ai giornali murali della guarnigione, aiutano a dipingere le pareti dei club e aiutano i pittori della guardia rossa scelti da reparti militari (cfr. Krasnaja Zvezda 25-4-31).

Trasferite dei pittori

E' stata formata una commissione interministeriale per la trasferta dei pittori nei Kolchos e nelle zone industrializzate. Quest'anno si ha intenzione di mandare in trasferta sino a 200 pittori. A differenza dell'anno scorso, ogni pittore, oltre ad un lavoro sul posto, deve presentare uno o due lavori tematici finiti. I pittori verranno mandati in brigate formate da 3-4 persone. In particolare per il servizio a Magnitogorsk e nel Kuzbass sono state destinate 10 brigate.

Sul fronte dell'arte Izo nazionale

Bielorussia. All'inizio di marzo, a Minsk, si è tenuta una conferenza dei pittori della Bielorussia che ha constatato l'insuccesso della Bielorussia sul fronte artistico, la dispersione dei pittori, la mancanza di una forte base produttiva materiale; la deficiente direzione da parte dell'Unione e del Narkompros. L'opinione pubblica artistica è straordinariamente debole e non è attivizzata politicamente. La qualità della produzione lascia molto a desiderare. Sull'arte bielorusa pesa l'eredità della direzione reazionaria social-democratica. Le dichiarazioni dell'Unione dei pittori rivoluzionari della Bielorussia (ROMB) hanno provocato animate discussioni per la preparazione dei quadri politici nel campo dell'arte (cfr. la rivista RABIS n. 10).

Turkmenia. All'inizio di aprile, ad Ašchabad, ha avuto luogo una conferenza di pittori della repubblica turkmena nella quale si sono poste le basi operative. All'associazione turkmena dei lavoratori dell'Izo: è stato confermato lo statuto dell'associazione, eletta la direzione. Ad essa sono stati affidati una serie di impegni circa l'organizzazione di filiali a Kizil-Arnat, Merze, Čardžue, circa la preparazione di quadri politici, circa la nuova iscrizione dei pittori, e per attirare questi ultimi nel lavoro dell'Armata Rossa, dei kolchos, dei trasporti, circa l'organizzazione di una mostra di opere di « cattivo



gusto », circa la preparazione del prossimo anniversario dell'Ottobre, circa lo studio di una produzione Izo del Turkmenigiz. A queste questioni organizzative ha preceduto una dichiarazione del compagno Tichanovič sul tema « Izo nel periodo della ricostruzione ». Il relatore ha notato la necessità di una ricostruzione socialista dell'arte Izo che finora è stato uno dei settori più individualisti del fronte artistico.

Nella situazione della repubblica turkmena si aprono grandi possibilità sul fronte dei pittori, sia per le condizioni dell'ambiente geografico e della congiuntura sociale, sia nella situazione specifica dell'arte nazionale, che non conosce ancora forme soggettive mature, che richiede la « ricostruzione » dell'arte decorativo-ornamentale e di tutta la cultura degli oggetti. (Cfr. l'articolo di N.R. « In piedi col piano quinquennale! » da « Turkmentskaja Iškra del 5-4-1931 »).

Produzione Izo nel giudizio della nostra stampa

I pittori più vicino all'Armata Rossa!
(Alla mostra dei manifesti di difesa dell'Izogiz).

Nel manifesto è rappresentato il compagno Vorosilov in divisa dell'Armata Rossa. E' un buon manifesto, chiaro e tuttavia... tuttavia la cartuccera non è girata dalla parte giusta, l'otturatore del fucile è girato a sinistra: l'occhio del soldato dell'Armata Rossa fa notare l'ignoranza militare e il significato del manifesto diminuisce. Un soldato dell'Armata Rossa, in una lettera alla redazione di uno dei giornali della zona, scrive offeso: « E' mai possibile che il pittore non abbia mai visto un soldato in divisa e non abbia mai visto un fucile? »

Un'altra lettera che riguarda un giornale murale: sul disegno l'arma sta per essere messa in posizione e il soldato dell'Ar-

mata Rossa, che ha mandato questo giornale murale, chiede: « Perché nella batteria c'è un trombettiere? Perché gli artiglieri hanno le mostrine, e le stellette sull'elmetto non sono nere ma rosse, e perché sull'elmetto non c'è la stella rossa di metallo? Perché tutti i combattenti hanno gli elmetti così sciatti? ».

Forse questa è una cosa artistica, ma per degli elmetti in disordine danno una doppia consegna... ».

Queste sono vecchie lettere, ma si ricordano per forza quando si osserva la mostra dei manifesti dedicati alla difesa dell'Urss organizzata dall'Izogiz nel circolo della divisione Osnaz. Le inesattezze parlano, senza dubbio, dell'ignoranza militare del pittore e ciò certamente abbassa la qualità del manifesto di difesa. Ecco ad esempio il manifesto « Mattino al campo militare »: chi si lava, chi beve il té, chi fa ginnastica, in una parola è un modo di passare il tempo da casa di riposo e non c'è nessuna disciplina. L'artista ha cercato di far vedere in un solo foglio tutto ciò che il soldato dell'Armata Rossa fa la mattina e in questo ha per così dire inciampato in una interpretazione non giusta dell'Armata Rossa. La cartuccera è una sciocchezza, ma quando al posto delle previste due dita, se ne discosta dalla fibbia quattro, questo è veramente urtante. Quando il soldato dell'Armata Rossa viene rappresentato in un cappotto simile ad una sottana da donna a pieghe, questo dà un'impressione di disordine dell'Armata Rossa in generale. Quando un soldato a cavallo ha il carico anteriore, legato con corde non in tutti quei punti dove deve essere legato, questo è deludente. Il manifesto deve mostrare un soldato modello dell'Armata Rossa e qui l'ignoranza, da parte dei pittori, dell'ambiente dell'esercito, rovina tutto. Ancora un'osservazione: l'Armata Rossa si avvale di una potente tecnica militare; il carro armato, la macchina corazzata, tutto questo è già una realtà, ma i nostri pittori non si sanno assolutamente allontanare dal fucile e, nel caso migliore, dal fucile mitragliatore, mentre invece nella propaganda della tecnica militare il manifesto avrebbe dovuto fare moltissimo. Nella produzione dell'Izogiz ci sono anche delle insufficienze più serie. In una serie di manifesti, la guerra imperialista viene tratteggiata in maniera pacifista, in altre si sorvola sulla forza del nemico di classe, traspare lo stato d'animo « Buttiamo i berretti! », non abbastanza e in maniera poco chiara e convincente, viene mostrata la preparazione all'intervento militare.

Di questo, la sera del 16 marzo, nel circolo della divisione Osnaz, avevano parlato i soldati e i comandanti; peccato che quella sera non ci fossero stati praticamente pittori, eppure per essi sarebbe stato molto, molto utile, ascoltare la critica dei soldati. Infatti una delle richieste fondamentali da parte dei soldati dell'Armata Rossa era stata di stare più vicini allo studio e all'ambiente della Armata Rossa. Tuttavia, l'Izogiz ha fatto bene a

organizzare questa mostra. La mostra ha dato la possibilità di presentare il grande lavoro che è stato fatto, e, cosa più importante, ha dato una serie di indicazioni per il futuro. Non sarebbe male far girare questa mostra anche in altre guardie senza limitarsi alla sola Mosca (cfr. « Krasnarmetz i krasnoflotetz », 1-4-1931).

Tecnica da cavalletto

Abbiamo di fronte un manifesto colorato della AChR, eseguito dal pittore Pejsachovič, dal titolo « Abbi cura della tecnica — abbi cura dell'arma ».

Ammirate: un soldato dell'Armata Rossa grandissimo, che occupa tutto il manifesto, tiene in mano un fucile. Il soldato dell'Armata Rossa sembra proprio un soldato dell'Armata Rossa, mentre il fucile... mancano gli anelli, il gomito della baionetta è rivolto non verso destra ma verso sinistra... Da dove avete preso questo fucile, compagno Pejsachovič?

Ammirate oltre: vicino alle gambe del soldato dell'Armata Rossa vi sono alcune figure che « hanno cura della tecnica ». Ecco un combattente che lavora intensamente con un cacciavite nella culatta di un fucile-mitragliatore, anche se non si vede nessuna vite. Il fucile-mitragliatore, è senza impugnatura, senza percussore; ha uno scudo di strana costruzione, mentre i rulli sono talmente grandi da somigliare alle ruote di un baroccio. Insomma, non un fucile-mitragliatore, ma la fantasia dell'artista.

Più avanti: accanto al mitragliatore, un altro combattente sta pulendo il fucile senza... l'asta per pulire la canna... Non c'è che dire, una buona « custodia ».

Sarebbe stato meglio se la casa editrice avesse risparmiato i soldi spesi per questo manifesto sul tema della cura delle armi. Sarebbe stato più utile sia per la casa editrice che per l'arma. (Cfr. « Krasnoarmetz i krasnoflotetz », nn. 8-9, 1931).

A proposito degli impegni politici degli ultimi manifesti dell'Izogiz

Con questo titolo è stato pubblicato, su « Večernjaja Moskva » del 28-4-31, un articolo nel quale l'autore afferma che gran parte dei manifesti sono inutilizzabili « non soltanto perché in essi, in modo non chiaro, trasandato, e poco accessibile al fruitore, è espresso il contenuto, ma anche perché in essi, molto spesso, sono evitati e persino travisati i concetti fondamentali dell'edificazione socialista ». L'autore cita due illustrazioni delle sue tesi: i manifesti « Abbi cura del combustibile » e « Accoglienza bolscevica della primavera bolscevica ». Sul primo di essi « su una mano mal disegnata viene collocata una fabbrica semidistrutta, vecchia, verso la quale, da una parte, si avvicinano, attraverso l'aria, piccole locomotive con cisterne, mentre dall'altra, attraverso le dita, cadono in basso ceppi, cadono neri bastoni e scorrono fiumi di petrolio. Si crea così l'impressione che nelle mani della classe operaia (qui inevitabilmente c'è la generalizzazione) tutto voli via in un abisso senza fondo. Sull'altro manifesto, nell'angolo destro del foglio, è possibile ancora individuare un pagliaio, mentre in tutto il resto, dipinto in toni marroni-verde scuro, non è possibile decifrare chiaramente cosa c'è ». Ambedue i manifesti





sono stati eseguiti dai maestri della Lenizogiz.

Quanto ai manifesti del 1° maggio, l'autore afferma « non vi è in essi acutezza tematica, manca l'arguzia politica, manca l'espressività, non parlano chiaramente, concisamente e in maniera convincente, non sappiamo dove dovrebbe essere concentrata l'attenzione dello spettatore ». Nei manifesti più riusciti vi è solo la ripetizione di vecchie impostazioni ben note, mentre i peggiori mancano di mordente politico.

Nella rivista « Per un'arte proletaria » n. 2 viene pubblicato un articolo di V. Vert dal titolo « Il manifesto a difesa dell'URSS », nel quale l'autore afferma che, nel campo del manifesto militare per il momento, non sono state create opere possenti. In una serie di manifesti egli dimostra come l'autore, non trovando modi efficaci, si serve di cliché oppure affronta il tema con una impostazione del precedente linguaggio prerivoluzionario. Tutto ciò riduce l'efficacia dei manifesti, non mette in luce la natura di classe e talvolta tratta questo tema non in maniera giusta.

Su questo stesso tema dei manifesti su soggetti militari, nella rivista « Brigata dei pittori » n. 1 viene pubblicato un articolo di E. Gutnov dal titolo « Buttiamo i berretti! », un articolo da strapazzo, opportunistico, il cui stesso titolo definisce l'atteggiamento dell'autore verso i manifesti di questo tema. Nella rivista « Brigata dei pittori » n. 1 appare un articolo di V. Vert sul quadro di massa « Fiducia nel filisteo », dove si offre una fuggevole caratteristica dei quadri di massa pubblicati dall'Izogiz nei mesi di novembre e dicembre 1930. Le conclusioni cui giunge l'autore sono abbastanza tristi: la mag-

gioranza dei quadri composti in questo periodo sono molto lontani dal rispecchiare l'ideologia proletaria: egli non ha ancora assimilato la tematica sovietica sulla quale, volente o nolente, si è messo a lavorare l'artista.

Nella rivista « Sul fronte del libro » n. 5, viene pubblicato un articolo di A. Agavov dal titolo « Il nostro « lubok ». L'articolo comincia così: « essendo, grazie alla sua accessibilità, la forma di massa più diffusa dell'arte pittorica, il nostro lubok non è ancora uscito dalla condizione di cenerentola dell'arte e, mutando soggetto, non è riuscito a sbarazzarsi dai cenci miseri e buffoneschi del suo antenato storico: il lubok popolare russo del secolo scorso. La quasi artisticità, la deliberata primitività, la noncuranza, la volgarità dell'esecuzione tecnica, l'accompagnamento sgrammaticato del testo sono tipici anche del nostro lubok odierno ».

Inoltre l'autore cita una grande quantità di esempi evidenti che confermano la sua tesi (purtroppo la maggioranza delle stampe citate dall'autore si riferiscono al 1929 e all'inizio del 1930) e conclude il suo articolo così: « di fronte all'Ogiz deve essere posto, con tutta la responsabilità politica, il problema della creazione di una stampa autenticamente artistica per forma ed efficace per contenuto. La visione sociale e la messa in discussione, pubblicamente, degli schizzi, debbono assicurare sia la buona qualità sociale che la buona qualità estetica di questa produzione ».

Sul giornale « Večernjaja Moskva » viene pubblicato un articolo a firma « Il pittore » con il titolo « La brigata dei fantocci », con una pesante critica alla composizione artistica e alla scelta delle illustrazioni del primo numero della rivista « La brigata dei pittori ».

Il lavoro per la diffusione della produzione ChRGO nella regione di Mosca

(secondo i dati del Mogiz, Cfr. « Sul fronte del libro », n. 5)

La rete di questa produzione ChRGO si è sviluppata così. Alla fine del 1929 i reparti del ChRGO erano presso TRE chioschi, alla fine del 1930 presso QUATTORDICI chioschi, « i restanti... non hanno chioschi di libri speciali e non si conduce alcun lavoro di una certa importanza con la produzione del ChRGO ». Alla fine del 1930 i chioschi del ChRGO erano dodici, due presso istituti e dieci nelle strade. Presso il chiosco n. 15 esiste personale specializzato (5 persone e 11 fattorini).

Nella regione, i reparti del ChRGO sono organizzati in quattro sezioni e i chioschi in due sezioni. Ogni anno viene organizzata una mostra della produzione della ChRGO.

L'attuazione del piano commerciale del 1930 è stata realizzata al 117% per una somma di 1.008.600 rubli, di cui Mosca ha dato l'84% e la regione il 16%. Secondo i tipi di vendita, l'introito è stato così suddiviso: differenza 52%, operazione all'ingrosso 35%, chioschi 10%, fattorini 3%.

Nel rapporto sono riportate le informazioni sul lavoro dell'ufficio del ChRGO, inquadrato nel sistema Mogiz nell'ottobre del 1930.

I dati del rapporto sopra riportati testimoniano del sistema oggi ancora molto debole di avanzamento di massa della produzione della ChRGO a Mosca e nella regione di Mosca.

GLOSSARIO

Ogiz: Unione delle Case editrici di Stato (1930-1949).

Izogiz: Editrice di Stato per le Arti figurative o Izo.

Lenizogiz: Izogiz di Leningrado.

Mogiz: Izogiz di Mosca.

Narkompros: Commissariato del Popolo per l'Istruzione.

ZDN: Casa Centrale della Cultura, in questo caso è probabile che il Bollettino si riferisse alla ZDNA, Casa Centrale dell'Armata Rossa. AChR: Associazione dei Pittori Rivoluzionari; è il nuovo nome (1928-1932) della AChRR (Associazione dei Pittori della Russia Rivoluzionaria) che si era formata nel 1922.

La traduzione del Bollettino è stata fatta da Licia Brustolin.



Problemi di estetica

Uomo estetico

di Piero Raffa

L'idea dell'uomo estetico ossia la concezione antropologica in cui la dimensione estetica si configura come totalità, ha ricevuto la sua consacrazione, com'è noto, nell'antichità classica, soprattutto per opera di Platone. Nel suo pensiero il Bello aleggia come una sorta di divinità onnipresente, che sovrasta e informa tutti i valori e tutte le attività umane. Sappiamo che in ciò risiede il suggello dell'ideale umanistico che la Grecia classica ha trasmesso alla cultura europea, un ideale di pienezza umana ossia di sviluppo armonico e completo di tutte le facoltà.

A noi moderni codesto modo di pensare appare molto remoto ed estraneo, anche se non possiamo negare il fascino e l'ammirazione che tuttora ci impone. Ma si tratta del fascino che hanno, appunto, le grandi elevazioni del passato remoto. Considerando le cose dal punto di vista dell'estetica tale estraneità salta immediatamente all'occhio, dato che questa disciplina si è costituita nei tempi moderni sul fondamento dell'autonomia, vale a dire su un campo di fenomeni settoriali ritagliati dal contesto globale della vita. L'estetico come dimensione: tale è la logica di tutte le discipline scientifiche. Sicché ci riesce difficile giustificare l'estetico come la dimensione globale dell'umano. Il giudizio non muta se guardiamo le cose secondo un criterio culturale ed esistenziale. La vita moderna è interamente fondata sulla separazione delle funzioni. Anzi, già la parola 'funzione' costituisce una deviazione dall'umano come totalità. Il bello e l'arte non fanno eccezione alla regola. Non siamo abituati a considerarle al centro della vita, bensì segregate, come un'esigenza che si soddisfa a parte, in una sfera marginale e compensatoria. Possiamo azzardare addirittura questa proposizione: per l'uomo classico era più importante il bello, perché informava globalmente la vita, mentre per noi è più importante l'arte in quanto essa rappresenta il surrogato 'funzionale' del bello, che la nostra esistenza ha perduto.

Questo confronto ci introduce con immediata evidenza nel cuore del nostro problema. Come avevo anticipato negli articoli precedenti, l'idea dell'uomo estetico è rinata nell'epoca moderna e vi ha fondato una tradizione propria, con caratteristiche differenti da quelle platoniche e rinascimentali. Ciò si spiega col carattere della civiltà industriale, strutturalmente difforme dalle epoche precedenti e per conseguenza portatrice di una svolta antropologica. Precisamente agli albori della rivoluzione industriale ha avuto inizio questa tradizione moderna, che ho chiamato *antropologia estetica* e dalla quale trascoglierò quattro esponenti esemplari. Dico esemplari anche perché, le rispettive posizioni si prestano ad essere correlate con le fasi dell'evoluzione che l'idea

ha percorso dalle origini ad oggi in concomitanza con la parabola della civiltà. Essi sono: Schiller, Marx, Nietzsche e Freud. Schiller fu il primo a fare la diagnosi della scissione psichica ed umana nell'epoca moderna, a lui si deve la prima lucida formulazione psico-sociologica dell'alienazione, un'idea che sarà poi raccolta e sviluppata da Hegel e Marx. Il modello ideale della sua critica è rappresentato dall'uomo 'totale' della Grecia classica ossia l'idea dello sviluppo armonico e completo delle facoltà, dianzi ricordata. Non sembra ozioso ricordare che questa era l'idea del progresso formulata dall'Illuminismo tedesco (Herder, per esempio): un'idea che può dirsi bifronte, poiché era nello stesso tempo rivolta nostalgicamente ad un passato perduto e proiettata utopicamente nelle speranze del futuro. Questo aspetto va tenuto presente, non soltanto per intendere l'importanza delle idee 'estetiche' di Schiller quale spartiacque critico della svolta che la civiltà stava per compiere (il contrasto di antico e moderno), ma anche per penetrare la problematica sotterranea, non chiarificata del pensiero di Marx. Vedremo infatti che la stessa ambivalenza si ritrova in quest'ultimo. Ho parlato di analisi psico-sociologica e ciò potrà sembrare una forzatura, se si considerano le categorie filosofiche delle quali Schiller si serve. E' d'uso infatti classificarlo, nella storia dell'estetica, come un post-kantiano, mentre sarebbe più pertinentemente considerarlo un neo-platonico, naturalmente con le debite differenze. Fermarsi alle categorie (sensibilità ragione) e non vedere la problematica socio-estetica che si muove al di là della loro superficie equivale a lasciarsi sfuggire la reale novità della sua 'estetica'. La quale, a dire il vero, non è un'estetica nel senso disciplinare del termine. Ciò risulta evidente già dal fatto che le *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo* appaiono piuttosto un trattato politico, se si tengono presenti le analisi critiche della società civile e dello Stato, che peraltro Schiller aveva già formulato altrove. Lo scandalo è proprio questo: l'idea del 'gioco' quale paradigma della disalienazione e l'utopia dello 'Stato estetico', che rappresentano la porzione più esplicitamente estetica del testo, sono in realtà una proposta di rivoluzione antropologica, l'esigenza di una trasformazione della vita umana, di cui Marx doveva trarre le conseguenze sul terreno socio-economico e politico.

Marx: un altro luogo di scandalo. Il marxismo ufficiale ha sempre lasciato credere che l'estetica di Marx sia da cercare nelle riflessioni occasionali sull'arte e nelle scarse indicazioni di metodo per interpretarla. Da codesta silloge si è preteso di trarre una teoria del realismo socialista. Per contro è stata relegata in secondo piano e tutt'al più abbandonata agli esercizi solitari dei filosofi, infine espunta dal corpus 'scientifico' del marxismo come un peccato umanistico di gioventù, la problematica dell'uomo estetico che si trova racchiusa nei *Manoscritti economico-*

filosofici. Col risultato di accreditare nei fatti un marxismo sfigurato nella sua vera finalità, che non è la giustizia sociale, né uno stato di benessere egualitario troppo somigliante ad un filisteismo borghese allargato, bensì il pieno sviluppo delle facoltà umane di tutti gli individui.

Se leggiamo i *Manoscritti* secondo una visuale per così dire straniata rispetto al consueto schema Marx-Hegel, mettendo a fuoco invece il rapporto Marx-Schiller, troviamo che i concetti di Schiller relativi all'uomo estetico sono ripresi e sviluppati da Marx entro una problematica socio-economico-politica. E' necessario sottolineare che si tratta di concetti ideali (o utopici), vale a dire di idee finalistiche riguardanti l'uomo da fare. Dunque giustamente non scientifiche, ma talmente essenziali che senza di esse verrebbe a mancare l'obiettivo antropologico-etico della rivoluzione politica.

«La completa emancipazione di tutti i sensi umani e di tutte le qualità umane» significa per Marx strappare l'uomo alla condizione del bisogno alienante e del godimento immediato. «Il bisogno e il godimento perdono la loro natura egoistica, e la natura perde la sua pura utilità». I sensi e le facoltà psichiche dell'uomo posseggono una potenzialità che lo rendono superiore all'animale: egli «produce anche libero dal bisogno fisico e produce veramente soltanto nella libertà dal medesimo». Libertà equivale a disalienazione ossia piena disponibilità da parte dell'individuo dei propri sensi e facoltà, la possibilità effettiva di svilupparli e disporli in armonica spontaneità. Il lavoro alienato è lavoro infelice, penoso, costrittivo, perché rappresenta soltanto un mezzo per un bisogno, e «la vita stessa appare soltanto un mezzo di vita». Per contro il lavoro disalienato è il lavoro nel quale l'uomo sviluppa liberamente le sue potenzialità naturali. Possiamo sintetizzare i vari aspetti dell'uomo estetico marxiano nell'idea del lavoro *creativo*, nel lavoro che dà gioia per se stesso anziché soddisfare semplicemente una necessità. Solo con esso l'uomo realizza veramente la sua 'essenza umana'. Non a caso Marx, come già Schiller, vedeva nell'artista il paradigma dell'uomo disalienato. E in un'opera successiva (*Ideologia tedesca*) formulò altresì un'idea utopica che echeggia palesemente lo 'stato estetico' schilleriano: l'individuo 'onnilaterale', che si dedica alternativamente a differenti attività secondo gli impulsi estemporanei.

Com'è noto, Marx riteneva che la causa dell'alienazione fosse unicamente la proprietà privata e la società classista. Non aveva però previsto la società di massa, la quale — come ha rilevato Marcuse — appare incompatibile con l'idea marxiana dello sviluppo umano. Ciò rende il suo pensiero, come ho già detto, bifronte e problematico, in quanto l'uomo disalienato dell'avvenire vi appare come la proiezione utopica di una nostalgia 'classica', che mal si concilia con la situazione moderna industriale.

L'arte dell'autografo

di Ando Gilardi

Nel discorrere della fotografia come arte, il critico d'arte (e meno ancora quello di fotografia) non tiene conto, mai! di alcuni caratteri fondamentali della fotografia. Tanto fondamentali che sono la fotografia stessa. Elenchiamo solo alcuni di essi: a) la fotografia non dura, evapora, sbiadisce rapidamente. Diamo un valore preciso: se una scultura dura un chilometro, una pittura dura un metro, una fotografia dura meno di un millimetro; b) la stampa fotografica a colori riproduce in condizioni ottimali circa il 12 per cento dei colori del prisma, quantitativamente misurati con metodo oggettivo dalla fisica; c) l'unico tipo di fotografia capace di riprodurre quasi tutti (diciamo il 70 per cento) i colori disponibili per la pittura è, sempre in condizioni ottimali (molto rare) la cosiddetta « diapositiva » da proiezione; d) però per riuscirci questi colori debbono essere prima dipinti. Cioè in « presa diretta » non si possono ottenere. Ci spieghiamo meglio a costo di essere banali: per avere un « tramonto » in diapositiva ricco di sfumature e tinte diverse come quello che si potrebbe ottenere dipingendolo, bisogna appunto prima dipingerlo e poi riprodurlo; e) anche i chiaroscuri fotografici, ovvero i mezzi toni della stampa fotografica bianconera, sono incredibilmente limitati rispetto a quelli che si possono ottenere con una goccia di inchiostro di China diluita nell'acqua. E' una prova che possono fare tutti con un bocconcino di questo inchiostro, un pennellino e mezzo bicchiere... E potremmo continuare per un pezzo: ma tanto basta per stabilire quanto segue. Se per quel che riguarda il suo valore di rassomiglianza l'immagine fotografica è sovrana, per quel che riguarda la « ricchezza » del suo segno, cromatica e chiaroscura, sta alla pittura come lo zupolo al flauto. Intendiamoci: zupolando si può far musica migliore che in modi flautati. Però chi ascolta e critica deve aver ben presente che sta ascoltando uno zupolo e non un flauto, mi par ovvio.

Adesso facciamo qualche osservazione a casaccio, esemplificando quel che abbiamo detto, per dar meglio l'idea dell'ampiezza dell'equivoco. I dagherrotipi, cioè i ritratti eseguiti su una lastrina argentata, come genere ebbero vita breve: quarant'anni. Ma durante il loro periodo la produzione fu enorme: ci sono stati più dagherrotipi in meno di mezzo secolo che quadri dipinti sul legno o su tela dal medioevo ai tempi di Daguerre. Eppure oggi è più facile trovare uno di quei quadri, che un dagherrotipo, almeno in discrete condizioni. E quei che si trovano in discrete

condizioni non sono veri dagherrotipi. E' molto buffo e c'è la spesa a raccontarlo: gli ultimi dieci anni della produzione dagherrotipa si sovrapposero ad una già fiorente produzione fotografica su carta. Siccome il dagherrotipo richiedeva una lunghissima posa (da cinque e venti volte quella fotografica per la carta) il dagherrotipista fotografava il cliente con il mezzo più facile, rapido e soprattutto economico senza dirglielo. Poi stampava la copia più o meno come oggi, la ritoccava per arricchirne certi toni e certi tratti e infine la riproduceva sulla fatidica (e assai più costosa) lastrina d'argento, posando quanto voleva senza impaccio e usando quella luce del Sole così intensa che avrebbe accecato il modello vivo.

Per un vile meccanico dell'immagine meccanica (come il sottoscritto) la distinzione fra il dagherrotipo diretto, genuino, e quello indiretto, spurio, di riproduzione, è facilissima e immediata. Basta osservare il particolare degli occhi, o la trama delle stoffe e molti altri segni. Chissà se il Benjamin che sui dagherrotipi ha scritto una pagina commossa, parlando di modello che in esso « sprofonda » proprio per virtù della lunga posa, e tante altre squisite notazioni, ha avuto occasione di ammirare dagherrotipi genuini... chissà! Attenti, io non dico che queste — e tante altre notazioni — non siano valide, o lo siano meno, o diventino sospette. Niente affatto! Dico soltanto che la critica di un genere, se di quest'ultimo non si conoscono tutti i modi di produrlo, ci appare tutto sommato ancor più « creativa » del genere medesimo: per cui si dice appunto l'arte della critica, mica solo la critica dell'arte.

Andiamo avanti verso quella che la pubblicità fotografica chiama « la magia del colore ». Provate a cercare un colorprint che abbia più di dieci anni: è rimasto poco « print » e niente « color », cioè una povera cosa che sentimentalmente può valere molto ma come oggetto d'arte fa un pò ridere. Le fotografie a colori che hanno compiuto vent'anni (parlo sempre di copie su carta fotografica) sono poi rare quanto un'incisione del Dürer, ma meno pregiate. Valgono meno (dico cose esatte, non paradossi) dei francobolli usati per collezione, del periodo corrispondente e del medesimo paese d'origine. Questo parallelo, meno strambo di quel che pare, è valido anche per i dagherrotipi: diretti o indiretti. Un francobollo dello stesso tempo costa oggi una piccola fortuna, qualunque esso sia. Verificate. Vero è che il medesimo francobollo può valere anche più di una pittura della me-

desima epoca: ma le disgrazie dell'immagine fatta a mano mica rallegrano le mestizie di quella fatta a macchina.

Durano di più le fotografie bianconero: anch'esse evaporano, « arrugginiscono », ma meno. Però quando sono apprezzate concretamente non è mai, dico mai, per meriti estetici intrinseci, ma perché sono appartenute a qualche famoso personaggio e risulta dalla sua dedica autografa. Ad esempio ho visto pagare un ritratto di Pio IX duecentomila lire da un collezionista americano (caso famoso!) ma perché sotto c'era scritto « Pio IX alla contessa Baltrancini » o qualcosa del genere. Triste, molto triste! ma sentite ancor questa: dalla scoperta della fotografia è trascorso un secolo e mezzo. Quanto basta per creare quell'« aura » e quell'« area » minore dell'arte (ma tuttavia dell'arte) chiamata antiquariato. E infatti è sorto l'antiquariato fotografico ma ha cominciato a rastrellare più delle vecchie fotografie le vecchie macchine per farle. Maledizione! non si poteva immaginare colpo più basso e più vile per rimettere tutto in discussione: cioè se la fotografia è un'arte. Vecchie « campagnole », poi treppiedi e chassi monumentali, lanterne rosse da camera oscura di quelle che funzionavano ancora a petrolio: sono quotatissime. In casa di una signora milanese ho visto come attaccapanni dei poggiatista, di quelli che aiutavano i modelli a star fermi... per un vecchio fotografo, come il sottoscritto, c'è da impazzire! Ha discusso mezzo secolo per convincere che la fotografia è un'arte e quando credeva d'aver vinto la battaglia i fatti gli dimostrano che l'arte stava casomai negli utensili usati per farla. O nella firma ma mica del fotografo, ma del modello, sia pure papa. Ma adesso leggo che si comprano fotografie di fotografi americani pagandole mille dollari, e basta che le firmi il fotografo che le ha fatte. E' un grosso passo avanti: forse la discussione può riprendersi e finalmente con argomenti seri, lasciando perdere le balle alla Benjamin dell'« aura » e dell'« unicum ». Perché la firma è la prima cosa autentica della fotografia come arte quella che non può essere riprodotta senza andare in galera! Siete scandalizzati? Ridete? Ma perché: il ragionamento è rigoroso. Riproducendo fotograficamente una fotografia se ne ottiene una copia successiva: la copia di una copia è un'altra copia. Riproducendo una firma, anche fotograficamente, si ha un falso: e non occorre essere teorici dell'estetica per sapere che sono i falsi la condizione necessaria all'autentico.

Tra avanguardia e ricerca

di Italo Moscati

Sono ormai diversi i gruppi teatrali che lavorano sull'immagine, non scartando, ma ridimensionando la parola. In qualche caso, la parola non c'è proprio; ma si tratta di eccezioni polemiche che sottolineano la paura conscia, o più spesso inconscia, di misurarsi con un polo dialettico — la parola, appunto — e di subirne la attrazione, mentre sarebbe meglio « curare » la paura aprendo un conflitto, creando uno scontro (importa appena ricordare Freud sulla negazione). La maggioranza dei gruppi, che si muove lungo una generica direzione contraria alla scena ufficiale, mostra di lavorare sull'immagine per fare piazza pulita di un teatro che sulla parola ha costruita una vera « filosofia », indipendentemente dai significati e dalle ideologie.

Voglio dire che la parola è servita agli autori — che l'hanno poi trasmessa agli attori, fedeli esecutori — per rappresentare il mondo delle idee, sia in senso drammatico (di scontro) che in senso esclamativo, dichiarativo. Ciò è tanto più evidente nella società cosiddetta borghese che sulla letteratura, quindi sulla parola, ha caricato tutte le sue speranze di egemonia culturale. Saper scrivere e saper parlare significa per questa cultura, realizzarsi, stabilire dei livelli, formulare una scala meritocratica. Gli autori hanno affinato la specializzazione e hanno praticamente affermato l'impossibilità di altre forme di comunicazione. Tutto questo sembrerà schematico ma è esattamente la realtà che, a mio parere, ha determinato la nascita dei gruppi teatrali tipo il Living, i quali non si sono votati al gesto per una pura scelta stilistica ma lo hanno fatto perché hanno avvertito l'occasione « rivoluzionaria » di colpire radicalmente il veicolo prediletto e privilegiato di una cultura, incapace di dominare con la parola la stringente pressione del potere. Nel quadro della crisi della società capitalistica, la scelta del Living è pienamente giustificata nella sua secca perentorietà. In « Paradise now », che non è fatto solo di gesti o di immagini, ma possiede una parte parlata di grande suggestione e forza, il nucleo ideologico di un rifiuto si spiega bene nella identificazione tra la soffocante burocrazia (le carte di riconoscimento, i passaporti) e la parola che è decaduta anch'essa nella comunicazione burocratica, inespressiva.

Si potrebbe osservare che gli autori esistono apposta per preservare da questa burocratizzazione e per inventare. Ma il rapporto « desiderato » del Living, e di tanti altri gruppi simili, non è con l'élite, è con le masse. Precisazione: le masse non sono una somma indistinta di perso-

ne ma non sono neanche la « classe » delle sicurezze dogmatiche; sono la stragrande parte della gente che, come direbbe David Cooper, deve accettare di consumare i suoi giorni nella schizofrenia; tutta una fascia che sopporta il peso di una organizzazione di cui non ha il minimo controllo e di cui ha introiettato i modelli. Il compito assunto dal Living è stato quello di respingere gli autori e di portare sulla scena, « living » cioè « vivente », il desiderio della rottura e del superamento.

Sono cose di ieri? Sono cose di ieri; tuttavia non mi sembra che la riflessione in proposito sia andata adeguatamente a fondo. Credo che il teatro, anche d'avanguardia, si stia smarrendo in un incessante consumo di esperienze e di progettazioni, spesso accordando spazio al puro scatenamento della creatività e finendo peraltro per pedinare la propria fragilità. Il problema posto dal Living, e cioè lo scatenamento di una dolorosa interpretazione della realtà in chiave anarchico-libertaria, resta in campo senza che nessuno, neppure i gruppi più direttamente interessati a durare, lo sappia o voglia affrontare con decisione e conseguenza.

E' il problema che rispunta in maniera altrettanto clamorosa per i gruppi che lavorano sull'immagine, stimolando alcuni interrogativi: fino a che punto è possibile ricondurre tutto alla medesima linea? che rappresenta, agli inizi degli anni settanta, una confluenza del genere? che rapporto c'è sul piano della ricerca? in che misura la comparsa di Robert Wilson e del suo teatro-rallentato, microstrutturale, interviene a cambiare, se interviene? Non si può, certo, dare una risposta nell'ambito di un solo articolo. Ce ne vorranno parecchi, evitando di salire nelle teorizzazioni e curando invece di muoversi al livello dei fatti (che non sono soltanto gli spettacoli). E' il programma di questa rubrica che inizia. Per ora, mi pare indispensabile fornire qualche elemento in più sulla linea che calamita, talvolta inconsapevolmente, questi gruppi, o li vede in posizione pilota.

Innanzitutto, vale la pena rilevare che un conto è il teatro d'avanguardia e un conto è il teatro di ricerca. Non è una distinzione oziosa, a meno che non si accetti la riduzione dell'avanguardia a genere, così come vuole il mercato e, in particolare, chi tenta di manipolarlo. La ricerca è un genere, è il « territorio » previsto per compiere delle sperimentazioni, è (molto spesso) l'alibi che giustifica una politica di stanziamenti e di protezionismo. Siamo, dunque, tra due campi diversificati che, in numerosi casi, possono es-

sere addirittura contrapposti. Senza timore di cadere nel paradosso, penso che la vera conflittualità oggi non sia tra teatro ufficiale e teatro cosiddetto alternativo, inteso genericamente, bensì tra avanguardia e ricerca, tra lavoro funzionalizzato all'autentica emancipazione e sperimentazione istituzionalizzata. Ovvero, superata la fase di contestazione alle istituzioni teatrali (punto di riferimento, il convegno del '66 ad Ivrea), è nella strategia dei gruppi che si è rovesciato il confronto più acceso sul che fare. Come reggere alle offerte di integrazione che provengono dalle istituzioni? come organizzare il lavoro sullo specifico in modo tale da non cadere nella separazione ed alimentare la fuga, l'evasione? fino a che punto si accompagna la riflessione sul lavoro? che tipo di cultura viene prodotta? Altre domande che si aggiungono alle precedenti.

A Roma, dove agisce il maggior numero di gruppi e c'è di continuo l'occasione per ravvivare il dibattito, la situazione non si è cristallizzata, nonostante le apparenze di successi e di consensi di una critica che ha deciso, quasi di colpo, di cancellare vecchie forme di ostracismo, oltre che di sordità. Mario Ricci, con « Le tre melarance », dimostra di voler proseguire in una linea di rinnovamento che sposta l'interesse verso l'immagine da un recupero della maschera, della sagoma stilizzata, della stampa antica, alla proposta del fumetto, e in questo modo rischia però di identificare il suo bisogno di cambiare con l'uso di un materiale fortemente connotato, forzando i toni del gioco ironico e artigianale nella satira « porno ». Memè Perlini, con « Tarzan! », scavalca le timidezze di « Pirandello: chi? » (uno spettacolo in cui la visualizzazione dei « Sei personaggi » sembrava priva di uno sviluppo), e presenta una collezione di momenti allucinati che fanno da specchio ad una inquietudine nativa, sincera. In « Tarzan! » c'è lo smarrimento di una ricerca che non trova agganci ideologici e si getta in avanti a sondare nel buio, a caccia di un qualcosa cui aggrapparsi. Perlini, seguendo forse senza saperlo, il consiglio di Breton, non scrive ma fa teatro sulla spinta di una necessità che scarta di per se stessa le mediazioni, elabora fidando in una concatenazione di fatti-immagine che raggiunge senza prescrizioni lo scopo di materializzare il sogno e, attraverso di esso, l'inconscio indecifrabile con lo strumento della ideologia. Anche il gruppo « Albatro », che opera in collettivo, con « Peter Pan » sembra dedicarsi ad una sorta di esercizi psicoanalitici, rovesciando la avventura di Barrie in un incubo che si concretizza in geometrie perfette, scomposte e ricomposte da attori che sono altrettanti oggetti in movimento. Geometrie che ritornano nel « Macbeth » del gruppo « Aleph », regista Ugo Margio, annegate in un tessuto sonoro e gestuale che lo contraddice. Ci sono, in definitiva, matasse di segni da dipanare e delle ipotesi da approfondire.

MITO / Il binario delle storie

di Arturo Carlo Quintavalle

Costruire una fiaba; nell'ottica della cultura postromantica ed idealistica potrebbe apparire, evidentemente, un compito non programmabile, un compito che è anche estraneo — e profondamente — a tutto quanto viene di consueto detto « fantasia », « inventiva », « creatività ». Molte recenti ricerche, in particolare i volumi di Gianni Rodari, come *La torta in cielo* (1966), *Il palazzo di gelato e altre otto favole al telefono* (1972), *Novelle fatte a macchina* (1973) e, soprattutto, *Grammatica della fantasia* (1973), ci portano all'interno del problema. Fantasia, inventiva, creatività o come le si voglia chiamare, sono fatti ricostruibili, analizzabili, e quindi anche riproducibili; la fantasia, la creatività non sono proprie di un singolo « genio » ma della intera società dei comunicanti, sono un momento imprescindibile del processo razionale ed anzi possono essere esaminate, stimolate, riprodotte. E il modello, la struttura originaria del pensiero è sempre quel sistema binario o alternativo, che chiarisce molto delle associazioni, dei collegamenti, della struttura della inventiva medesima.

Queste, quindi, le premesse. Ma dei libri di Rodari, che sono il punto di partenza per questo nostro discorso, si direbbe poco, e in particolare dell'ultimo citato, se non se ne ricordasse la facilità di scrittura, la rapidità dello stile, la capacità di raccontare concetti estremamente complessi con parole limpidissime, la sensibilità di inventare, attraverso pochissimi punti di riferimento, qualche parola messa lì come per caso, intere storie. Basta che sia dato un colore ed ecco che, attraverso la via della coordinazione o della subordinazione, l'asse paradigmatico o quello sintagmatico, per associazione o dipendenza, Gianni Rodari costruisce un racconto. Il suo ultimo libro, da questo punto di vista, è significativo perché è una specie di opera aperta, o, meglio, raccolta di possibili modelli per un discorso critico sul sistema della narrazione e quindi della costruzione così detta fantastica.

Il punto da approfondire è quello della funzione del gioco e dei caratteri del gioco; nel volumetto infatti, e, in genere, nella ricerca sul gioco, non si giunge a definire con sufficiente nettezza il fenomeno nel suo storico qualificarsi, il gioco cioè inteso nel sistema e il gioco che esce dal sistema. Il rapporto, in particolare, tra storie, cultura delle storie e gioco, funzione simbolizzante del gioco. Non si distinguono, dal Rodari, le simbologie culturali differenti dei giochi storici, dei giochi attestati da una lunga catena di esperienze antropologiche, dai giochi in-

dotti nei bambini dalla società del consumo.

In certo senso, il Rodari ha buon gioco nel dimostrare che il gioco prende in mano qualsiasi materiale e lo trasforma, da una trasmissione televisiva a un frammento dell'arredo di casa, ma quando poi si trova di fronte al corredo vestimentario delle bambole, sostiene che le bambole possono trovarsi con questi materiali a drammatizzare il proprio stesso discorso e, in definitiva, si assuefa a vivere nell'universo dei grandi, secondo le parti stereotipe, aggiungerei, e le funzioni, che la cultura le assegna in quell'universo.

La sordità di giocattoli come bambole, pupazzi, i soliti Ken, Barbie, soldato Joe e simili, la profonda connessione tra questi oggetti e le mitologie della società del consumo, non sono analizzate dal Rodari, che peraltro non si pone, se non indirettamente, e cioè dal punto di vista funzionale, la questione del giocattolo, anche se il tema sembra necessariamente una questione di alto impegno che coincide col tema del mito nel o attraverso il giocattolo.

Una questione che, anche a livello di analisi delle strutture, avrebbe potuto essere affrontata è quella della miniaturizzazione, su cui di fatto poco si è detto anche nel catalogo *La tana del lupo* (Università di Parma, 1973-1974), analizzando il giocattolo-massa. La miniaturizzazione, la riduzione dell'universo dei « grandi » al mondo dei più piccoli è un processo caratteristico della produzione nella nostra società del consumo, ed è un procedimento che si contrappone, appunto, ai modelli associativi della inventiva infantile.

I procedimenti con cui i bambini inventano nuovi discorsi o narrazioni, partendo da alcuni dati, da alcuni elementi di base, sono ancora quelli che la linguistica ha individuato tra le scoperte più feconde della ricerca freudiana, la condensazione e lo spostamento, e cioè quei procedimenti che sono alla base del « lavoro onirico ». Il « Lavoro del sogno », cioè è anche il consueto lavoro di associazione, di trasposizione che il bambino opera quando è nella fase costruttiva, narrativa del suo proprio discorso, e questo genere di procedimento può certamente essere applicato ai giocattoli, anche ai giocattoli della società di massa, ed a quelli sopra citati in particolare, ma solo a patto di spezzarli, ridurli, frammentarli, di fatto distruggerli e quindi trasformarli in altro da quello che in precedenza erano; a questo patto infatti, e solo a questo, appare possibile inventare un racconto. Altrimenti il racconto viene già fornito, in miniatura come in miniatura sono tutti gli oggetti presentati nella confezione, nel-

l'imballaggio-vetrina del giocattolo, e non resta al bambino che ripetere, raccontare una storia la cui morale, poi, sarà semplicemente quella dell'adeguamento alla cultura della società dove vive.

Ma nel discorso di Rodari si intuiscono qua e là molti motivi per un differente procedimento; per abituare il bambino a delle scelte attraverso l'invenzione; per assuefarlo ad una cultura nuova ed alternativa; per permettergli di essere una figura indipendente dal contesto in cui si trova a vivere: ora tutto questo si collega al problema delle storie. Che senso hanno le fiabe e la loro tradizione in questo « sistema » di vita? Inventare delle fiabe, mutando dei particolari, compiendo nuove associazioni, non cambia, nella sostanza, la struttura della trama come è stata in, genere, individuata dai formalisti e dal Propp in particolare. In fondo il Rodari, proponendo nuove fiabe, non muta mai le funzioni ma semplicemente cambia degli elementi che sono variabili del discorso o, meglio, del racconto. Il fatto che la storia di Cappuccetto rosso sia riraccontata altrimenti, abbia un finale differente, personaggi, anzi situazioni differenti, non ne muta, appunto, la struttura, che anzi è il punto di partenza, il modello del nuovo racconto.

Esiste, insomma, un sistema delle trame e dei racconti che risulta antecedente al discorso del Rodari e che egli, di fatto presuppone o su cui, comunque, non sembra volere incidere a livello conscio. Ma, sono, queste fiabe, delle vere e proprie strutture del nostro discorso narrativo o sono semplicemente dei fatti storici, dei fatti culturali, e quindi mutevoli? Non si può naturalmente che propendere per la seconda tra le due ipotesi, non si può, cioè, che ritenere che anche la struttura delle fiabe nasca nel tempo, anche se, come sappiamo, essa si collega a un procedimento assai arcaico, quello dell'originaria iniziazione rituale, come ha supposto il Propp e come ormai la più avvertita della critica sulle fiabe stesse viene riconoscendo.

Discorrere dei giochi quindi può e deve essere fatto, come suggerisce il Rodari, analizzandone il sistema dell'invenzione, ma si deve anche compiere un'operazione del tutto differente, approfondire cioè il discorso sui giochi storici, e dunque sul territorio dei giochi. Esiste un ambito culturale del gioco, la cultura del gioco, che non è altro che una cultura rituale ridotta, cioè progressivamente semplificata e simbolica, che si differenzia da una area all'altra, da una regione all'altra, da un tempo all'altro. Ora il discorso strutturale come è stato condotto sulle fiabe va condotto parallelamente anche sui giochi e va individuato, regione per regione, nelle sue articolazioni. Quale sarà dunque la cultura del gioco « padano », quale la estensione di « nascondersi » nella cultura occidentale, quale sarà l'area su cui viene giocato il gioco della « tana »? E, ancora, fino a che punto hanno significato simbolico analogo, e si dovrà specificare,

giochi-feticcio o giochi-totem, giochi, cioè, che coincidono con il totem, come quello della trottole, quello del testimone, etc? In alcuni giochi, infatti, l'elemento totemico affiora in evidenza, in molti altri, invece, si nasconde, passa come in secondo piano.

La storia di queste simbologie che, invece di essere reinventate, trasformate, si mantengono nel tempo, da una generazione all'altra deve essere scritta, dicevo, ma ci si chiede come mai queste simbologie non mutino, ma tendano, al contrario, a rimanere eguali a se stesso, a durare nel tempo. Evidentemente una spiegazione potrebbe essere offerta, ed una sola, che esse cioè corrispondano di fatto al momento della simbologia di determinati fatti da esorcizzare a livello psicoanalitico, fatti di cui si ha sempre, nell'ottica infantile, timore.

Questioni come la differenza tra sonno e morte, questioni come i rapporti tra figli e genitori, tra individuo e gruppo rimangono i problemi strutturali del pensiero infantile; le fiabe di fatto esprimono, stratificate come sono nella nostra cultura e nei tempi della nostra cultura, questi dubbi, queste incertezze, determinano una riflessione organizzata e offrono soluzioni. Questo spiega la loro durata al di là delle generazioni e questo spiega, in fondo, perché Rodari le impieghi come strutture nei propri racconti, reinventati sull'asse della coordinazione piuttosto che su quello della dipendenza.

Volendo restare nell'ottica proppiana, peraltro, se dovessimo costruire delle fiabe « nuove », veramente rivoluzionarie, dovremmo prescindere da alcuni aspetti delle vecchie fiabe, dovremmo rivestirle di nuovi abiti, o eliminare molti dei precedenti che il tempo, le culture, le società antecedenti la nostra hanno aggiunto alla loro struttura. Del resto Propp, nel suo libro del 1946, *Le radici storiche dei racconti di fate*, lo riconosceva pienamente: i racconti, le fiabe, sono fatti storici, entro la cultura, acquistando cioè, del tempo in cui vivono, le motivazioni ed i simboli.

Se dunque la nostra cultura dovrà mutare in relazione alla mutata società, dovranno mutare anche le fiabe; in questo senso i cambiamenti operati nel sistema della fiaba da Rodari acquistano già un significato simbolico; gli stessi racconti, le stesse narrazioni, attraverso lievi mutamenti, esprimono un nuovo contesto sociale, dei nuovi rapporti, sono « rivoluzionarie ». La fiaba, insomma, si adatta alle nuove situazioni, interpreta i nuovi tempi del nostro discorso critico sulla società, abitua i bambini ad essere una generazione avanti i « grandi ». Il tutto, mantenendo quelle strutture originarie di cui si parlava e che esprimono, lo abbiamo visto, delle esigenze di fondo, non prescindibili, della psiche. La fiaba insomma come discorso critico sulla nostra società ma che mantiene i legami, le radici, con i discorsi storici, coi racconti storici, interni alla nostra cultura.

CINEMA / Trash

di Luigi Allegri

Si è parlato molto negli anni scorsi del cinema *underground* americano, di questo cinema « diverso », si diceva, che aveva in Andy Warhol il nome mitico del capofila, aspetto tra i più vistosi e coinvolgenti di un intero mondo culturale in certo senso alternativo. L'aspetto più esteriore di questo mondo è quello dei trami più scontati dalla cultura *beat*, delle infiltrazioni mistiche delle filosofie orientali, dallo zen al buddismo, che sfociano in quella spiritualità esteriore che Pasolini chiama la sottocultura *hippie* (tipico esempio, al cinema, *Jesus Christ Superstar*), della droga come liberazione, del rifiuto totale della società alla ricerca di una positività naturale nell'inattività. Ma al di sotto di questa crosta, e magari un poco a lato di modo che l'influenza risulta, se si vuole, obliqua, agisce una struttura culturale più avvertita e consapevole, che può porre le proprie basi su una certa filosofia dell'esistenza, sulla cultura visuale neo-dada e pop, sulla musica pop come sugli esperimenti di John Cage. Fermiamoci però sul cinema, sui film di cui non giungeva, salvo che per i soliti addetti, che qualche eco, magari più di tipo scandalistico (film *underground* era ancora sinonimo spesso di film porno) che stilistico. Non che, certo, la scelta di un soggetto erotico non abbia un senso nel significato ultimo di questi film: solo che questo aspetto ha fortemente rischiato di presentarsi, nonché come l'aspetto egemonico, l'unico di una certa rilevanza.

Ora, con naturale ritardo rispetto agli Stati Uniti, dove *underground* non sono più da un pezzo, comincia a sfaldarsi anche da noi la condizione di semi-clandestinità distributiva di questi film, e qualcuno di essi (per ora uno solo) comincia ad approdare alla programmazione « normale », come si dice. Si parla di *Trash* (*I rifiuti di New York*) di Paul Morrissey, cineasta di talento che ha avuto parte anche nei precedenti film che uscivano dallo stesso *entourage* e che erano firmati Andy Warhol. Il film non è recente (1971), ma per lo spettatore assuefatto alla produzione corrente arriva con una tale carica di novità da renderlo attualissimo. La pellicola può prestarsi, come deve, a letture diverse, dalla sua qualità di « documento » sugli effetti dell'intossicazione da droga, avvalorato dal suo essere « all'interno », cosa che raramente al cinema capita di fare, al suo aspetto più generalmente documentario sulla vita di un certo tipo di gioventù emarginata e sul suo rapporto con la società. Ma al di là di questi aspetti, che sono i più immediatamente avvertibili ed anche i più coinvolgenti, il significato principale del film è, per noi, di natura stilistica. E' sull'uso diverso che qui si fa dello strumento cinema che si vuole misurare la novità di

questo film.

Anche ad uno spettatore non criticamente agguerrito salta subito agli occhi, ad esempio, l'avvertibile presenza di numerosi « difetti », dalle frequenti sfuocature dell'immagine ai troppo rapidi e, parrebbe talvolta, maldestri movimenti della macchina da presa, dall'inquadratura approssimativa e spesso casuale ad un recitazione ancora pre, o se si vuole ultranaturalistica, in sostanza una non-recitazione. Ma tutti questi appaiono difetti solo nell'ottica di un cinema tradizionale, sono violazioni a delle regole che sono esse stesse arbitrarie e non universali.

Alcuni anni fa André S. Labarthe pubblicò un *Essai sur le Jeune Cinéma Français*, in cui enumerava quelle che erano, a suo giudizio, le caratteristiche dell'allora emergente Nouvelle Vague. Naturalmente alcuni di quei caratteri potevano essere generalizzati, nel senso di delineare grossolanamente un cinema genericamente « moderno ». Uno di questi caratteri, senza dubbio il più importante e stilisticamente determinante, è quello che Labarthe chiama del « passaggio al relativo ». Nel cinema « classico », quello americano degli anni 30 e 40 soprattutto, ma che detta ancora le sue regole compositive per la grandissima parte dell'attuale produzione di ogni paese, la macchina da presa sceglieva per ogni inquadratura il punto di vista ideale, quello da cui il soggetto da riprendere appariva nel modo più confacente a mostrare quegli aspetti che il regista intendeva mettere in luce. Da qui lo spezzettamento analitico dell'azione, il montaggio « corto » e l'attenzione rivolta soprattutto a tentare di far « sparire » il montaggio e a fornire una sintesi che, ancorché composta di tanti analitici elementi, desse la sensazione di una continuità e di una fluidità senza salti. Il « nuovo » cinema, invece, accetta la cinepresa per quel che è, uno strumento che si pone di fronte ad un soggetto da riprendere, ed accetta perciò i condizionamenti che vengono da questa posizione, risolvendosi ad accettare un punto di vista « relativo », quello della macchina da presa appunto, dal quale presentare il soggetto. Questo però, e qui Labarthe non ci aiuta più, vuol anche dire sostituire, per lo più, i movimenti di macchina al montaggio, almeno inteso nel senso dell'analisi, vuol dire accettare un'inquadratura non costruita rigorosamente ma affidata per molti versi al caso. Dato il tema di una scena, poniamo un momento della vita di due giovani in una stanza-tugurio della New York più povera, si porterà allora la macchina a mano, e perciò i suoi movimenti saranno irregolari, non rettilinei, talvolta troppo veloci, talvolta ritardati rispetto al soggetto che è già uscito di campo. Si procederà poi all'analisi (l'isolamento di un dettaglio, il primo piano di un volto, il rapporto tra due elementi della scena) più attraverso il movimento della macchina che per mezzo del montaggio: ma allora saranno avvertibili le sfuocature,

che l'obiettivo con scarsa profondità di campo è costretto a registrare nel passaggio da un soggetto più vicino alla macchina ad uno più lontano, o viceversa: e allora par di avvertirla la mano dell'operatore che agisce sulla messa a fuoco «al vivo», in fase stessa di ripresa. La cinepresa diventa uno strumento che non tenta di nascondersi, che si dà come presenza nel momento stesso in cui accetta la sua riduzione a entità determinata.

Naturalmente, queste determinazioni stilistiche nascono da un sottostante intendimento estetico, che è anche un atteggiamento morale. *Trash*, come in genere quel filone di cinema che ancora per comodità chiameremo *underground* come, più in generale, il nuovo cinema europeo, di cui la Nouvelle Vague non fu che un episodio, come il *cinema novo* brasiliano e sudamericano, come certe esperienze-guida sul tipo di Jean-Marie Straub, accetta la realtà fenomenica come dato, intende *presentarla* piuttosto che *rappresentarla*, tende a rifuggire dalla manipolazione, sia pure dalla manipolazione didattica attraverso l'analisi del montaggio corto. Si tratta di una estetica in sostanza dalle radici fenomenologiche, ed il suo corollario è una narrazione che è l'esatto opposto di una narrazione descrittiva, «realistica». Il «realismo», proprio perché non è mancanza di codificazione, come troppo spesso si cerca di far passare sotto i discorsi sull'immediatezza, sulla comprensibilità, ma è anch'esso codificazione, e delle più rigide, presuppone una strutturazione le cui regole si sono andate sedimentando nel corso degli anni. Sarà «realistico», pertanto, cioè in sostanza verosimile, più un film di gangster della cinematografia americana tra le due guerre che un film come *Trash*. Questo perché realismo, nell'accezione nostra e almeno cinematografica del termine, vuol dire soprattutto rappresentazione della realtà. *Trash*, al contrario, non «rappresenta» la vita di un giovane drogato americano, non è un apologo sugli effetti deleteri della droga, ma è un *testo* cinematografico, in cui l'intenzione estetica e lo stile sono prioritari rispetto a quanto viene narrato e a ciò che si mostra, e lo determinano. Un esempio per tutti: porsi le limitazioni implicite alla relatività, accettare la finitezza e il confronto col mondo reale significa soprattutto quella che si direbbe onestà assoluta, rifiuto di ogni trucco, cinematografico (modificazione illusoria della realtà da riprendere, trucchi tecnici, ecc.) o narrativo (dilatazione o accorciamento del tempo, attraverso mezzi tecnici o dissolvenze, ad esempio). Così, se la storia prevede che Joe, il protagonista, debba fare all'amore con una ragazza incinta, questa ultima sarà veramente una donna in stato interessante e la si spoglierà davanti alla cinepresa. E, di nuovo, non è un'operazione realistica o naturalistica, è anzi il massimo dell'irrealismo cinematografico, ma è un'immagine cinematografica che più di ogni altra ci avvicina alla realtà.

Recensioni libri

AA.VV., *Dove va l'arte*, numero monografico della rivista «Ulisse», LXXVI.

In questo fascicolo della rivista monografica «Ulisse» (diretta da Maria Luisa Astaldi) un'équipe di studiosi di diverso orientamento culturale e metodologico affronta il tema scottante dell'arte contemporanea secondo una prospettiva che è, in alcuni, contributi teorico-generale sul significato attuale dell'arte e della critica (P. Restany, G.C. Argan), in altri, di ricostruzione storica dei movimenti di avanguardia più rilevanti del nostro secolo (L. Vinca Masini, E. Fezzi, F. Menna, M. Volpi Orlandini, G. Marchiori, E. Crispolti, M. Valsecchi, I. Tomassoni) e in altri ancora, infine, di interpretazione critica delle ultime correnti di questi anni (G. Dorfles, A. Del Guercio, E. Battisti, R. Barilli, U. Apollonio, A. Arbasino, A. Marabottini).

Secondo Pierre Restany (*L'arte abolizione o mutazione?*) i grandi movimenti di contestazione e di protesta di questi anni (che hanno trovato nel Maggio 1968 il loro culmine) hanno sanzionato il superamento di un'arte prodotto di un'estetica dogmatica e di un insieme di illusioni filosofiche ancora pesantemente presenti in molti ambienti culturali, accademici e no. Tuttavia ciò che sopravvive è, come dice bene Restany, la missione essenziale dell'arte, il suo valore di rinnovamento del linguaggio, le sue illimitate possibilità di sintesi mediante i più complessi e inediti mezzi, la sua infinita flessibilità in rapporto alla coscienza, la sua costante capacità di adattamento al contesto delle strutture socio-culturali di fondo. «L'arte del futuro — osserva Restany — non sarà evidentemente quella dei «musei fissi» e cioè osservazione di una società passata, ma quella dello spazio, ed anzitutto dello spazio planetario. Stiamo vivendo le premesse di una serie di mutazioni percettive che interessano principalmente i fenomeni di integrazione spaziale. L'era dell'occupazione dello spazio sta per essere seguita da quella della sua organizzazione».

Nel suo saggio (*I due stadi della critica*) G.C. Argan affronta diversi problemi relativi soprattutto al significato e alla crisi dell'arte contemporanea, alla critica d'arte e al coefficiente di consapevolezza delle attuali correnti artistiche. Secondo Argan l'arte è in stato di crisi poiché nulla di tutto ciò che conosciamo *storicamente* come arte sussiste e seguita in tutto quello che oggi si fa e si presenta come arte; e questa crisi fa parte fenomenologicamente di una crisi più vasta in quanto «non c'è soltanto la crisi dell'arte, c'è la crisi della storia, della filosofia, perno di quella scienza che con la propria apparente egemonia (l'egemonia è di fatto della scienza applicata, della tecnologia) ha messo in crisi l'arte, la storia, la filosofia; Husserl parla di una crisi generale delle scienze europee, fondate sul principio di ragione, e tra esse può porsi anche l'arte». Per quanto riguarda il problema della critica Argan osserva opportunamente che un problema dell'arte sussiste soltanto in quanto se ne abbia coscienza e cioè nei limiti del rapporto di arte e critica. «La critica non è né una fruizione-modello né

una mediazione che renda fruibili i prodotti artistici. Può esistere ed è esistita arte che è stata fruita senza la mediazione della critica. La critica d'arte è un tipo di attività inerente a un determinato sistema culturale e precisamente al sistema della cultura laica antidogmatica, quindi strutturalmente critica, interessata a sconfiggere, criticamente appunto ogni principio di autorità». Relativamente alle attuali correnti artistiche Argan osserva che quelle più seriamente impegnate, più consapevoli della crisi «procedono all'analisi metodica, quasi scientifica, in ogni caso critica, delle componenti strutturali del «fenomeno» artistico: per stabilire se l'arte possa ancora «fenomenizzarsi», indagano criticamente perché una superficie è una superficie, un volume un volume, un edificio un edificio, un quadro un quadro. Riconoscendo che l'arte non può essere definita dalla sua collocazione e dalla sua funzione nel sistema, ricercano se possa definirsi come un sistema a sé, una struttura autonoma». In tale prospettiva teorica e affrontando il problema dell'impegno Argan rileva, ad esempio, che indubbiamente le correnti «concettuali», per le quali l'arte non è che la critica del concetto di arte, non sono ideologicamente impegnate; tuttavia «il loro disimpegno è simile a quello degli intellettuali e degli scienziati che rifiutano di mettere la cultura e la scienza al servizio del potere». La stessa deontologia della scienza — poiché il potenziale tecnologico sviluppato dalla ricerca scientifica non può, nelle condizioni attuali, avere altro esito che la distruzione della vita in senso biologico e psicologico — impone oggi il recupero del concetto di scienza pura. Nella stessa direzione ci sembra corretto affermare che «le sole operazioni artistiche che hanno un peso politico nella situazione odierna sono obiettivamente quelle, che respingendo ogni sorta di compromesso, tengono fermo il «concetto» di arte, nella sua nuda strutturalità, in un sistema che, negando i valori, nega i concetti: dimostrando così che l'arte è certamente una lacuna, ma una lacuna di cui si ha criticamente coscienza».

Sull'arte concettuale (*Arte concettuale*) si sofferma più specificamente Dorfles che individuandone l'origine rileva che l'inflazione di oggetti doveva necessariamente portare a una fase di an-oggettualità, a una fase di rifiuto del piacevole, dell'edonistico, del ludico, per qualcosa di più sottilmente percettivo, anzi ideativo. «Il che portava ad una serie di manifestazioni anti-oggettuali dove prevaleva l'idea sulla realizzazione, il progetto sull'oggetto, il concetto allo stato puro». Le caratteristiche cui si ispira l'arte concettuale più «pura» sono secondo Dorfles quelle d'essere svincolate, o «tendere ad essere», o «sperare di essere» svincolate dall'oggetto, «libera dalla sottomissione al «bel materiale» alla piacevolezza data dalla manipolazione artigianale o industriale e per contro rivolta esclusivamente o prevalentemente alla progettazione e all'ideazione di un *quid* in cui l'opera stessa si situa per suscitare o evidenziare una situazione o un'immagine mentale». Ed è Dorfles stesso che prevede un declino del concettuale e un ritorno a forme artistiche meno imponderabili e impalpabili, a un operare artistico.

In una linea di comprensione della contemporaneità presente si pone anche il sag-

gio di R. Barilli (*Le ricerche di comportamento*) in cui, fra l'altro, vengono opportunamente rilevati i rapporti fra le ricerche artistiche di comportamento e le correnti filosofiche contemporanee. Secondo Barilli le filosofie che meglio autorizzano il comportamento sono, in Europa, la fenomenologia husserliana (soprattutto Merleau-Ponty) e, negli Stati Uniti, le varie correnti di naturalismo dinamico-evoluzionista, che raggiungono il loro massimo di consapevolezza nel pragmatismo di Dewey. Nella medesima prospettiva, parlando del comportamento e del concettuale puro, Barilli osserva che « se il comportamento non può non rifarsi alle filosofie mondane (fenomenologia, pragmatismo), fondate per l'appunto sulla binarietà del rapporto uomo-mondo e sul loro incontro in una sintesi, in una compenetrazione; il concettuale puro alla Kosuth, come è anche ripreso dagli inglesi di « Art & Language » e teorizzato dalla francese Catherine Millet, ricerca i suoi padri nella filosofia analitica e nel positivismo logico, il quale *nulla re indiget ad existendum*, e si autoproduce e si autoverifica attraverso passaggi interni ».

Nel suo intervento Eugenio Battisti (*I due estremi: il dipinto come vuoto e il dipinto come specchio*), rifacendosi a citazioni di filosofi classici, propone alcune intelligenti riflessioni sulle due correnti contemporanee dell'iperrealismo e dell'arte concettuale. Egli rileva che « l'iperrealismo, nella sua banalità, può richiamarsi al gusto, ormai collettivo, per le cose banali con il senso di caldo confort ch'esse danno, non solo in quanto risapute, ma in quanto continuamente riproposte proprio perché risapute, dalla televisione, dai *commercials*, dalle agenzie turistiche, in base al principio presente in ogni cultura regressiva e statica: non dar mai cosa che non sia già conosciuta, evita il nuovo, o mimetizzalo. Consuma ciò che è già consumato, introducendo varianti marginali, evidenziate proprio per lasciar immobile tutto il resto... ». L'arte concettuale invece « agisce al di fuori della struttura operativa entro cui dovrebbe operare. Rifiuta tutto ciò che è stato accettato anche dalle avanguardie storiche e dalla ripresa postbellica di esse, per uscire sul piano del non visibile, del non plastico, del non eseguito, cioè del comportamento... Volendo, le si potrebbe appioppare un'altra definizione classica: quella, nientedimeno, di arte del sublime. Infatti, attraverso l'appiglio logico, l'analisi del linguaggio, gli schemi grafici, le leggi matematiche, addirittura i teoremi geometrici riproposti insieme a saghe, terror, oscenità e sadismi arcaici, essa, in fin dei conti, mira a creare una novissima meraviglia ».

In questa recensione abbiamo potuto rendere conto solo in minima parte (soprattutto a scapito delle ricerche sulla ricostruzione storica dei movimenti d'avanguardia) dell'intera fenomenologia dei problemi contenuti in questo fascicolo. Ciononostante ci preme sottolineare la giusta opportunità di aver dedicato questo numero monografico a un tema come quello dell'arte e delle sue prospettive, in quanto è proprio attraverso il dibattito e la molteplicità delle proposte critiche che è possibile contribuire alla chiarificazione del significato attuale dell'arte e del suo divenire in un momento storico in cui lo stesso concetto di arte (e di estetica) da un lato vengono messi

radicalmente in discussione fino a proporre la loro drastica abolizione e annullamento e dall'altro (crediamo più giustamente) se ne prospetta una estensione ed extrapolazione fino a comprendere nel loro ambito la totalità (radicalmente trasformata) della nostra esistenza e del nostro ambiente.

Alfredo De Paz

ALESSANDRA FARE', *Le arti figurative*, Ediz. Mursia.

L'opera della Faré sta a metà strada fra il « manuale » a carattere divulgativo (manuale, si intende, di lusso, per palati sofisticati ma che tuttavia si propone come obiettivo di guidare il lettore sprovvisto, disorientato dall'apparente arbitrarietà di tanta arte del '900, ad acquisire una nuova chiave di lettura, superando il parametro della verosimiglianza la problematicità del rapporto fra l'esperienza artistica e la realtà) e il saggio critico per « addetti ai lavori » che, nel ripercorrere la traiettoria artistica del '900 si avvale di un criterio di indagine strutturale in quanto, rifiutando il tradizionale schema cronologico, si sforza di evidenziare le linee di evoluzione del linguaggio figurativo secondo la duplice problematica dell'oggetto e dello spazio — le due sezioni, appunto, in cui l'opera è divisa.

Nella prima sezione, partendo dagli Impressionisti nella cui produzione « si possono leggere i primi sintomi di quella crisi della verosimiglianza come criterio fondamentale dell'espressione artistica » e dove la registrazione del « dinamismo dell'esistenza », della realtà come appare nel succedersi di vari istanti, preannuncia già l'indagine sul movimento come oggetto stesso della ricerca artistica che sarà poi fatta propria, a livello ormai teorico e consapevole, dal Cubismo e dal Futurismo, la Faré procede, attraverso « l'estraniamento dell'oggetto dal suo contesto » (l'esperienza Dadaista e Surrealista) a quella tappa fondamentale nell'evoluzione dell'arte del Novecento che è l'astrazione dall'oggetto, matrice unificante di procedimenti figurativi apparentemente disparati (dall'Astrattismo all'orgoglioso soggettivismo dell'Action Painting e dell'Informale, sino a movimenti quali il Nouveau Réalisme e la Pop Art) che, pur apparentemente legati al vagheggiamento di un'oggettualità pura, continuano invece — in quel loro convertire i termini della dialettica immagine-realtà in immagine-immagine — quell'indagine sempre maggiormente analitica delle strutture stesse del linguaggio espressivo che porterà finalmente, negli anni '60, a fare della tecnica della percezione l'oggetto autonomo della ricerca. Ci si domanda, a questo punto, come mai l'autrice abbia scelto di non verificare il proprio metodo di ricerca, applicandolo alle ultime tendenze dell'arte contemporanea (e pensiamo soprattutto all'Arte Concettuale) ove il discorso sul linguaggio ha raggiunto ormai la massima consapevolezza. E' una lacuna di cui la Faré, stranamente, non offre giustificazione.

Analogo procedimento — e entro analoghi limiti cronologici — segue la Faré nella seconda sezione, dedicata, come già si è detto, alla « problematica dello spazio »,

dove, dai primi accenni di crisi del sistema spaziale classico, quali si avvertono nel sistema prospettico Impressionista, si giunge, attraverso la ricerca di un nuovo sistema di relazioni spazio-temporali effettuata parallelamente dai Cubisti e dai Futuristi, sino all'« abbandono della resa bidimensionale dello spazio... nella frammentazione analitica e seriale della Popular Art e nella ripetizione seriale dell'Optical Art », per arrivare infine alle sperimentazioni dei vari gruppi (il G.R.A.V., Gruppo T, Gruppo N, etc.) che tendono a permettere l'integrazione del fruitore nell'ambiente.

A metà strada, si è detto sopra: ed è proprio in questa, non diremmo ambiguità, bensì incertezza di impostazione, è nell'esitazione a condurre sino in fondo con rigore metodologico anche maggiore, il discorso strutturale che sottende il testo, mentre affiorano (ma in modo tutt'altro che sistematico) notazioni di natura sociologica, e fanno a tratti capolino gli schemi cronologici che l'autrice aveva fermamente ricusato nelle pagine iniziali, che risiede, a nostro avviso, la debolezza di un'analisi che pure si raccomanda per la serietà e l'impegno con cui viene condotta.

Nessuna ragione, ad esempio, se non un criterio meramente cronologico, sembra giustificare la collocazione di Gauguin a fianco degli Impressionisti — quando la Faré stessa si premura di chiarire che « la coraggiosa ricerca di Gauguin è... nel senso di dare all'arte una ragione d'essere interiore, che l'allontani da una pura funzione di rispecchiamento. In questo senso, egli fu sentito come iniziatore di una via nuova... anticipando alcuni termini dello Espressionismo ».

Così pure in escrescenza — rispetto ai limiti dell'indagine che l'autrice stessa si è fissati — ci pare, per fare un secondo esempio, il paragrafo dedicato all'analisi « di classe » della pittura Impressionista in quanto specchio della società borghese. E' pacifico che il linguaggio, inteso come sistema di segni significanti, si evolve sulla base di spinte endogene e/o esogene di natura prevalentemente socio-culturale, e sarebbe quindi impensabile una indagine sulla dinamica strutturale di qualsiasi organismo artistico (figurativo o narrativo che sia) che tale dinamica si limitasse a descrivere tecnicamente senza evidenziare il « parallelo mutamento delle concezioni che la reggono », ma sarebbe occorso dunque insistere altrettanto estesamente e con maggiore coerenza sulla dialettica arte-società anche a proposito di altri fenomeni artistici, in cui la componente sociologica sembrerebbe avere una rilevanza anche maggiore.

In ogni caso, questi sono appunti minimali ad un testo che l'autrice stessa mostra di non ritenere « compiuto ed esauriente », ma che offre nondimeno buona prova di come l'approccio di tipo strutturale sia particolarmente fecondo nell'indagine dei fenomeni di natura artistica. Ma, oltre che per la solidità logica dell'impianto, il volume si raccomanda anche per la felicità di un periodare che — nitido ed agevole nelle parti di maggiore complessità analitica — è capace di valenze poetiche nella felicità intuitiva con cui l'intima essenza dell'opera figurativa viene letta e descritta. Il testo è corredato da 97 tavole in bianco e nero.

Gabriella Meloni

ELEONORA BAIRATI, ROSSANA BOSSAGLIA, MARCO ROSCI, *L'Italia Liberty*, Ediz. Görlich.

Mancava ancora uno studio sistematico, svolto in maniera organica, strutturale, sul piano della antropologia sociologica, sul Liberty italiano; c'era già il documentatissimo libro della Bossaglia «Il Liberty in Italia», uscito nel 1968 per il Saggiatore, che si proponeva principalmente come analisi storico-critica generale. E c'era stata la rassegna alla Permanente di Milano «Il Liberty italiano» del 1972-'73.

Ma il volume di Eleonora Bairati, della stessa Rossana Bossaglia e di Marco Rosci, uscito per la Görlich di Milano, dedicato all'arredamento e alle arti applicate, presenta in modo più che esauriente l'argomento, fornendo anche una quantità di materiale utile ad approfondimenti ulteriori. Il momento del 'modernismo' è forse quello che più si presta ad essere studiato, soprattutto in Italia, in questo settore particolare delle arti applicate, anche se è la condizione, lo 'stile' di vita che questo movimento intende coinvolgere e per questo — ciò che si vede soprattutto all'estero —, è l'architettura che ne determina lo svolgimento, diventando il 'modello' condizionante, che si estende, quasi invariato, alle diverse scale. Direi anche che la differenza tra espressione architettonica 'modernista' e manifestazioni di arte applicata differiscono quasi esclusivamente nella scala. Mentre, in realtà, per le arti figurative il discorso è un po' diverso, anche perché quasi tutte le manifestazioni vanno sotto nomi diversi, dal Simbolismo, ai Nabis, allo stesso espressionismo.

Questo volume, diviso in vari settori, svolti per gruppi di argomenti, dagli autori, affronta il tema per approfondimenti successivi, partendo da concetti generali (Bossaglia) e da una indagine politica e socio-economica della situazione italiana (Rosci), nell'ambito della quale si scontrano le molte contraddizioni in cui si è articolata questa 'storia del gusto', insieme aperta ad istanze internazionaliste, tesa a generalizzare, attraverso, appunto, il gusto — e perciò con istanze democratizzanti — un modo di vita (seppure prendendo a modello le esigenze e il tenore di vita dell'alta borghesia) e nello stesso tempo, favorendo il progresso dell'industrializzazione capitalistica. In Italia, particolarmente, il peso di un provincialismo, non sempre superato, e la crisi di un'industria ancora legata alle condizioni di un artigianato tradizionalista, poco culturalmente aggiornato, lasciavano il campo sufficientemente libero a rivendicazioni nazionalistiche e a blocchi politici e burocratici senza sbocco.

A questa prima parte, svolta per problemi, segue una indagine particolare dei diversi fenomeni secondo i diversi rami di attività, visti nelle loro diramazioni dai centri maggiori di irradiazione (Torino, Milano, Palermo, Bologna, con la 'Aemilia Ars' — «esperimento morrisiano-tradizionalista» — Rosci —, di gentildonne bolognesi —), le diverse manifestazioni in centri dove il fenomeno è più sporadico (Firenze, Napoli), con alcuni aspetti provinciali, spesso notevolissimi (mobili, ceramiche).

Di ciascuno si esaminano i caratteri specifici, le variazioni e le ascendenze, (che vanno, ovviamente, dalla Scozia all'Austria del-

le Secessionisti alla Parigi *belle-époque*), mentre anche i protagonisti (artisti, mobiliari, progettisti — non va dimenticato che il concetto di 'design', nel tentativo di 'aggregare' sia la produzione industriale che l'artigianato, nasce a questo punto —, disegnatori, grafici, orafi, ceramisti, medaglisti, creatori di vetri 'artistici'), sono presentati nelle loro espressioni e nella loro incidenza di gusto e, quando si verifichi il caso, nella 'scuola' cui hanno dato vita.

Così, nell'ambito della Grafica, Rossana Bossaglia analizza il cartellonismo italiano (fonti iconografiche e stilistiche Parigi e Monaco) nelle manifestazioni che trovano vita con la Casa Ricordi (nei nomi di Hohenstein, Laskoff, Mickiewicz, Metlicovitz e, in seguito, Dudovic e Terzi), con lo stabilimento Chappuis di Bologna e col livornese Leonetto Cappiello.

Segue, ancora della Bossaglia la presentazione delle riviste italiane: da «Emporium», fondata da Vittorio Pica nel 1895 — col modello iniziale dell'inglese «The Studio», uscito nel 1893; che passa poi ad una linea secessionista —; «Italia ride», diretta da Artilio Zamorani, in polemica contro il florealismo e abbastanza vicina sia al parigino «Le Rire» che alla «Revue blanche»; «L'Arte decorativa moderna», torinese, che uscì dal 1902 al 1907; «Per l'Arte», pure pubblicata a Torino dal 1909; «Novissima», edita a Bergamo dal 1901 al 1911, dedicata soprattutto alla grafica Liberty, diretta da Edoardo Fossati; fino alle diverse riviste di arte applicata, da «L'Arte italiana decorativa e industriale», di Camillo Boito, edita a Milano; «La Casa», edita a Roma per «Novissima» dal 1908; «Giovane Artista moderno» ed altre. Un capitolo dedicato la Bossaglia alla «diffusione del gusto: le riviste per la famiglia»: dall'«Illustrazione italiana» a «La Lettura», diretta da Giuseppe Giacosa; a «Varietas», diretta da Giannino Antona Traversi, ad «Ars et Labor», di Giulio Ricordi, fino a tutta la pletera di riviste di varietà culturali, la cui funzione diventa presto degeneratrice, in un dichiarato accento kitsch. Per la grafica d'arte si citano «Risorgimento grafico», la stessa «Novissima»; «Convento» di De Bosis, «Hermes», di G.A. Borgese (a cui collabora anche Galileo Chini); «Vita d'Arte», «L'Eroica», di Ettore Cozzani, una tra le più diffuse, «Via latte», «Poesia», nelle cui pagine si svolge gran parte dell'attività grafica degli artisti italiani del tempo, da Casorati a Sensi, Marussig, Oliva, fino ad Arturo Martini.

Si aggiunge, infine, il settore della grafica massiccia, della pubblicitaria per l'infanzia (con la presenza di Yambo e di Arturo Rubino); quello della «piccola grafica: dai menù alle tessere dei partiti» (questo sminuendosi in rivoli e rivoletti di una tendenza del gusto che si fa chiaramente indicativa della spinta al consumismo industriale); la caricatura e il Figurino (Golia, Terzi, Cappiello, Majani, Mazza).

Il tema dell'arredo, della decorazione di interni è affrontato da Rosci secondo il suo metodo storico-sociologico, che mette in luce le antinomie tra una estrofonia di maniera e certo neo-cinquecentismo e neo-bizantinismo del «fregio eroico», che anticipa «significativamente di trent'anni l'inghippo ideologico del 'razionalismo mediterraneo e imperiale' di Piacentini».

I nomi di Alfonso Rubbiani a Bologna, di Ettore de Maria Bergler e certo Chini (quello della Sala turca a Salsomaggiore), sono gli esempi precisi. Mentre Campanini e i milanesi Codenotti e Grondova riusciranno a dare avvio ad un tipo di arredo 'globale', proponendo anche la collaborazione con aziende artigiane.

Per le Vetrate d'Arte, alle Vetrate Artistiche Beltrami si contrappone il caso particolare, di eccezionale rilievo della ditta Fontana di Milano (cui collaborano Codenotti, G.B. Gianotti) e i nomi di Wolf Ferrari (notevolissimo esponente, di rara raffinatezza), di Cesare Picchiarini a Roma, (favore, quest'ultimo, di una «rinascita romana»). Tra gli esponenti, in questo settore, si distinguono Giovanni Beltrami, milanese, coi tecnici Zuccaro e Cantinotti; e inoltre Giovanni Buffa, Picchiarini.

Il panorama rappresentato dal mobile italiano nel periodo 'modernista' è forse il più ricco ed originale tra quelli offerti dalle arti applicate in genere, ed anche quello dove hanno maggiore incidenza gli apporti personali e le caratteristiche regionali.

Si va dal florealismo iniziale rappresentato da Bugatti e Carlo Zen al modernismo di Quarti, Cometti, Issel; fino alla stilizzazione fitomorfica di Pietro Zen, di Gianotti e dei Cadorin.

Un discorso a parte, nell'ambito di una involuzione kitsch è riservato al mobile 'folkloristico' e al mobile 'povero'; si distingue in questo settore la Famiglia Artistica milanese, che mira ad una nuda funzionalità e, citato da Thovez, un arredamento per uffici di Ettore Bracco.

Eleonora Bairati narra poi la vicenda snobistico-borghese della 'Aemilia Ars', volta alla promozione artigianale, che riuscì peraltro ad inserirsi nel mercato produttivo soltanto nel ramo dei pizzi e merletti.

Il caso Basile-Ducrot a Palermo (incontro «atipico», secondo Rosci, nel clima italiano) rappresenta un momento di particolare fecondità inventiva e dà adito alla formazione della nuova figura del designer. «Polo opposto», l'attività «populista», artigianale, svolta a Roma da Duilio Cambellotti, ancorata ad una visione individualistica, confusamente rivoluzionaria.

Nella ceramica il nome della Richard-Ginori (nata dalla fusione della milanese Ceramica Richard con l'antica Manifattura di Doccia, a Sesto Fiorentino), in Toscana, rappresenta la chiave di una operazione di gusto notevolissimo; ispirata, spesso, alla scultura bistolfiana. Altri nomi nel settore la Società Ceramica di Laveno, le Manifatture fiorentine di Galileo Chini, noto soprattutto per gli spettacolari pezzi a lustri metallici; e inoltre l'attività di Hans Steltenberg Lerche a Roma, noto anche per i vetri e i gioielli.

Segue la parte dedicata a Vetri e Mosaici (Pauly, Salviati, Zecchin), quella al Ferro battuto col nome prestigioso del milanese Mazzucotelli (si ricordino i ferri della famosa Casa Maffei) e di Umberto Bellotto a Venezia.

I cuoi (con le rilegature della 'Aemilia Ars'), i tessuti, i metalli (con le medaglie della ditta Johnson, la Targa Florio a Palermo), gli smalti, l'oreficeria, completano il panorama che questo volume presenta, con insolita ampiezza di documentazione iconografica.

Lara-Vinca Masini

Schede

a cura di Gabriella Meloni
e Piera Panzeri

NEREO TEDESCHI, *La litografia degli artisti*, Ediz. Fiorini, 1973, L. 3000.

In un periodo di boom di mercato della grafica, con le relative speculazioni di mercanti, galleristi, artisti, una pubblicazione come questa, con un carattere strettamente tecnico, può fornire elementi assai utili di conoscenza. Nereo Tedeschi, che ha già pubblicato un volume sull'acquaforte (v. NAC n. 10/1972) affronta con grande competenza una materia forse mai trattata in maniera esauriente, avvalendosi anche di una bibliografia raccolta in tutti i paesi del mondo. Dopo una breve nota storica l'autore si addentra nella descrizione precisa e minuta della tecnica litografica, mantenendo fede a quel rigoroso didatticismo che aveva contraddistinto la prima pubblicazione.

STEFANI, Edizioni Galleria Forni, Bologna.

Per le Edizioni della galleria bolognese è uscita una monografia molto ampia del pittore Ottorino Stefani contenente oltre cento riproduzioni di opere degli ultimi dieci anni, precedute dalle introduzioni di Marchiori e Andrea Zanzotto e seguite da un ritratto del pittore e della sua terra presentato garbatamente da Franco Batacchi. Ne è uscita una bella pubblicazione, chiara e ben organizzata, dedicata a un pittore, oggi verso i cinquant'anni, ben conosciuto nel Veneto (dove prevalentemente opera con frequenti puntate oltre confine) anche se il suo luogo di residenza, l'amore che gli porta e la tendenza «a fuggire le mode» ne potrebbero fare un isolato. È proprio dal rapporto con la sua terra (quella dolcissima dell'alto trevigiano, verso Asolo) che nasce il lavoro di Stefani, impegnato da almeno dieci anni a rappresentarne i colori in tutte le stagioni (dal verde pesante della piena estate ai bianchi lividi dell'inverno) mediante superfici, da tempo ormai astratte, strutturate in fasce cromatiche di origine cezanniana stese per stratificazioni successive quasi a riprodurre la profonda ricchezza della terra. La volontà e il programma di Stefani sono espresse da questa frase di d'Annunzio che precede la serie delle riproduzioni: «Il colore è lo sforzo della materia per diventare luce».

Src (1916-1919), Editions de la Chronique des Lettres Françaises, Parigi, 1973.

Riedizione a cura della Société d'Etudes du XX secolo della rivista di Albert-Birot che svolse un importante ruolo di concentrazione delle giovani leve dell'avanguardia francese prima dell'avvento di Dada a Parigi nel 1920. Apollinaire, Aragon, Soupault, Breton, Reverdy, Tzara furono tra i collaboratori di Src, sotto la cui insegna fu organizzata la celebre creazione de *Le Mammelle di Tiresia* di Apollinaire. Ma la rivista è importante anche per la nostra avanguardia, per le collaborazioni di Folgore, Severini, Prampolini, Cantarelli e per gli echi che dette ai proclami marinettiani. Tra il 1916 e il 1919, cioè tra la fine del futurismo eroico e l'avvento di Dada, Src costituisce una pagina di transizione nell'avanguardia storica europea, ma nondimeno una pagina

essenziale. La ristampa anastatica della raccolta della rivista è completata dal programma della creazione dell'opera di Apollinaire, e dalla ristampa di *Paris*, la prima rivista pubblicata da Albert-Birot, la quale ebbe vita brevissima ed è oggi introvabile. Noteremo infine che l'edizione che consta di un volume di 500 pagine gran formato, completate da un'appendice di 5 indici diversi, è stata condotta con criteri esemplari.

M. ARMANDI, P. FOSSATI, *Claudio D'Angelo 1963-1973*, Ediz. Arte e Società, Roma.

Di Claudio D'Angelo si è già occupato NAC in successive occasioni. Il catalogo in esame che alterna — quasi a svelare progressivamente le chiavi di lettura dell'opera di D'Angelo — tavole dell'artista a contributi critici di Masini, Melloni, Tomassoni, Trucchi ed altri (oltre alle presentazioni di Armandi e di Fossati, poste — significativamente — l'una ad apertura e l'altra a conclusione del catalogo) è di particolare interesse in quanto documenta la produzione di Claudio D'Angelo nell'arco del decennio '63-'73, consentendo quindi di ripercorrere il discorso «spaziale» dalla «*Rete con chiodi* del '63' in cui la lezione pop di «abolizione di ogni scarto e distanza dal reale» è ben viva e presente, sino ai rarefatti reticoli dei *Progetti di spazio* 1973, «rete astratta e mediata — come si esprime Armandi — tessitura di ogni scarto e distanza dal reale, totale lontananza dal mondo delle cose».

Armandi interpreta tale evoluzione come itinerario dalla *soillure* alla *purété*, dalla «cacografia» che ostacola la comunicazione, fin quanto mormorio indiscernibile delle cose, alla «calligrafia» di un rigoroso ordine razionale che fa dei segni altrettanti lucidi sintagmi.

E qui sta forse l'ambiguità dell'operazione compiuta da D'Angelo: i teoremi grafici, le raffinate ipotesi progettuali che D'Angelo costruisce — nero assoluto su bianco assoluto — con lucida programmata iterazione, assurgono sì ad una sorta di «sur-realismo tecnologico» — come vuole il Tomassoni — ma con valenze di ossessiva repressione del mondo del vissuto. Se infatti il rifiuto delle «pulsioni organiche» — mito dell'informale — è portato qui alla sua logica estrema, non appare al tempo stesso quasi un tentativo di «escludere ed esorcizzare la presenza minacciosa» di ciò che non è matematizzabile o quantizzabile?

A tale quesito sembra voler replicare Fossati quando, sottolineando la qualità dialettico-dinamica dei lavori di D'Angelo, parla di «un elemento in bilico tra il cerchio e la spirale, fra la proposta stabile, fermata entro gli scatti successivi, e l'aprirsi della figura... a una più complessa struttura».

GUIDO DAVICO BONINO, *Prima cronaca generale*, Ediz. Geiger, Torino.

Dalla sequenza di *Somnia* (il libro presenta ben sei «sequenze») all'ultima, che è poi quella che dà il titolo al libro, sotto l'apparente accumulo sanguinetiano, che Barberi Squarotti chiama «un ambito di sontuosa letteratura», c'è la progressione inesorabile di una poesia irrimediabilmente bidimensionale.

Un'operazione d'avanguardia datata «anni sessanta» e diligentemente condotta, mai però con effetti di stravolgimento linguistico; qualche esito notevole si ha in alcune

poesie di «L'immagine fraterna»: un volo sulle tre profezie — tre poesie — tre incidenti, per planare malamente all'ultimo testo della raccolta, dove il tono autobiografico unito ad una nostalgia per «le regole del gioco» di cui sarebbe maestro *Edoardo*, ci fanno dire con l'Autore «allora tutto è chiaro», come nella sua poesia «ma allora stiamo sognando».

P.P.D.

ENRICO CRISPOLTI, *Erotismo nell'arte astratta e altre schede per una iconologia dell'arte astratta*, Ediz. Celebes, Trapani.

Continua l'uso di raccogliere in volume articoli e schede sparsi in riviste e bollettini, o cataloghi, di difficile reperimento; questo tipo di operazioni, per lo più inutili, a volte sono invece preziose, proprio per le difficoltà che risolvono. Tale è il caso di Crispolti, che in questa raccolta presenta una ricerca su una «considerazione dell'arte astratta sotto il profilo iconologico, anziché, come è stato per lo più fatto, fornire una lettura formalistica, di modo che l'arte astratta è riconosciuta come sistema di segni significanti autonomo. Il volume, che si apre con la ricerca sulla fenomenologia dell'erotismo nell'arte astratta, riunisce anche studi su Fontana, Reggiani, Cagli, Burri, e note su Morlotti, Vedova, Alberto Viani, Mannucci, Franchina, Capogrossi, Accardi, Dorazio, Munari, Conte, Guerrini, Montanarini, Novelli, Bonalumi, Samonà, Virduzzo, Giorgi, Uncini ecc., tutte ordinate secondo uno sviluppo cronologico delle varie ricerche dell'arte italiana di questi ultimi anni.

BRUNO CARUSO, *Disegni politici*, Ediz. Dedalo, 1973, L. 2000.

G. GROSZ, *Aggiusteremo i conti*, Ediz. Dedalo, 1973, L. 2000.

L'editore Dedalo dà inizio con questi due volumi a una collana indicata con la denominazione di «impegno civile». La scelta sembra chiara: artisti che hanno affrontato un preciso discorso politico (la conferma viene data dai volumi annunciati di prossima pubblicazione, dedicati a Posada, Majakovsky, Dix e a una raccolta di documenti sul Vietnam), testi introduttivi con carattere quasi didattico, con linguaggio volutamente piano, il privilegio dato all'immagine (un centinaio di disegni di Caruso, una sessantina di Grosz riprodotti in stampa nitida), prezzi contenuti: un tentativo insomma di raggiungere un pubblico potenzialmente più largo di quello con interessi specificamente artistici. I disegni di Caruso, presentato in una nota biografica dal tono leggermente agiografico, sono introdotti da Roberto Gianmanco, che ne sottolinea l'attualità politica. Di Grosz viene riprodotta una raccolta organica costituita da 57 disegni pubblicati per la prima volta nel 1922, uno dei quali «Abrechnung folgt» («Aggiusteremo i conti»), scelto per il suo carattere positivo, aggressivo in una tematica di satira aspra, ma prevalentemente distruttiva, dà il nome all'intera sequenza. Alcune pagine a cura di Enzo Bilardello, presentano la figura di Grosz, in una ricostruzione corretta per quanto ne riguarda la vicenda artistica, anche se alcuni giudizi sull'esperienza dadaista lasciano perplessi. Viene inoltre condotta un'analisi di tipo stilistico che, pur ritrovando le influenze su Grosz dei giapponesi, di Daumier, Toulouse Lautrec, Raylandson, Goya, ne rivendica la sostanziale autonomia formale e ne indica le caratteristiche più evidenti.

Rassegna delle riviste

a cura di Orsola Ghetti
e Paola Serra Zanetti

Art International

Edita in Svizzera, la rivista «Art International» si propone, come suggerisce il titolo, di offrire un vasto panorama delle manifestazioni di arte contemporanea. Con corrispondenti in ogni parte del mondo, compreso Giappone e Australia, essa estende il suo potere di informazione non solo sui tradizionali centri della cultura europea e sull'America, a cui oggi si guarda come all'crogiuolo delle esperienze d'avanguardia, ma su tutti i paesi in cui si svolgono operazioni artistiche degne di interesse.

La rivista, che si vale di una bella veste tipografica e di ottime riproduzioni in bianco e nero e a colori, sembra priva di una precisa linea culturale; si può semmai notare una certa indifferenza nei confronti delle più recenti espressioni artistiche, quali Process, Body o Land Art. Inoltre, non essendovi un raggruppamento degli eventi artistici secondo temi o «aree di ricerca», il panorama che ne risulta è necessariamente frammentario e il potere di informazione è vasto sì, ma un po' superficiale e lascia posto al dubbio che, nella scelta delle mostre da recensire, possa talvolta pesare un certo interesse economico-pubblicistico.

Gli articoli del numero di dicembre si prestano ad un raggruppamento intorno a due temi, l'Avanguardia Russa dei primi due decenni del secolo e il New Realism americano.

L'Avanguardia russa offre una vastissima materia di ricerca, in quanto generò una situazione culturale vivacissima, in cui si formarono eccezionali personalità, che sensibili ai messaggi che provenivano dall'Occidente e capaci di filtrarli attraverso il recupero del patrimonio artistico popolare, elaborarono esperienze artistiche quali il raggismo, il suprematismo, il costruttivismo e l'astrattismo. Ma si sa che questo periodo felicissimo dell'arte russa è stato a lungo quasi dimenticato per una serie di ragioni per lo più connesse col dogmatismo politico degli uomini di governo.

Ancor oggi, nonostante la riabilitazione, le opere degli artisti che esprimevano nei gruppi «La rosa azzurra» e il «Fante di quadri» sono difficili a trovarsi in seguito alla censura che iniziò nel 1929 quando, con un provvedimento del Commissario del Popolo per l'Istruzione, venne chiuso l'Inkuk, che da sette anni era il più vivo e moderno istituto di cultura plastica della Russia sovietica. Sarà il primo provvedimento ufficiale che condurrà verso il conformismo culturale e, nelle arti plastiche, verso il realismo socialista.

L'articolo di Denvir, non potendo neppure toccare tutti gli aspetti dell'affascinante problematica, si sofferma su pochi temi, di cui uno (forse un omaggio al femminismo) è il ruolo giocato dalle donne in questa fase rivoluzionaria dell'arte russa: Olga Rozanova, che dall'espressionismo passò alla pura astrazione, indipendentemente, pare, dalle contemporanee esperienze di Malevich; la Goncharova, che, con Larionov, dopo esperienze primitiviste e cubo-futuriste, elaborò, il raggismo; Liubov Popova,

«che abolendo nello studio delle relazioni fra i piani, l'unicità del punto prospettico poneva in un certo senso, la base del Costruttivismo».

Argomenti di grande interesse sono appena indicati perché troppo vasti: i rapporti dell'avanguardia col cubismo, col futurismo italiano (sul tema è ora da vedere il libro di De Michelis: *Il futurismo italiano in Russia - 1909-1929*), con l'arte popolare rappresentata da tappeti, icone, ricami siberiani, intagli in legno (lubok). Denvir si sofferma invece a parlare dell'Ucraina, che rimase per lungo tempo luogo di sperimentazioni artistiche «dopo che gli scrittori e i pittori che vivevano all'ombra del Cremlino soccombero alle pressioni esercitate sulla libertà di espressione dall'estetica ortodossa».

Nel vivacissimo milieu culturale della Mosca dei primi anni del secolo si formò Sonia Delaunay, anche se fu a Parigi, dove si trasferì nel 1905, che prese coscienza delle sue possibilità artistiche, grazie anche al secondo marito, nella cui ombra operò a lungo («Il movimento nel colore era tutto per Robert Delaunay. Io invece sentivo il desiderio di un'architettura nelle mie composizioni» precisa, ansiosa di scindere la sua pittura da quella del marito). Della terribile Madame, ancora attivissima nonostante gli ottantasette anni, Michel Peppiat ci offre un gustoso ritratto, che la rivela severissima nei confronti dei massimi artisti del nostro secolo (Picasso «surtout du bluff», Braque «peu de chose vu d'aujourd'hui») e impegnata in grandi gouaches e nell'allestimento di una retrospettiva.

Dai «prismi elettrici» del '14 ai tappeti realizzati nella manifattura dei Gobelins ed esposti l'anno passato a Parigi, Milano e New York, la sua opera è una continua ricerca sulle armonie e i contrasti cromatici. Furono la teoria di Chevreul e la suggestione degli aloni delle prime lampade elettriche nei boulevards, dice Peppiat, a sviluppare il suo interesse per il colore. Ma forse questo interesse è connotato alla anima russa; ce lo fanno pensare il caldo, sontuoso cromatismo di tanta arte popolare o delle prime opere degli artisti dell'Avanguardia e le corrispondenze che Kandinsky immediatamente rinveniva fra colori e stati d'animo, fra colori e musica (si pensi, oltre alla sua opera teorica, alla descrizione del tramonto a Mosca, così ricca di una spontanea equivalenza musicale, nel suo libro di ricordi *Sguardi sul passato*).

«Art International» concentra poi il suo interesse su due interpreti, forse non i più significativi, di quel fenomeno ormai scontato che è il New o Hyper Realism americano, Don Nice, che espone a Sydney dopo un breve soggiorno in Australia e Alex Katz.

Don Nice non era incluso nella vasta rassegna di Kassel, «Documenta 5», dove vedemmo i nudi di De Andrea, le insegne luminose di Cottingham, i negozi di fiori di Estes, i cimiteri di macchine di John Salt, i musi aggressivi delle auto di Don Eddy, le opere di Thiebaud, che Lynn, autore dell'articolo, indica come il Mentore di Nice.

In tutti l'assunzione dell'ottica fotografica (da cui l'uso corrente di termini quale close-up, sharp focus, cool observation) e il frequente ricorso a mezzi fotomeccanici, avevano un significato preciso, privilegiavano l'istante reale, le immagini di individui o del paesaggio urbano non ancora staccate dal loro farsi fenomenicamente. I prece-

dentati sono da rintracciare nella Nuova Oggettività tedesca (soprattutto nei cerei individui di Schad e nei gelidi inquietanti di Grossberg) e nei Pop.

Lynn non nomina a questo proposito Warhol, che Kultermann indica come colui che ha gettato la base più importante allo sviluppo nel new realism. Si dilunga, in compenso, a precisare le ovvie differenze delle operazioni di Nice da quelle, ancora vive di elementi informali, di un Rauschenberg e di un Johns, e scomoda Duchamp per convalidare, con la sua dichiarazione a proposito di «The large Glass», il campeggiare, in Nice, dell'oggetto isolato sulla tela grezza. Nelle ultime opere, in effetti, Nice fa campeggiare sulla tela, come le immagini di un sillabario «aussi», ricciolute merinos, agili canguri e saettanti serpenti. L'oggetto, estratto dal suo contesto, domina come concetto in una specie di vuoto assoluto, di spazio zero; ma se il flettersi e il gonfiarsi portavano gli oggetti ingigantiti di Oldenburg dal piano dell'idea a quello dell'esistenza, lo stesso risultato è raggiunto da Nice con una pennellata corposa e quasi impressionista. Preoccupato da problemi di percezione e di messa a fuoco è Alex Katz, che colloca su tele di grandi dimensioni una stessa figura ritratta in diverse scale di grandezza e a diversa distanza dal suo «focus». Le sue figure umane sono manichini di gesso irrigiditi in un ambiente che pare sotto vuoto spinto. Cronista di un ambiente sociale, egli avrebbe raggiunto, a detta di Schwartz, la sua pienezza e si porrebbe come «uno dei più stimolanti e soddisfacenti pittori di New York».

Claudia Pierallini

Le riviste

a cura di Luciana Peroni
e Marina Goldberger

DATA n. 10 (L. 2000), G.C. Argan: *Reinhardt, la percezione non percepita* - T. Trini: *Strategie dopo le avanguardie* - D. Palazzoli: *L'equilibrio dell'arte* - A. Boatto: *L'immaginario e la messa a morte* - T. Trini: *Mario Nigro - K. Honnert: Geometria e colore* - P. Fossati: *Gastini e Griffa - M. Pleyne: Elogio della pittura* - D. Crimp: *Agnes Martin - L. Pozzi: Colore e superficie* - M. Bandini: *L'indagine critica al quadro di artisti operanti intorno agli anni '60* - T. Trini: *Massimo Asnaghi - Sarkis, il lenzuolo* - T. Trini: *Ben Vautier - F. Menna: Diego Esposito - F. Martarese: Oltre il realismo* - C. Carpi: *I palinsesti*.

FLASH ART n. 43 (L. 2000), G. Politi: *La Biennale di Venezia* - G. Celant: *Record as Artwork* - R. Brooks: *Il video nell'uso degli artisti* - Nicole Gravier - Paul Armand Gette - Oyvind Fahlstrom - Robert Mangold - Sirio Bellucci - Robyn Dennis - Emilio Isgrò - Peter Hutchinson - Penck - Maurizio Mannucci - Dario Villalba - R. Apicella: *Poesia visiva* - Getulio Alviani.

CIVILTÀ DELLE MACCHINE n. 3-4, *Tavola rotonda su «Validità dell'arte contemporanea»* con M. Ballocco, F. Bodini, E. Crispolti, C. Pirovano - G.P. Jacobelli: *L'illusione estetica* - H. Sedlmayer: *Totalità e degenerazione* - R. Romero: *Passato e presente della grafica* - E.H. Gombrich: *Tecnica e tradizione* - W. Benjamin: *Autenticità e riproduzione*.

ARTELAVERO n. 10-11 (L. 350), *Supplemento al catalogo della mostra «Pittura d'impegno civile» al Festival Nazionale de L'Unità di Milano* - M. De Micheli: *I funerali di Togliatti di Guttuso* - G. Cervetti e M. De Micheli: *Rassegna della giovane pittura italiana d'ispirazione politica e sociale - Artisti stranieri democratici al Festival* - G.S.: *Il murale di Aurelio per Valenza Po* - M. De Micheli: *Disegni politici di Vaglieri*.

UVZETA n. 4 (L. 350), C. Genovese: *Immagine e immaginazione* - L. Pignotti: *Esperienza estetica* - G. Dorfler: *Manifesto del MAC*.

LE ARTI supplemento al n. 11, dedicato a Giuseppe De Gregorio con testi di M. Majai, R. Melli, F. Arcangeli, M. Calvesi, Leoncillo, L. Carluccio, G. Valentini, E. Crispolti, M. Valsecchi, G. Carandente, L. Lambertini, C. Marsan, L.V. Masini, R. De Grada, C. Munari, P. Giorgio.

IMMAGINI TECHNIKA n. 8, E. De Martino: *Appunti sulle principali tecniche dell'incisione* - H. Winkler: *Forma e figura*.

L'ASTERISCO n. 1 (L. 400), P.M. Carosi: *Riscoperta di Dufy* - M. Pinottini: *Oswaldo Licini* - J. Putman: *Pierre Courtin* - G. Capazzani: *Scenografia di Hofman*.

FUTURISMO OGGI n. 10-11 (L. 300), G. Lista: *Futurismo a Parigi* - M. Verdone: *La pittura di Krimer* - A. Sartoris: *Astrattismo futurista di Korompay* - A. Lora: *Torino: Scrittura visuale 1912-1972 a Torino* - I. Panaggi: *Emigrato* - G. Taucer: *Bruno G. Sanzin* - R. di A.: *Futurismo russo a Parigi* - A. Dickmann: *Tecnica del Futurismo* - E. Alquati: *Enzo Benedetto*.

FUTURISMO OGGI n. 1-2 (L. 300), Benedetto: *Caro Marinetti* - A. Sartoris: *Ugo Pozzo* - R. di Ambria: *Colloquio con George Hugnet* - L. Volpicelli: *Colore come colore* - M.C. Benussi: *Teatro-pubblico*.

CA BALÀ' dic. 73 (L. 300) «Nostro golpe quotidiano», satira e denuncia grafica dei «golpe».

CA BALÀ' gen. 74 (L. 300), numero sull'assenteismo.

ARTS MAGAZINE apr. '73, A.B. Nakov: *Alexander Rodcenko* - W.C. Lipke: *Isaac Witkin* - C. Nemser in conversation with Lee Krasner - R. Krauss: *Richard Serra* - B. Boice: *Mel Bochner* - J. Loring: *Marisol's Diptych*.

ARTS MAGAZINE mag.-giu. 73, B. Kurtz: *Peter Campus* - D. von Schlegell: *Two outdoor pieces* - R. Pancoast-Smith: *Brice Marden* - J. Burnham: *Dennis Oppenheim* - A.B. Nakov, *Alexander Rodcenko: The line*.

ART and ARTISTS apr. '73, J. Daley: *Situation uncritical* - S. Field: *Touching the Earth* - Effi Stephano interviews Gina Pane - J. Lyle: *Behind the Parrot's Eye* - T. del Renzio: *Conventional problematics, unconventional means*.

ART and ARTISTS mag. '73, G. Battcock: *Destination art* - J.A. Thwaites: *Total art* - A. Werner: *The other Soutine* - T. del Renzio: *Architecture and language* - J. Merkert: *Pre-fluxus Vostell* - Effi Stephano interviews Jean Le Gac.

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

Stadt in der Schweiz - 1^a Biennale der Schweizer Kunst - Zurigo 1973, pagine 60, con 162 illustrazioni b/n fuori testo, prezzo lire 4500.

Delavalle - Saxe - Collyer - Spencer - Favro - Martin - National Gallery of Canada, Ottawa 1973, interamente illustrato b/n e colori, prezzo lire 6.500 (avanguardia in Canada).

Walter Dexel, Hannover 1974, pagine 112, molto illustrato b/n e colori, prezzo lire 4.500.

Pablo Echaurren, Milano 1974, pagine 16, molto illustrato b/n e colori, lire 1.200.

Exposition de Peinture Reunissant Certains Peintres Qui Mettaient la Peinture en Question (Buren, Griffa, Martin, Ryman), mostra organizzata da Michel Claura, Parigi 1973, interamente illustrato b/n, lire 3.800.

Ipotesi per una casa esistenziale, Roma-Parigi 1974, pagine 100, interamente illustrato b/n, rilegato, lire 5.000.

Richard Lindner, Parigi 1974, pagine 30, con 42 illustrazioni fuori testo b/n e colori, lire 5.500.

Umberto Mastroianni, Torino 1974, pagine 68, con 105 illustrazioni fuori testo b/n e colori, lire 3.500.

Per una nuova politica edilizia, Bologna 1973, pagine 324, con illustrazioni b/n, lire 3.000.

Christian Rohlf (1849-1938), Roma 1974, pagine 82, interamente illustrato b/n, lire 3.500.

Romanticismo Storico, La Meridiana di Palazzo Pitti, Firenze, 1974, pagine 408, con 138 illustrazioni b/n, lire 7.000.

Gérard Titus-Carmel, Milano 1974, pagine 64, con illustrazioni b/n e colori, lire 5.000.

Trigon 73, Graz 1973, interamente illustrato b/n e colori, rilegato, lire 7.000.

Giuseppe Viviani, Firenze 1974, pagine 36, molto illustrato b/n, lire 1.000.

Wilhelm Wagenfeld, 50 Jahre Mitarbeit in Fabriken, Köln 1974, pagine 134, molto illustrato b/n, lire 3.700.

Design e percezione visiva

Art Deco (Thomas Walters) Londra 1973, pagine 88 interamente illustrato b/n, lire 4.200.

Les Contrastes de la couleur (Ellen Marx) Parigi 1972, interamente illustrato a colori, lire 21.000.

Die Gute Industrieform 1973, Hannover 1973, pagine 174, illustrato b/n, lire 2.000.

Illusionen (Edi Lanners), Luzern 1973, pagine 158 interamente illustrato b/n, lire 7.500 (dall'antichità a Escher il mondo dell'illusione).

La machine et le monde des formes (Jacques Meuris) Bruxelles 1973, pagine 208, molto illustrato b/n, lire 9.500.

La Macchina per l'architettura (Nicholas Negroponte) Milano 1972, pagine 210, molto illustrato b/n, lire 4.200.

William Morris - Wallpapers and Chintzes - (Fiona Clark) Londra 1973, pagine 96, interamente illustrato b/n colori, lire 5.500.

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

RAMMENTIAMO

che la direzione-redazione della rivista si è trasferita in Via S. Giacomo n. 5/B - 00187 Roma, tel. 6786422. Si prega di prendere nota del nuovo indirizzo per l'invio di lettere, cataloghi, documentazioni, libri, riviste-cambio e quant'altro di pertinenza della redazione.

Inoltre, per facilitare l'inserimento delle mostre nella rubrica « Brevi », le gallerie e gli artisti sono pregati di inviare i cataloghi direttamente anche al curatore della predetta rubrica: *Cesare Chirici, via Imperia n. 16 - 20142 Milano.*

Riviste, numeri speciali, novità collane già segnalate

Ca Balà - mensile di umorismo grafico e di satira politica. Nato nel 1971 è a tutt'oggi l'unico periodico di grafica satirica esistente in Italia. Sono disponibili pochissime collezioni complete delle prime 3 annate (dal n. 1 al n. 34) al prezzo speciale di lire 35.000. Numeri isolati disponibili a lire 400 ciascuno.

Critica D'Arte

« Emilio Greco, disegni e grafica », settembre-dicembre 1973, numero speciale monografico, lire 5.000.

Collana Nadar

Prampolini e la scena, Nadar n. 11, Torino 1974, pagine 120 con 45 illustrazioni b/n, lire 3.500.

Strutture Ambientali

Strutture Ambientali n. 17, giugno 1973, « Per una strategia dell'informazione audiovisiva nell'ambiente. Due esempi: Torino e Urbino », lire 4.000.

Sansoni Scuola Aperta

« La Caricatura » (Vittorio Rubini) Firenze 1973, pagine 120, illustrato b/n, lire 900.

Notiziario

a cura di Lisetta Belotti

Cartelle e libri illustrati

Edizioni Galleria La Chiocciola (Via S. Lucia 5, Padova): 2 serigrafie cinetiche di Alberto Biasi.

Edizioni Giovasso (Via Giovasso, Milano): cartella di 5 litografie di Pippo Spinoccia dal titolo « Spinoccia 41/5 » con poesie di De Micheli, Fagone, Falabrino, Marasi.

Stamperia Cartesius (Via Marconi 16, Trieste): 3 acquetinte di Carlos Pacheco; 3 acquaforti di Gianni Brumatti; 5 acquaforti di Adriano Alberti; 4 incisioni di Augusto Cernigoi.

B.N.E.L. - Como (Via A. Volta 74, Como): volume « Italo Zetti: Ex Libris - Grafica minore ». Presentazione di Gian Franco Grechi, compilazione di Gianni Mantero.

Edizioni MD (Via Lungara 5, Roma): cartella di Luigi Boille dal titolo « 5 litografie modulate in giallo », testo di G. C. Argan.

Edizioni Arte Centro (Via Brera 11, Milano): cartella di 9 incisioni di Alberto Ca-

valieri, una pagina di Enrico Piconi e 8 poesie di Ugo Maria Camerini. Titolo « Il tempo il ricordo il silenzio ».

Gino Ciccognani e Francois Zille Editori (c/ Diagramma, Via Pontaccio 12a, Milano): album di 8 fotografie a colori con un'azione di Günter Brus dal titolo « Ana ». Testi dell'autore e di Luciano Inga-Pin e un disegno originale.

Martano Editore (Via Battisti 3, Torino): volumetto con 18 monoprnti di Lia Rondelli dal titolo « The Nest », testo di Eddie Allen.

Casa Editrice Giuffrè (Via V. Colonna 40, Roma): cartella di 5 incisioni di Attardi, Carroll, De Vita, Guccione, Zigaina, dal titolo « All'insidia accostumati », testo di Massimo Severo Giannini, presentazione di Guido Giuffrè.

Edizioni Trentadue (Via Brera, Milano): raccolta di poesie di Mario De Micheli dal titolo « Testa o Croce » con incisioni di Attardi, Bodini, Cassinari, Caruso, Francese, Guttuso, Migneco, Morlotti, Plattner, Sassu, Treccani e Zigaina.

Edizioni Galleria Seconda Scala (Via Torre Argentina 47, Roma): cartella di litografie di Beneduti, Branga, Cintoli, Corvino, C. Mariani, Palamara-Fiorentino, Patella, Piffero, Ricciardi, Spinelli. Il titolo è « Cinquanta per settanta, un'indagine sulla grafica »; proposta di Italo Mussa.

Edizioni Arte al Borgo in Palermo: cartella di 6 litografie di Giancarlo Cazzaniga dal titolo « Girasoli » con liriche di Mario Dell'Arco, Eugenio Montale, Salvatore Quasimodo.

Edizioni Eurografika (Via Sant'Antonino 3, Bergamo): cartella esemplificativa di problemi di cromatologia realizzata da Mario Baccocco e presentata da Ernesto L. Francalanci.

Varie

Milano. Sono stati assegnati i premi « La Madonnina ». Per la pittura: Lamberto Lambertini; per la scultura: Alessandro Nastasio; per lo sbalzo: Luigi Garzia.

Aix les Bains. In maggio, presso il Palais de Savoie, avranno inizio numerose manifestazioni, riunite sotto il titolo « Aix les Bains ville d'art contemporain », che dureranno fino alla fine dell'anno.

Nizza. Quest'estate, al Musée national « Message biblique », grande esposizione di Marc Chagall comprendente un centinaio di opere.

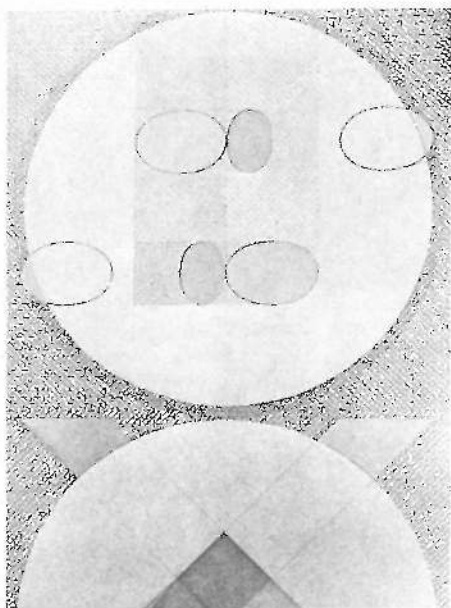
Torino. All'Unione Culturale si è svolto un ciclo dedicato al Futurismo, articolato in otto serate.

Napoli. Il Comune ha dato inizio alle pratiche per destinare il Palazzo Roccella a Galleria d'arte comunale.

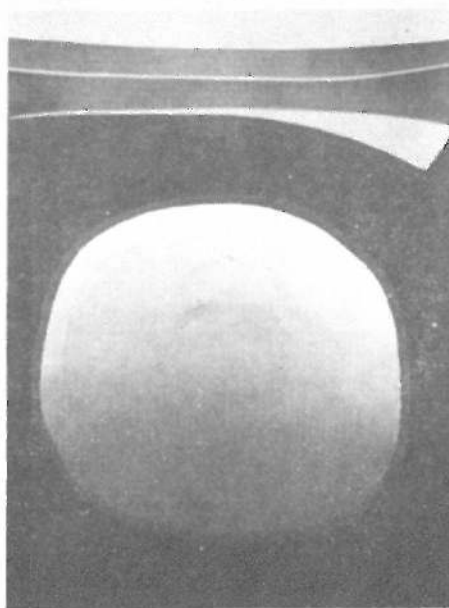
Anversa. Si è costituito il Centre International d'Etudes d'Art Constructif che si prefigge di raggiungere Centri municipali e musei. Sono state finora pubblicate 2 cartelle di serigrafie e mostre itineranti. Fra i partecipanti, gli italiani Borella, Rizzato, Zanoletti.

Cedola di commissione libraria

Centro Di
Piazza De' Mozzi 1r
50125 Firenze



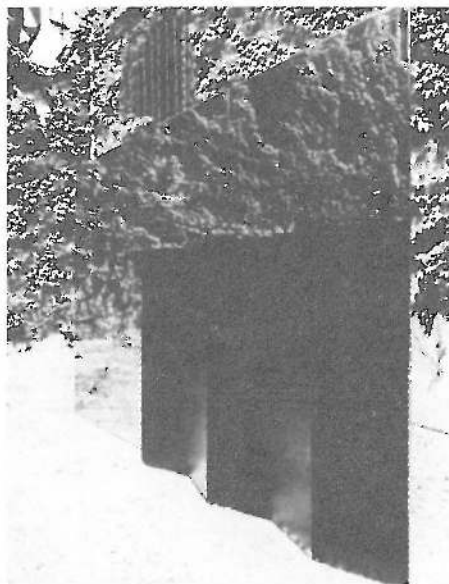
G. Perugini, *Progetto di scultura*, 1973 (Firenze-Fiore).



M. Chianese, *Riflessione di natura*, 1971 (La Spezia-Gabbiano).

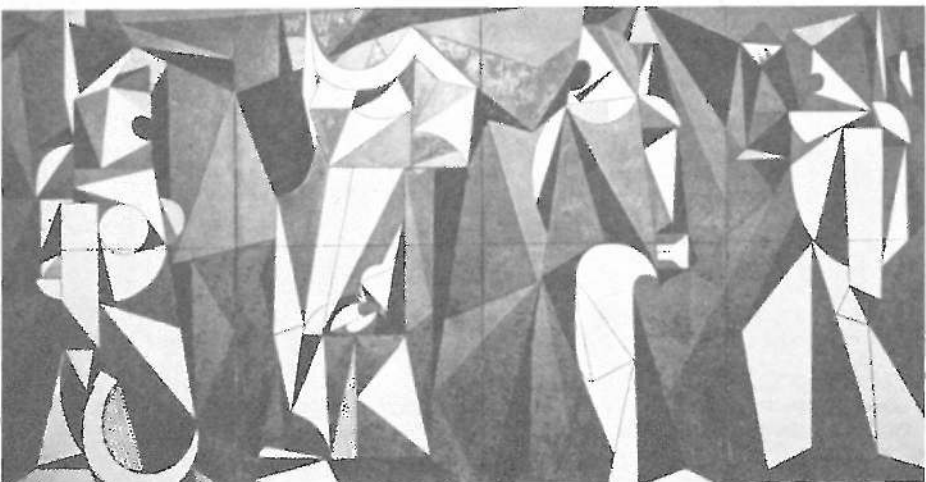


S. Giraldeau, *Generale*, 1974 (Verona-Quaglia).



I. Legnaghi, *La grande onda*, 1970 (Verona-Città).

N. Giammarco, *Corteo operaio*, 1974 (Roma-Grifo).



Brevi

a cura di Cesare Chirici

Bari

Bonomo: «pressione del corpo», 2 pellicole 16 mm. proiettate contemporaneamente, da Dan Graham.

Bergamo

Fumagalli: pannelli astratti del brasiliano Delima Medeiros.

Bologna

Comunale arte contemporanea: disegni preparatori e opera compiuta sul tema dei «funerali di Togliatti», di R. Guttuso. Presentaz. di Franco Solmi.

Foscherari: ragnatele rivisitate tramite un dialogo di materie diverse, di Germano Sartelli. Al cat. un testo esplicativo di Pier Giovanni Castagnoli.

Loggia: opere visualcinetiche di Victor Vasarely.

Sanluca: oggetti-totem e opere recenti di Sebastian Matta. Titolo della mostra: etrusculudens.

Bolzano

Europa: figurazione onirica di Emilio Tadini. Presentaz. al cat. di Hans G. Tuchel. Successivam., lavori di Rauschenberg.

Goethe: opere recenti d'impronta neofigurale del pittore argentino Carlos Alonso, presentato da A. Del Guercio.

Onas: disegni di Felice Casorati, presentati da M. Pinottini.

Sole: tracciati puntiformi su tela di Marco Gastini.

Brescia

Banco: «la musica è facile», incontro-dibattito di G. Chiari sul tema «che cos'è l'arte?».

San Michele: critica del reale nei ritratti psicologici di Giacomo Porzano. Al cat. un testo di Floriano de Santi.

Schreiber: pittura surreale di Franco Lastraoli.

Sincron: modelli di comportamento spaziale di Dino Colalongo. Ne parla B. Munari al cat.

Studio Brescia: giochi di parole e questioni dell'arte nei lavori di Arroyo, Miccini, Sarenco e Mondino.

Cantù

Pianella: problematica umana nei «dettagli» realistici di Gino Gini.

Città di Castello

Pozzo: labirinti visivi e coscienziali di Franco Angeli. Presentaz. di Corrado Marsan.

Como

Salotto: surrealismo bizzarro nei recenti lavori di H. Henry.

Sant'Elia: opere 1963-73 di Nato Frasca, tra i fondatori del Gruppo I. Si tratta di lavori che vanno da un iniziale astrattismo geometrico a manipolazioni sul tema del cubo.

Firenze

Alcione (centro artistico culturale): Daniele Lombardi si occupa del problema della codificazione grafica di opere musicali.

Pananti: tempere e grafica dal 1962 al 1972 di Bruno Saetti.

Piramide: stesure monocrome percorse da tenui linee verticali e orizzontali, nei dipinti recenti di Gianfranco Zappettini.
Studio Fiori: opere 1965-73 di Gianni Ruffi.
Studio Inquadrature: morfologie informali di Antonio Massari, presentato da P. Restany.

Genova

Polena: antinaturalismo e diagrammi temporali nelle opere neocostruttiviste di Attilio Carreri.

Gorizia

Circolo culturale «Salvemini»: seconda biennale degli artisti goriziani d'oggi. Tra gli espositori: Altieri, Castellan, Mauri, Monai, Palli, Nanut, Anglisani, etc.

Intra

Corsini: opere recenti di Ugo Nespolo.

La Spezia

Gabbiano: pittura di Mario Chianese come esperienza visiva del mondo.

Lodi

Gelso: spazio come concetto mentale e percettivo nelle opere progettuali degli artisti Guarneri, Matino, Olivieri, Ortelli, Pirelli, Zappettini.

Milano

Agrioglio: esposizione di un modo di fare ricerca (spazio, sistemi figurativi, piattaforme architettoniche blindate), di Ugo Caruso.
Ariete: «arte della sottrazione», nelle opere recenti di Luigi Parzini.

Ariete grafica: «abrasions et effaçages» di M. Rotella.

Bergamini: l'uomo e l'acqua nella pittura figurale di G. Giannini.

Bon à tirer: arte come traduzione in termini linguistico-matematici delle «strutture naturali», nei lavori di A. Faletti.

Borgogna: pittura recente di Paolo Barattella.

Cavour: grafica di Giò Pomodoro, presentato da Guido Ballo.

Ciovasso: disegni favolistici di Attilio Mangini, presentato da G.L. Falabrino.

Diagramma: fotografia come intervento critico nelle immagini di Luigi Ghirri.

Diagramma: meditazioni filosofiche nelle immagini interiorizzate e «luministiche» di M. Zava.

Eidos: disegni frammentari di figure, di Cremonini.

Einaudi: pitture e incisioni di Alberto Martini.

Grafica oggi: tutta la grafica 1959-73 di Alberto Burri.

Milano: «collages» astratti di Luigi Veronesi.

Naviglio: sculture «bucate» di Toyofuku, giapponese del '25.

Nuovo Sagittario: museo immaginario di memorie nei dipinti di Gino Pellegrini.

Ore: strutture «feticcio» e combinazioni di forme nei dipinti recenti di Roberto Ercolini.

Orso: disegni e litografie figurali di Libero Reggiani.

Porta Ticinese: continua la mostra incessante sul tema della tragedia del popolo cileno.

Salone Annunciata: spazio pittorico come organizzazione percettiva, di Marco Cordoli.

Studio Santandrea: Rainer.

S. Fedele: analisi dei mass-media, di Rolando Mignani.

Schwarz: Pablo Echaurren, figlio di S. Matta, smalta e acquerella piccole tessere di paesaggi, animali, scene di lotte sociali.

Trentadue: José Ortega alle prese col «mito» di Dürer.

Toselli: Daniel Buren sistema tre pezzi di tela rigata bianco e arancio ricoperti parzialmente di pittura bianca acrilica.

Vinciana: presenza del cosmico nella pittura spaziale di Gianni Secomandi, con testo al cat. di Schönenberger.

Vismara: pittura astratto lirica di Italo Valenti, presentato da Guido Ballo.

Zen: grafica di linguaggi non verbali, con partecipazione di 40 artisti e testo di G. Arlandi.

Modena

Sfera: pittura di M. Fidolini sul tema del «mausoleo».

Monza

Arengario: pittura di Angela Landini sul tema dei conflitti umani.

Napoli

Centro: retrospettiva di Paolo Scheggi, con opere dal 1960 al 1971.

Guida: rassegna-documento con pubblica esposizione dal titolo «ex-perimenta '74», come «progetto di una politica unitaria sottesa da una precisa intenzionalità politica».

Padova

Chiocciola: uso «fotografico» dell'immagine e volontà oggettivante nei dipinti di Giorgio Albertini, presentato da R. Sansi.

Images '70: Hans Hartung.

Saletta della grafica: oggetti cinetici a pulsante di Arcangelo Leonardi. Al cat., testi critici di M. Bentivoglio, E. Montuori, F. Moschini, A. Pace, M. Castellini.

Studio Arte Eremitani: grafismo informale di Tancredi Parmeggiani.

Palermo

Arte al Borgo: opere recenti di pittura, scultura e grafica di Nino Giammarco e A. Volo come «coscienza critica e fede nell'utopia».

Parma

A (gall. arti visive): ricerca di rapporti tra parola, forma e significato, con emergenza plastico-visuale, nei lavori di Floracio Garcia Rossi, operante a Parigi.

Bocchi: ipotesi per una grammatica estetico-concettuale, di Duccio Berti.

Correggio: simbolismo e analisi onirica nei quadri di G. Guarino, presentato da G.C. Artoni.

Fuso: opere di G. Luigi Martelli sul tema del rapporto tra uomo e macchina.

Rocchetta: poesia degli umili nel realismo dell'artista tedesco G. Brockmann.

Roma

Ariete: iconografia urbana animata, nei lavori di S. Fleres, presentato da A. Del Guercio.

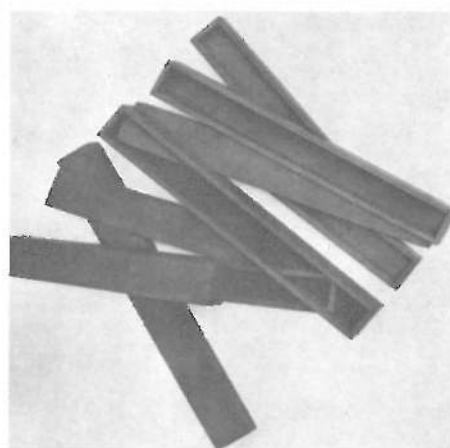
Don Chisciotte: ritratti «oggettivi» di R. Schlichter.

Marlborough: acquerelli 1973 di Piero Dorazio.

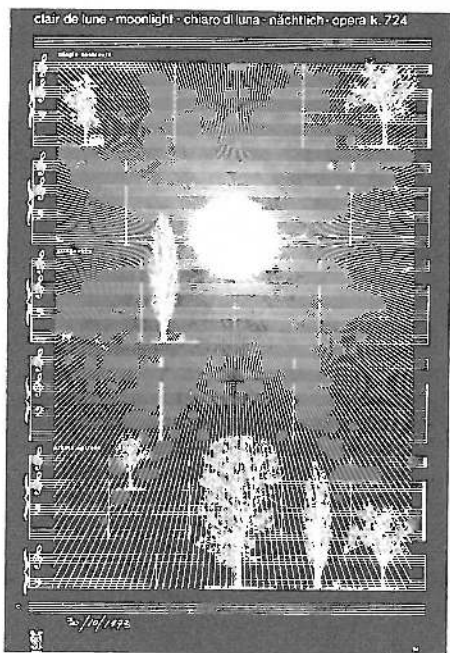
Medusa: immagini di Corneille (Cornelis Van Beverloo) sul tema delle avventure di Pinocchio.

Nuova Pesa: opere del periodo siamese di Galileo Chini, dal 1911 al '14.

Obelisco: modulazioni pittorico-segniche di Edward Giobbi, di ordine visivo-astratto. Presentaz. di Giorgio Capezzani.



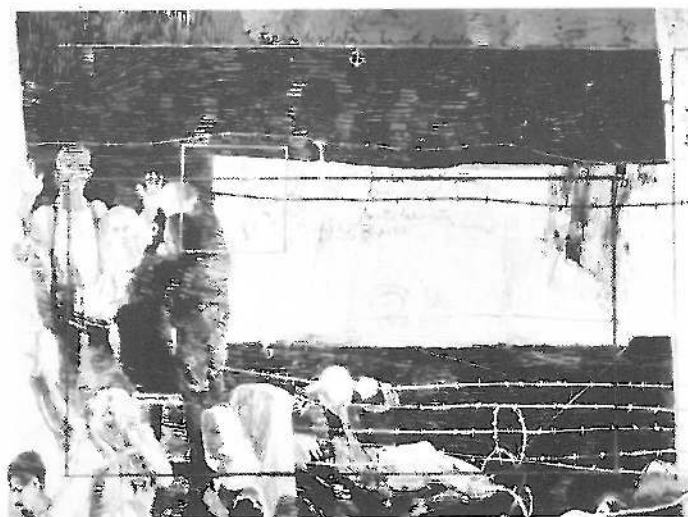
B. Ormenese, *Struttura*, 1973 (Brescia-Centro).



L. Ori, *Clair de lune*, 1973 (Sesto S. Giovanni-Studio 2).

S. Fergola, *Lady Butts*, 1973 (Udine-Plurima).





G. Bellandi, *La notte fascista*, 1973 (Alessandria-Comunale).



P. Cano, *Corridoio*, 1973 (Bolzano-Goethe).

Primo piano: progetti e disegni del cremonese Teodosio Magnoni, dal titolo «come».

Qui Arte Contemporanea: esplorazioni nell'ambito del linguaggio non figurativo, di Mario Raciti. Presentaz. di Cesare Vivaldi.

Salita: operazione fotografia di Sergio Pucci. Successivam., «la drama af the tempesta», di Sarkis Zabunyan.

Seconda Scala: grafica iperrealista internazionale. Tra gli espositori: Baeder, Cintoli, Clarke, Danby, Estes, Goings, Mariani McLean, Morley, Salt, Staiger, etc.

Studio Arte Condotti 85: lavori di S. Sarri sul tema della schiavitù macchinistica. Presentaz. di Crispolti.

Trinità: Olle Baertling.

Salò

Santelmo: lavori recenti di Sergio Sermidi come estensione della soggettività operante. Al cat., due testi critici di F. Bartoli e G. Baratta.

San Bonifacio (Ve)

Alpone: ritmi di spazio in intarsi di colore di Orio Silvani. Presentaz., di Edda Fezzi.

Savona

Brandale: Roberto Pasini, giovane artista genovese, realizza dei «multipli consequenziali» nella ricerca di una integr. tra forma e colore.

Sesto S. Giovanni (Mi)

Studio 2: poesia visiva di Luciano Ori, con testo di Rossana Apicella.

Taranto

Punto Zero: poesia visiva, opere, documenti, grafica e multipli di E. Miccini.

Torino

Davico: sculture totemiche in legno del valdostano Adolf Vallazza, presentato da G. Marchiori.

Goethe: xilografie e serigrafie del tedesco occidentale Walter Dexel, uno dei pionieri tedeschi della sperimentale costruttivista e non oggettiva.

Mela Verde: quadri di Sergio Agosti con superfici di colore «rotte» da incrinature dai bordi irregolari. Ne parla, al cat. R. Gausco.

Stein: «dietro la finestra sul vetro», ricerca concettuale di A. Trotta.

Tavolozza: ventisei gouaches 1960-61 di Pinot Gallizio.

Viotti: pittura fantastica viennese degli anni '60.

Trento

Argentario: schemi progettuali e strutture concettualizzate nelle opere recenti di Antonio D'Agostino, presentato da A. Socal.

Treviso

Cave 2: fantasmi surreali di Narciso Bonomi.

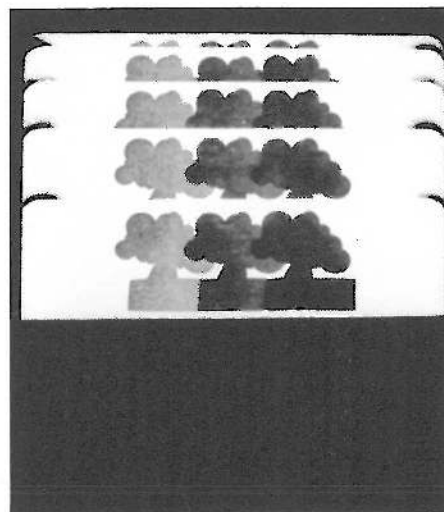
Trieste

Cartesius: griglie strutturali di Francesco Buccheri.

Zinelli e Perizzi: mostra di sculture di Luciano Celli e di capolavori del design.

Verona

Ferrari: strati materici ondulati di V. Cotani. Lo presenta G. Cortenova.



A. Frasnedi, *Sequenza alberi* (Bologna-Durer).

R. Vitone, *Racconto KX* (Genova-Pourquoi pas?).

