

NAC

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

6/7

Mercato e pittura «rivoluzionaria» in Francia / Biennale della grafica / 30 idee per un anti-monumento / Purificato e la maggioranza silenziosa / Tono Zancanaro Fernando Farulli / Primo Conti / Lucio Del Pezzo / Paul Klee / Pittura in Romagna Iperrealisti a confronto / Anamorfosi del tempo / Engagement di fantasia / Contraddizioni della «nuova pittura» / Geometria di ieri e di oggi / Studi sul Surrealismo Problemi di estetica / Il secondo negativo (fotografia) / L'avanguardia (teatro) / Il portiere di notte (cinema) / Recensioni libri / Schede / Riviste / Segnalazioni bibliografiche / Notiziario / Brevi.

Bernardi / Bossaglia / Chirici / Contessi / Cortenova / Cueco / Dalai Emiliani De Rosa / Di Bianca Greco / Di Castro / Di Genova / Dragone / Gilardi / Giuffrè Masini / Mattioli / Meloni / Menna / Moscati / Nonveiller / Panzeri / Raffa / Sinisi Serra Zanetti / Vincitorio / Vivaldi.

Nuova Serie

Editoriale Il dopo Bucarelli

H. Cueco Mercato e pittura « rivoluzionaria » in Francia

F. Vincitorio Biennale della grafica (Firenze)

P. Mattioli 30 idee per un anti-monumento (Milano)

P. Panzeri Purificato e la maggioranza silenziosa

A. Di Bianca Greco Tono Zancanaro (Palermo)

F. Vincitorio Fernando Farulli (Arezzo)

C. Vivaldi Primo Conti (Roma)

P. Dragone Lucio Del Pezzo (Milano)

R. Bossaglia Paul Klee (L'Aja)

G. Cortenova Pittura in Romagna (Ravenna)

P. Serra Zanetti Iperrealisti a confronto (Parigi)

M. Dalai Emiliani Anamorfosi del tempo

G. Di Genova Engagement di fantasia

L. Bernardi Contraddizioni della « nuova pittura »

F. Di Castro Geometrie di ieri e di oggi

F. Menna Studi sul Surrealismo

S. Sinisi « La trahison des images »

M.R. De Rosa « La femme introuvable »

P. Raffa Surrealismo e psicanalisi

A. Gilardi Estetica e nevrosi

I. Moscati Il secondo negativo (fotografia)

L'avanguardia (teatro)

F. Di Castro L'ultimo tango della Cavani (cinema)

Rubriche

Il dopo Bucarelli

Dopo circa un trentennio di « monarchia Bucarelli », alla Galleria nazionale d'arte moderna di Roma si incomincia a sentire aria di successione. Pare avverrà fra un anno ma già le cronache sono piene, da una parte di autoesaltazioni del passato, e dall'altro di lotte di successione, condite d'interferenze politico-personali e relativi ricorsi al Consiglio di Stato.

Chi ci conosce sa che non siamo teneri né nei riguardi delle autogratificazioni, né tanto meno degli intrallazzi. Ma questa volta non desideriamo alimentare polemiche. Riteniamo, infatti, che il discorso vada portato oltre e cioè, sui principi stessi che reggono questa istituzione.

Va tenuto presente che questa Galleria è unica in Italia. E siamo in molti a pensare che diversi guai, che angustiano la problematica artistica nel nostro paese, potrebbero forse avviarsi a soluzione se essa funzionasse sul serio. Più realisticamente diciamo che le cose dell'arte contemporanea potrebbero andar meglio, se la gestione di questa istituzione fosse diversa.

In vista ormai del dopo Bucarelli, è necessario incominciare a discuterne subito. Una discussione che, rovesciando l'assolutismo monarchico che si è detto, dovrà svolgersi nel modo più libero e ampio. Cioè una discussione democratica, aperta ad ogni serio contributo di idee.

Come abbiamo tentato di fare nel n. 6/7 di anno scorso, con una precisa domanda a Franco Russoli, si tratta di affrontare, ex novo, compiti e strutture della Galleria nazionale.

Soprattutto nel quadro di quel decentramento regionale che, malgrado certe delusioni, resta la carta su cui, probabilmente, ci stiamo giocando lo sviluppo reale della nostra società.

In quella intervista con Russoli emerse la possibilità di farne un « organismo centrale di coordinamento ». E' una proposta su cui, secondo noi, dovrebbe svilupparsi un serio, costruttivo dibattito.

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%

Mercato e pittura «rivoluzionaria» in Francia

di Henri Cueco

Ogni situazione esistente in un dato paese è figlia, a sua volta, di molteplici situazioni. Per cui cercare similitudini o somiglianze è, spesso, un arbitrio. Ma, in certi casi, succede che osservare ciò che accade in altri luoghi può consentire di cogliere, più chiaramente, dinamica e significati di analoghi fatti in casa propria. E' per questo che abbiamo ritenuto di chiedere ad un artista francese, Henri Cueco, qualche informazione sul mercato d'arte nel suo paese e sulla situazione, oggi in Francia, della cosiddetta pittura «rivoluzionaria».

Le sue risposte — assai lucide — ci pare ne siano una conferma.

D. Qual'è la situazione del mercato d'arte in Francia?

R. E' possibile che la morte del Presidente Pompidou, e i rivolgimenti politici che sta provocando, modifichino il corso attuale dello sviluppo del mercato d'arte. Ma per rispondere a questa domanda vorrei incominciare col dire cosa è successo negli ultimi mesi, prima di questa morte. Dunque in Francia, vale a dire ancora una volta a Parigi, il mercato dell'arte — e delle stampe in particolare — si è sviluppato in proporzioni assolutamente abnormali. E ciò ha, senza dubbio, varie cause: un progressivo adattamento e l'integrazione di una cultura moderna ad una economia e una tecnologia a loro volta attivate dallo sviluppo del capitalismo monopolistico; più recentemente e in modo convergente, le intenzioni del Presidente Pompidou di creare il Centre Beaubourg sull'arca delle antiche Halles di Parigi. Questo centro polivalente — luogo di animazione e di esposizione, museo, luogo di formazione, di documentazione, biblioteca, fototeca ecc. — ridà a Parigi una facciata internazionale e provoca l'apertura di un numero considerevole di gallerie nel quartiere Beaubourg. E, infine, in questi ultimi mesi, le previsioni inflazionistiche hanno provocato una fuga verso beni-rifugio e anche in direzione della pittura.

D. Chi ha tratto vantaggio da tale sviluppo del mercato?

R. In gran parte, sicuramente, i mercanti e ciò non per fare un gioco di parole. In realtà, una delle caratteristiche dell'attività di questo mercato è l'arrivo di un nuovo tipo di mercante; e questo non poteva non provocare contraddizioni e sommovimenti all'interno dello stesso sistema. Questi nuovi mercanti si sono formati alla scuola del marketing, il principio delle loro speculazioni è la circolazione accelerata dei prodotti e non ha niente più a vedere con la pazienza e lentezza delle transazioni effettuate dai mercanti tradizionali agli inizi del ventesimo secolo; il tempo lavorava a loro favore; oggi si gioca contro il tempo. La strategia di questi nuovi venuti sul mer-

cato dell'arte consiste nella utilizzazione di vecchi criteri che si fondano sul valore ancestrale del dipinto — prodotto unico e sacralizzato — e sulla moltiplicazione delle differenti forme di socializzazione di questo prodotto, nel quadro di un profitto superiore, a molto breve termine (opere uniche in serie, multipli, stampe ecc.). Questi nuovi metodi di marketing e di diffusione sono molto caratteristici del *mercato delle stampe*. In altri tempi il prodotto-stampa era legittimato dalla sua realizzazione artigianale, dall'intervento dell'artista in tutti gli studi di fabbricazione, per la sua relativa rarità (da 50 a 100 esemplari) che ne faceva un originale moltiplicato. Oggi si stampa a macchina, l'artista non interviene che raramente nella realizzazione — mai o quasi nella serigrafia, per esempio, che utilizza dei processi fotomeccanici — e la serie si prolunga qualche volta oltre 300 (vedere parecchie serie di 300, su carte diverse, con numerazioni differenti: cifre romane, arabe ecc., è evidentemente una truffa).

D. Gli artisti stanno beneficiando o no di questa espansione?

R. Gli artisti, naturalmente, ne traggono vantaggio ma il processo che li porta fino al mercato non è cambiato. Dopo un lungo periodo di rifiuto o di ostilità da parte delle istituzioni tradizionali e dei mercanti, i pittori della mia generazione, per esempio, solo di recente hanno acquistato il diritto all'esistenza. Gli studi e i libri scritti da giovani critici si moltiplicano (fra gli altri, *Figuration 60-73* edito nel formato 10-18 dunque a grande tiratura, *L'art actuel en France* d'Anne Tronche, *L'art en France* di Jean Clair) e dato che i valori tradizionali degli inizi del ventesimo secolo cominciano a raresarsi o sono venduti a prezzi molto elevati, la promozione necessaria a un rilancio del mercato permette la presenza di nuovi gruppi di pittori — gruppi costituiti o apparentati dalle loro ricerche. Ma bisogna precisare che questo fenomeno di diffusione e di speculazione accelerata non risolve affatto i problemi di esistenza dei giovani artisti senza notorietà, essendo il sostegno alla creazione quasi inesistente. D'al-

tra parte, i margini di profitto dei mercanti sono, senza dubbio, ancora aumentati. Per esempio, è frequente il caso che gli editori di stampe moltiplichino per 6 la somma investita e i pittori non ne percepiscono che una frazione, la quale molto raramente raggiunge il 30% del prezzo di vendita delle loro opere. Questa nuova espansione del mercato francese dipende da una situazione di denaro «flottante» o da una ricerca d'investimenti puramente speculativa. In questo momento, capitali considerevoli si spostano con una frequenza e una rapidità — «tutte le cose sono uguali» — che si può osservare soltanto nei mercati dei cambi e della Borsa. E si ha motivo di supporre che i finanzier non esiteranno a «disinteressarsi» dell'Arte quando avranno trovato un nuovo settore d'investimento che frutterà di più e più velocemente. Guardando indietro, nel 1962 la crisi che colpì i valori «astratti» ha provocato il riflusso degli acquirenti americani; capitali importanti si erano spostati verso il settore del «tempo libero», equipaggiamenti per le vacanze, clubs di cui il più celebre è il Club Méditerranée. Gli «stessi» capitali e talvolta gli stessi uomini ritornano oggi sul mercato dell'arte. Ritornano anche gli stranieri e in particolare i giapponesi. Ma ciò che è nuovo è che questo mercato, oggi, è costituito per larga parte da acquirenti francesi.

D. Chi sono questi acquirenti francesi e come si spiega tale sviluppo?

R. Per dare una spiegazione è necessario passare alla storia dello sviluppo economico avutosi negli ultimi 10 o 15 anni in Francia, durante il quale si è visto il passaggio da un capitalismo di tipo diciannovesimo secolo — piccole e medie imprese, a conduzione familiare e capitali nazionali — ad un capitalismo monopolistico con imprese giganti e capitali multinazionali; e, come corollario, trasformazioni sociali importanti e l'accrescimento in numero e forze della media borghesia — quadri intermedi, tecnici, insegnanti ecc. —. Queste fasce sociali sono, in questo momento, la posta politica fondamentale della crisi politica e culturale che sta attraversando la

Francia. Non bisogna dimenticare che sono queste fasce a aver dato origine al movimento del 68, perché si può assimilarle agli studenti, in generale. Il loro accrescimento in numero e la loro entrata nei posti decisionali, parallelamente ad una perdita di potere individuale — degradazione della borghesia di fronte al potere dei monopoli — hanno, ad un tempo, sensibilizzato queste nuove fasce a nuovi valori, a una messa in discussione del loro posto nell'economia, a una presa di coscienza del loro ruolo nel sistema. Il maggio 68 può così apparire come una rottura provocata dalla totale inadeguatezza del settore culturale, ancora legato al diciannovesimo secolo, di fronte a modelli di pensiero e a valori celati allo stesso sistema capitalistico. Allora crisi d'adattamento o crisi profonda? A breve termine, senza dubbio, crisi d'adattamento... e a lungo termine? Valori nuovi sono nati da questa crisi, l'approfondimento della funzione della cultura e dell'arte ha lasciato tracce e rotture, a livello di prodotti e dei loro modi di circolazione. Gli artisti della nostra generazione, per le loro attitudini, il loro modo di pensare e i loro prodotti testimoniano di questa crisi. Ma attualmente il sistema del mercato e i suoi nuovi speculatori — e d'altra parte produttori, pubblico e una parte dei collezionisti appartengono alla medesima fascia — testimoniano, a loro volta, la capacità di adattamento del Potere. Resta ai contenuti di questi prodotti «culturali» o «artistici» di continuare il loro lavoro di scavo, rimanendo inteso che non dipende dal settore culturale e, a maggior ragione, dall'Arte, che si produca una rivoluzione nel senso marxista del termine.

D. *Che ne è oggi di quella pittura «rivoluzionaria» nata intorno al 68? Si parla di un suo riflusso...*

R. Senza dubbio vi è un riflusso e questo è normale. Questa crisi sorta nel settore culturale non poteva, da sola, dare inizio ad un processo rivoluzionario determinante. Questa attività culturale detta «rivoluzionaria» era dunque direttamente legata allo sviluppo della sinistra e con i suoi limiti, oggi appaiono i limiti di quest'arte. Dopo il 68, numerosi artisti si sono impegnati nell'azione politica, a breve termine, con le loro opere, presenti su quasi tutti i terreni di lotta, ma man mano si sono resi conto che essi non avevano una presa reale sugli avvenimenti. E dopo una intensa produzione di pitture-affiches, manifesti, esempi vari di lavoro di gruppo e non più individuale (al *Salon de la Jeune Peinture*, per esempio, nel '69 e '71) questi pittori hanno abbandonato le «assemblee generali» e sono tornati alla pittura il cui modo d'azione e di penetrazione è totalmente diverso. Il «discorso» tenuto non viene più fatto allo stesso livello né allo stesso tempo (precisamente quello del riflusso). Dunque

il riflusso esiste, non come ritirata ma come riconversione; l'arte politica è tuttora esistente in Francia e all'estero, questo è evidente! Ma in un dato periodo storico, il termine «politica» non ha solamente il significato di azione politica o di influenza esplicita, immediata

in quella storia; può significare riflessione, domande, analisi critiche permanenti, nuove puntualizzazioni, nuovi spazi ecc.; senza perdere di vista che tutti i progetti culturali non si inscrivono nella storia rivoluzionaria che in relazione con la lotta di classe.

Palazzo Strozzi a Firenze

Biennale della grafica

di Francesco Vincitorio

Anche questa quarta edizione della «Biennale internazionale della grafica d'arte» ha riempito — come il solito — tutti e tre i piani di Palazzo Strozzi a Firenze. E, *more solito*, il visitatore è costretto a fare una tale scorraccia che, certamente, gli renderà insopportabile, per un pezzo, la «grafica d'arte».

Spiace dire questo, perché è facile intuire (e nel catalogo se ne ha esplicita conferma) la fatica e i sacrifici che comportano manifestazioni di questo genere. E tanto più spiazzante perché è indubbio che il segretario dell'Unione Fiorentina, Armando Nocentini (che è l'animatore di questa iniziativa), è mosso, come egli stesso ama ripetere, da «spirito ecumenico» e se mancasse la sua opera, probabilmente, verrebbe meno a Firenze una attenzione ai fatti dell'arte contemporanea che, bene o male, oggi sussiste. Ma i risultati di una esposizione di migliaia di opere, obiettivamente, non può che portare ad una indigestione da parte del pubblico. E, come si sa, un'indigestione manda all'aria ogni merito e ogni efficacia culturale.

Meriti ed efficacia che nessuno contesterebbe se, per esempio, ci si fosse limitati al «settore storico», dedicato quest'anno alla grafica «dal Realismo al Simbolismo». Una mostra davvero eccellente, articolata per nazioni, e a sua volta, per quanto riguarda l'Italia, divisa per «situazioni» regionali: lombarda, napoletana, piemontese, romana, toscana e veneta. Affidate le singole «situazioni» a specialisti (per l'Italia, rispettivamente: Bossaglia, Spinosa, Dragone, Durbé, Paolozzi Strozzi e Perocco), ne è venuto fuori un panorama stimolante per i raffronti che propone e con varie punte addirittura eccezionali. Basti citare le 15 opere di Munch e le 20 di Ensor, le oltre 40 aquaforti di Klinger e la retrospettiva dello spagnolo Fortuny, l'americano Whistler e lo svizzero Welti oppure la scelta francese (da Corot a Denis) o quella olandese, fra l'altro, con una decina di Van Gogh. Ripeto una mostra eccellente che, specie tenuto conto del modo in fondo nuovo con cui è stata ideata, avrebbe richiesto

una visita e uno studio molto accurati e avrebbe tenuto avvinta, adiosa, l'attenzione del visitatore.

Il quale, invece, viene schiacciato — anche psicologicamente — dall'ulteriore, immenso schiera di fogli che lo aspettano ai piani superiori. Le consuete «personalità» dei vincitori della precedente Biennale: Arnaldo Pomodoro e lo jugoslavo Aleksić; «antologiche» di 4 artisti scomparsi: Cavagliari, Costetti, Spadolini e Murabito (solo per quest'ultimo, giustificata); «omaggi» ai manifesti e depliants per l'Istituto del Dramma Popolare di S. Miniato prodotti da Pietro Parigi, allo spagnolo Miciiano, al tedesco Felixmüller e all'architetto fiorentino Leonardo Savioli (unico di vero interesse); persino alcuni disegni di un toscano «antico» (questa volta è toccato all'Allori); e, infine, i partecipanti al concorso vero e proprio: 65 italiani (con 5 opere a testa) e una plethora di stranieri in rappresentanza di tutti e cinque i continenti: alcuni importanti (per esempio, i latino-americani Maldonado e Montealegre, il francese Titus-Carmel, lo jugoslavo Berber e altri), il resto, per lo più inutili e spesso inaccettabili. Come d'altronde inaccettabili, sul piano del costume, sono le due speciali «presenze», riservate a Biasion e Manfredi, evidentemente perché membri della commissione d'invito.

Inutile sottolineare che, con mite così «ecumeniche», fra i 65 italiani prescelti c'è un pò di tutto. E il criterio con cui sono state esposte le opere, involontariamente, lo mette ancor più in evidenza: gli allusivi «tronchi» di Chianese accanto agli alberi ottocenteschi di Cacciatore, le analisi sottilissime di Guarneri vicine alle illustrazioni di Grazzini (fuori concorso), le miniature graffianti di Baruchello in mezzo alle «nature morte» di Barbisan e Bianchi Barriviera, la «luce» straordinaria di Strazza a lato dei paesaggi in serie di Tamburi.

Anche in fatto di «aree di ricerca» la confusione è massima: Dorazio di fianco a De Vita, Nativi a Pettinicchi. Pretendere, come scrive il buon Nocentini in catalogo, che questo sia «educativo», è un pò troppo.

30 idee per un anti-monumento

di Paola Mattioli

La festa popolare del primo maggio iniziata, a Milano, fin dalla tarda mattinata, nel parco, creato nell'area degli ex Mercati Generali, tutt'intorno alla palazzina Liberty (la palazzina occupata da Dario Fo), ha avuto, in serata, una coda artistica. Dentro la palazzina, a poco meno di un migliaio di partecipanti, stipati in modo incredibile, dopo una certa attesa coperta dalle musiche, non senza qualche esitazione, Mario Staccioli, a nome del comitato promotore per il monumento a Franceschi, ha illustrato l'iniziativa. Poi sono seguite, a ritmo rapido, le diapositive delle trenta idee presentate. Un monumento, dunque, a Franceschi ucciso in gennaio dello scorso anno. Un gruppo di studenti, della Bocconi, l'università di Franceschi, aveva lanciato l'idea agli artisti milanesi. Gli studenti pensavano, forse, e pensano che nel posto della piccola lapide che ora ricorda il fatto, potrebbe sorgere un monumento importante e significativo. Gli artisti, accogliendo la sollecitazione, l'hanno vista come un'occasione «politica»: un modo, soprattutto, per misurarsi tra loro e con una certa realtà. E' probabile però che nessuno di essi abbia mai preso in seria considerazione il progetto reale di un monumento reale.

Ciascuno per sé e negli incontri che hanno avuto (e che avranno, dato che la cosa seguirà) si son parlati di una «presenza», di un intervento «simbolico», di una partecipazione «politica». Un anti-monumento, insomma: poco realistico o nulla, altrettanto scarsamente reale. Questa simbolicità, o emblematicità, al limite del gesto e del documento, è stata la risposta al bisogno di realismo manifestato dagli studenti. In parte, certo, anacronistica nostalgia del realismo socialista, ma, nella sostanza, richiesta appunto di un dato concreto, di un monumento in carne ed ossa. Ecco il motivo degli applausi non proprio convinti di fronte alle immagini proiettate. D'accordo, la precarietà della situazione, la fatica di una giornata militante (splendida, per altro); ma l'impressione netta è stata che tra gli artisti e gli studenti il dialogo non sia partito.

Ma vediamo le proposte degli artisti, al di là del fatto che non sono per ora riusciti ad esprimere un comune atteggiamento politico sull'iniziativa (ma questa discussione interna è, forse per loro il fatto più importante). Su un punto, comunque, c'è stato accordo: l'«opera», di qualunque opera si fosse trattato, non doveva essere il risultato di un lavoro individuale ma elaborazione di gruppo, espressione collettiva da far uscire dalla discussione. E' vero che i bozzetti pre-

sentati sono stati pensati, quasi tutti, individualmente. Ma questa non è che la fase uno, della raccolta delle idee, cui dovrebbe seguire la fase due, della fusione in un solo progetto comune. Valeva probabilmente la pena di spiegare meglio agli studenti, stipati nella palazzina, il fatto delle due fasi, e di mettere l'accento sull'importanza maggiore di quello che avverrà dopo.

Così, inevitabilmente, si sono giudicati i bozzetti uno per uno, e d'altronde non c'era altra via. Grossi modo sono venute fuori tre linee di tendenza. Alcuni hanno pensato a un'«opera» nel senso tradizionale con un'accentuazione del significato politico del simbolo: Spagnulo, per esempio, che ha proposto una struttura di ferro delineante due bandiere rosse da collocare ai lati del marciapiede dove è stato ucciso Franceschi; o Pardi che ha progettato una piramide rossa rovesciata e sostenuta da cavi (e spiega che ciò indica «un rovesciamento simbolico di una concezione dei rapporti tra gli uomini, in qualche modo anche il rovesciamento stesso di quel concetto di monumentalità e di celebrazione che quella concezione esprime»).

Altri hanno invece contestato apertamente il «monumento»: rifiuto, come dice la Berardinone, dell'operazione celebrativa tipica del potere sia sotto forma di scultura o di pannello o di lapide. Non si vuole, in questo caso, «mettere una pietra su», anzi sottolineare la minaccia permanente alla libertà, e allora si difondono a intervalli regolari di tempo, si affiggono in varie parti della città dei manifesti a ricordare le vittime del sistema. Oppure si è preferito un intervento grafico: che i nomi di tutti i caduti politici, dalla Liberazione ad oggi, ven-

gano scritti su quello stesso marciapiede (Staccioli) o sulla facciata della Bocconi (Cavaliere).

Un terzo gruppo di progetti si indirizza verso un uso alternativo dello spazio da dedicare ad attività politiche o culturali e organizzabile attraverso strutture di vario tipo.

Bisognerebbe poi dire di ciascuno, ma occorrerebbe diffondersi troppo, parlare delle note esplicative che accompagnano ogni idea, ecc. Tutti, infine, si sono detti disposti a modificare, discutere, entrare in quella che ho chiamato fase due.

Ma voglio tornare per un momento alla reazione degli studenti, al non dibattito, a quel tanto di delusione che si è avvertita in sala. L'aspettativa del monumento, dicevo. Io credo che, senza dover sottoscrivere il realismo che gli studenti — una parte almeno — vorrebbero evocare, si debba tener conto di questo tipo di aspettativa: nel senso che, se la discussione di gruppo sarà realmente produttiva, potrà scaturirne una dialettica tra il desiderio degli studenti di avere un monumento a Franceschi — che sarebbe una non piccola vittoria politica in una città dove si continuano a fare i monumenti ai bersaglieri — e il desiderio degli artisti di esprimere in fondo la stessa cosa ma fuori dagli stereotipi del sistema. Vista in questo senso, l'iniziativa offre molti motivi di interesse: la committenza da parte di una base autentica, le analisi critiche su cosa voglia dire oggi fare un monumento e come poi farlo, l'esplicazione quindi delle condizioni in cui l'artista si muove e, non ultimo, il coraggio da parte di chi ha presentato il progetto di mettere in discussione non solo l'idea ma tutto sommato anche il ruolo.

1º Maggio: Dario Fo alla Palazzina Liberty (fot. Paola Mattioli).



Purificato e la maggioranza silenziosa

di Piera Panzeri

Il Comune di Milano presenta nel Salone delle Cariatidi una mostra antologica di Domenico Purificato, dandole un peso notevole, se non altro per l'ampiezza della raccolta, che comprende circa 150 opere e ricopre l'intero arco cronologico della produzione del pittore. È una mostra sbagliata; prima di tutto perché la qualità dei quadri esposti, nonostante i riferimenti che si fanno alla Scuola Romana per gli anni '30 e '40 e al neorealismo per il periodo del dopoguerra, non consente neppure di entrare nel merito di un discorso critico; e lo conferma del resto, paradossalmente, il fastidioso tono celebratorio con cui Purificato viene presentato. Sarebbe stato il caso di ignorare l'avvenimento, se non si fosse caricato di una intenzionalità inaccettabile e se non costituisse il pretesto di una operazione di politica culturale da respingere con chiarezza. Sostanzialmente la mostra è un tentativo di squalificare in blocco, senza distinzioni, la ricerca artistica contemporanea, contrapponendole il modello di una rassegna in cui il critico presentatore, De Grada, riconosce addirittura « l'inizio di un nuovo discorso sul reale » nonché « l'avvio a una umanità da ricostruire ». La pretesa di suggerire questo orientamento sul futuro dell'arte è, oltre che ingiustificata, ambigua, in quanto viene portata avanti ammiccando, in cerca di consenso, con una sorta di maggioranza silenziosa del gusto (quei « molti in buona fede » chiamati in causa): come se bastasse, eventualmente, il successo di pubblico ad assicurare la validità della indicazione. E' anzi uno degli aspetti più negativi — e più diseducativi — della strategia della mostra: tendere a porre fine al divorzio tra arte e pubblico, e a ristabilire una soddisfatta intesa reciproca, sulla base di una operazione che è, in realtà, pericolosamente arretrata e reazionaria, nella misura in cui sottintende l'identità tra democratizzazione e non cultura. La riprova è data dagli scritti riportati in catalogo: una introduzione di Raffaele De Grada, cui si è già accennato, e un testo dello stesso Purificato. A parte il linguaggio che riporta indietro di colpo di qualche decennio, non si può accordare credibilità a una analisi del critico che esce, tra altri esempi riferibili, in una affermazione come la seguente: « Il centro del suo discorso... è la dialettica tra il bello e il brutto, come nel trattato di un classicista » (!). Una reale presunzione, ammantata di falsa umiltà, si ritrova nella dichiarazione di Purificato che si ritiene in diritto di fare « una pulizia ammodo » di tutte le scuole, tendenze, movimenti, gruppi, col-

pevoli di rendere « tanto oscuro il momento dell'arte contemporanea ». Invece il pittore (cioè lui), dopo avere « sgombrato il cammino di tutte quelle tenebre » avanza « con mente chiara e animo puro » e, da genio quale lascia intendere di essere, può affermare (citando pericolosamente De Maistre) « Immensità ed eternità sono ai miei ordini ». Non solo, vuole correggere anche i peccati dei teorici, critici, letterati che portano nel campo della pittura soltanto « infiniti e sempre nuovi elementi di confusione », avvertendoli con una battutina alla spalla « che hanno detto una sciocchezza ». Invece è tanto semplice venir fuori dall'imbroglio: basta riscoprire la vera pittura « bella e splendente nella sua nudità divina; schietta, fresca, incontaminata ». Il ricorso diretto alle citazioni forse chiarisce meglio di qualsiasi analisi l'inconsistenza del discorso che la mostra vuole sostenere. C'è motivo, nessuno vuole negarlo, di essere anche duramente critici nei confronti di certe operazioni condotte nell'ambito dell'arte contemporanea o della critica ufficiale e vanno sostenuti i tentativi di aprire spazi nuovi alla ricerca estetica; che però possono essere individuati in una direzione opposta a quella indicata; non mediante



D. Purificato, *Contadino*.

una semplicistica cancellazione dei temi del dibattito artistico, ma assumendone criticamente gli elementi di rottura, realmente capaci di indicare soluzioni alternative.

Galleria d'arte moderna di Palermo

Tono Zancanaro

di Antonina Di Bianca Greco

L'attività che la Civica Galleria d'Arte Moderna di Palermo svolge, da anni, nell'ambito delle mostre-omaggio, quasi unica espressione delle iniziative culturali promosse dal Comune, nel complesso è manchevole di due elementi: la continuità e il coordinamento. Che poi insieme significano programmazione organicamente articolata; ossia trasposizione dell'episodio-mostra in termini di dibattito culturale, di verifica, di recupero; relazione con l'attività di altri musei in modo da promuovere una circolazione assai meno sclerotica della vita artistica nel tessuto socio-culturale della nazione. Cagli, Guttuso, Consagra, il Liberty (dopo Milano), ed ora Zancanaro si sono succeduti dal '67 ad oggi con l'interposizione di mostre meno grandiose ma anch'esse discontinue; senza un intento didattico che possa collegarle. Si è ve-

nuto a manifestare il frutto di un sistema di gestione, isolato dall'ambiente locale, dove accanto a forme di disimpegno e di emigrazione degli intellettuali, esistono pure forze capaci di sostenere il ruolo assembleare di consultazione, al di fuori di interessi partitocratici e personali. Il fenomeno non tocca solo Palermo. Vero è che a Palermo l'arte moderna trova scarso appoggio negli istituti cattedratici, considerati posti di transito in attesa di occupare sedi centrali. Altrettanto vera è però una circolazione di interessi, un fermento che sostiene il confronto con quanto si verifica in altre aree non ritenute di sottosviluppo.

Animare iniziative motu proprio — o per la prevalenza di interessi eterogenei o per semplice disorganizzazione — lascia il pubblico palermitano e quanti se-

guono la vita di quest'ambiente nel solco di inquietanti perché; quel che è peggio, mantiene in vita una politica socioculturale che tende a trasformare l'arca siciliana in feudo, come ai vecchi tempi. E riduce il carattere stesso dell'intervento nei suoi valori significanti.

Positiva è la volontà di fare, solo se è attuata con un più coerente e ragionato impegno con i tempi, con la storia, e soprattutto con i giovani, i quali chiedono un'azione di stimolo e di dialogo, di sprovincializzazione; ed ancora contrasto, confronto, dialettica. Un rapporto intrinseco tra agente e reagente. La più recente mostra dell'opera antologica di Tono Zancanaro, fra le tante, è stata forse la più accetta, anche se non costituisce da sola un paradigma critico della complessa vicenda artistica dei nostri giorni. Siciliano per la sua volontà di integrarsi con la realtà umana di questo estremo meridione, Zancanaro da vari anni ha espresso, con grande trasporto, la sua solidarietà verso una terra che lo stesso artista sembra avere conosciuto da sempre, da quando nel suo selenuniteo si aggirava per le rovine della città greca, riscontrandovi l'essenza antica e nuova della sua pregnante umanità.

E la spontaneità del personaggio, il suo essere sciatto e sensibile a un tempo, esitano in un eloquio che non s'impaginava nei codici di una linguistica ricorrente; né si associa a complicanze semantiche di precisa direttrice culturale. Fuori dal tempo, fuori dalla storia.

Più di cinquecento opere affollano, un po' pletoricamente, la mostra: cartelle, incisioni, mosaici, ceramiche, dipinti, illustrazioni e disegni, compresi quelli sulle camicie delle vallette volute dall'apparato coreografico.

Inavidenti e vitali queste opere si evidenziano prevalentemente, nel segno grafico che resta elemento primario anche nel colore: sintesi di scultura e pittura, rigeneratore della realtà ricreativa nei suoi valori intrinseci o trasposta in termini di matta bestialità. Un segno che si scioglie, ora concitato e violento, ora lieve e incisivo; sguscia tra sconosciuti stilemmi; sfugge tra riferibilità realistiche e surrealistiche; si colloca in una sua sfera, eden o iperuranio, che non ha riscontro in modelli noti. E lui, Zancanaro, opera come un demiurgo. Diabolico sempre, blasfemo a volte.

Tono o gibbo: più che ironia, c'è l'identificarsi con gli aspetti anche abnormi della realtà, dell'uomo stesso. Prende corpo una componente mostruosa e ibrida, la reinvenzione di una bestialità grottesca che spesso si associa a paesaggi impossibili, estratti da strane combinazioni di realtà e fantasia.

Tono o i carusici: come con le mondine e con gli operai del Pra; vuole essere con loro in chiave umana e in chiave politica, dissacrante del sistema, a suo modo partecipe della storia.

Tono e l'arché: tra mito e realtà, l'arti-



T. Zancanaro, *Levana* (part.), 1949.

sta ritrova se stesso; e trascende se stesso nell'unica forma di religione ancora possibile.

Tono e l'eros: ossia l'uomo e la vita. L'artista e il suo erotismo non solo sentimentale ma linguistico. Una via per la sua strana classicità.

Nella ripetitività figurale, nella inquietu-

dine della dimensione umana e disumana, nella estemporaneità del suo dialogo, fatto di intonazioni spontanee, di frasi tumultuose, talora scurrili, Tono Zancanaro appare figura complessa e non totalmente penetrabile. E la mostra documenta tutti gli elementi della sua discontinuità misteriosa.

Galleria Comunale di Arezzo

Farulli : dal '48 ad oggi

di Francesco Vincitorio

Continuando la serie di « rivisitazioni toscane » (la precedente, come si ricorderà, è stata quella di Gualtiero Nativi), la Galleria Comunale di Arezzo ha allestito una mostra di Fernando Farulli, con opere dal '48 ad oggi. Per la precisione, più che di un allestimento ex novo, si è trattato del trasferimento di una mostra, scelta da Duilio Morosini e presentata in precedenza alla Galleria Due Mondi di Roma. Ma, in realtà, in questo caso, la commistione privato-pubblico non ha pesato troppo. Semmai ha posto ancora una volta in luce le angustie in cui si dibattono gli organismi pubblici, specie in provincia quando intendono svolgere attività culturalmente pregevoli. Mi pare infatti indubbio che queste « rivisitazioni » siano iniziative meritorie. Consentendo, sia di far conoscere ad un pubblico più vasto certi artisti o, meglio, certe « storie » della propria regione, sia di verificare e approfondire queste « storie », alla luce di nuove prospettive critiche. Le quali, come è noto, sono continuamente mutevoli.

Non solo in quanto artisti come Nativi o Farulli sono ancora nel vivo della creatività ma anche perché muta, costantemente, pure la nostra lettura critica. Per Farulli poi, direi che una certa prospettiva temporale è indispensabile. Forse per certi eccessi con cui, coscientemente, carica i suoi dipinti. Da qui una resistenza quasi istintiva dell'osservatore, una resistenza che solo la distanza nel tempo riesce a mutare in libera lettura. Una mostra come questa che, come ho detto, copre un arco di oltre 25 anni di lavoro, diventa, al riguardo, una testimonianza esemplare. A cominciare dai paesaggi del '48-49 dove forse solo oggi si può capire appieno il significato del suo far gruppo — lui prediletto da Rossai — con quelle « teste calde » (Vinicio Berti in prima fila) che si ribellarono al rosismo imperante allora a Firenze. E soprattutto la matrice costruttivista del suo linguaggio e il suo scavalcare il neocubismo (di moda in quegli anni in Italia) per rifarsi al Picasso protocubista del 1907. Non è questa la sede — e for-



F. Farulli, *Costruttore*, 1970.

se la stessa mostra, per certa incompletezza, non lo consentirebbe — per una analisi dettagliata del lavoro di questo pittore. Ma, a conferma di quanto dicevo a proposito della difficoltà di capirlo di primo acchito, vorrei citare ancora la compatta durezza delle «cave» nelle Apuane, dipinte intorno al '52 (adesso fanno ricordare, addirittura, le «pietre» di Magnelli) e il suo momento «informale», oggi, chiamatamente, già scontro anche con la realtà della fabbrica. Ed in particolar modo vorrei citare la serie dei «Costruttori» — tema basilare di Farulli — dove il richiamo a Léger, ovviamente, è immediato; ma forse non altrettanto rapidamente è stata colta la complessità del dialogo che egli ha intessuto con la lezione del francese. Questa è, d'altronde, una sua costante caratteristica. Basti pensare ai suoi rapporti con il realismo o, più precisamente, con certi protagonisti del versante espressionista-realista: dai messicani a Beckmann, da Permeke a Guttuso. Quasi mai semplici imprestimenti, bensì, come dicevo, una serrata, difficile dialettica, basata sulla convinzione di poter dire qualcosa di più, anzi di diverso ricorrendo a «forti iperboli». È la ragione per cui sarei cauto nel giudicare i lavori più recenti, spesso quei «solari» con nudi di donna, non si sa bene se carichi di accattivante sensualità oppure scostanti per indefinito malessere. A parte il fatto che si tratta, in un certo senso, di ritorno (vedi i «nudi» del '63-64), quel lirismo strano che da essi promana (fra l'altro, un lirismo più intuito che esplicito) chissà che domani non si riveli una sua tappa necessaria, una ulteriore, valida testimonianza.

Palazzo delle Esposizioni a Roma

Primo Conti

di Cesare Vivaldi

La grande mostra di Primo Conti, apertasi a Roma, nel Palazzo delle Esposizioni di Via Nazionale, è forte di circa cinquecento opere tra quadri (oltre duecento), disegni, sculture, ceramiche, arazzi e fogli di grafica, è stata la prima occasione veramente nazionale, esterna cioè al territorio geografico e culturale fiorentino, di riesaminare in misura piena ed esauriente un ingegno pittorico tra i maggiori, sin qui rimasto trascurato e mal noto per motivi contingenti e occasionali: primo fra tutti proprio il suo viscerale attaccamento a Firenze, città dalla quale non è mai praticamente uscito, sia fisicamente sia per le meno traumatiche vie della divulgazione culturale e del mercato. La mostra inoltre è servita, almeno a mio parere, a dare un altro scosso ai canoni critici quietamente stabiliti da tanti anni e a far comprendere come l'arte italiana del nostro secolo sia ancora in gran parte da scoprire, o meglio da giustamente valutare nelle sue figure e nei suoi eventi. I quali non sono tutti così lineari e pacificamente archiviabili dalla tale data all'altra, né gestiti amministrativamente, per così dire, secondo gerarchie stabilite una volta per tutte. I movimenti più o meno organizzati, sui quali in genere si appuntano le ricerche degli storici, sono certamente essenziali, ma ben più essenziali sono gli uomini, come appunto Conti, che hanno operato e che operano entro e fuori i movimenti stessi, in accordo o magari in polemica; e ciò senza nessuna indulgenza verso quel mito romantico della «personalità» che talune recenti poetiche da qualche anno stanno riproponendo, difficile dire con quanta coscienza critica, non senza ricorrere ad avalli darwiniani e nietschiani di preoccupante memoria. Primo Conti sfugge ad ogni definizione troppo stringente e ben per questo il suo caso è singolare e significativo. Personalità essenzialmente isolata; egli si è di volta in volta trovato a coincidere con determinati movimenti di cultura e di gusto, ma ne ha sempre dato un'interpretazione personale e, in fondo, eslege, cercando di trovare per proprio conto una risposta agli interrogativi dell'epoca. Già il suo stesso nascerne alla pittura con sorprendente precocità (Conti è del 1900 e il suo primo quadro è datato 1911) lo pone in una situazione irregolare persino dal punto di vista generazionale, trovandosi egli a condividere le sorti di artisti più anziani di lui di dieci e più anni anziché quelli dei suoi coetanei: questo almeno sino agli anni recenti, quando il Maestro ha avuto un ritorno di entusiasmo adolescenziale che lo ha spinto a bruciare molte tappe e a porsi addirittura sul terreno dei più giovani di lui, acquisendo nella propria pittura le esperienze di un De Kooning e talune istanze gestuali degli artisti più vicini allo zenismo e all'esercizio calligrafico estremo-orientale.

Enfant prodige di eccezionale talento, Conti tra il 1911 e il 1916 è l'unico importante pittore *fauve* italiano (a parte la meteora Gino Rossi) con opere di una freschezza cromatica e una lucidità di visione non inferiori a quelle del miglior Marquet. Ma egli ha subito saputo smentire anche l'altro mito romantico della genialità precoce, così strettamente legato a quello della «personalità» di cui prima ho detto, continuando a rinnovarsi, sino ad oggi, e a dipingere quadri qualitativamente non inferiori agli altissimi raggiungimenti dell'adolescenza. Sin dal 1914 egli esperimenta, in quaderni e taccuini, un privato e personale futurismo, parallelamente alla sua pittura *fauve* più bella, sinché nel 1917 egli aderisce ufficialmente al movimento futurista per rimanervi sino al 1919.

Conti in quei tre anni è una delle personalità di punta del movimento, insieme a Balla e a Prampolini, come pittore ed anche come poeta. Nel 1917 pubblica per le Edizioni dell'Italia Futurista le «Imbottigliature» (cui nel 1920, da Vallechi, farà seguito la «Fanfara del costruttore»), nel 1919 espone alla grande mostra futurista del Cova a Milano e nel 1920, per invito di Prampolini, alla Première Exposition Internationale d'Art Moderne di Ginevra. Il Conti futurista è un pittore che ha in parte rinunciato al violento cromatismo *fauve* in favore di una suda plasticità dell'immagine, futuristicamente dinamica eppure di assai ferma scansione, assai personale anche nei finissimi partiti coloristici, folti di corrispondenze timbriche e tonali. Ma nel 1919 egli è ormai futurista solo nominalmente, poiché è già avviato verso una visione *grosso modo* metafisica, cui approda tramite una via d'approccio popolare e «grottesca» (si vedano quadri come «L'oste burlone», «Limone», «Marinaio ubriaco», «Demetrio Felice») tipica della tradizione toscana dei Soffici, Rosai, Palazzeschi, Campana, e che era del resto lo sbocco logico del modo, a ben guardare, vociano e frammentistico con cui Conti aveva «visitato» il futurismo.

Tra il 1920 e il 1923 Conti crea una serie di opere eccezionali, di un impianto geometrico-architettonico assai solido che risente del clima «metafisico» e più ancora di quello di «Valori plastici», nonché del clima europeo che ha i suoi punti focali in Derain e nel Picasso del

« periodo Ingres », e che anticipa il gusto dell'*art déco* nel suo inscrivere ogni figura in un ovale fortemente ritagliato, semplificando e stilizzando la linea (di eredità *liberty*) e tendendo a ribatterla, a concluderla su se stessa secondo i canoni della *silhouette*. Quadri come « La cugina Pia », « Testa di contadina strabica », « Forme architettoniche », del 1920, « Suonatore di fisarmonica », « Giocolieri », del 1921, « Dopo il bagno », « Macbeth e le streghe », « Gaudenzio », il « Bicchiere di latte » del 1922, « Giotto e Cimabue » del 1923, sono capitali per la pittura italiana (e non solo italiana) di quegli anni e degni della più ammirata considerazione.

Conti è artista che ha conosciuto esitazioni e smarrimenti, ha attraversato fasi di apologismo accademico e di puro abbandono al mestiere. Ma ha saputo sempre riscattarsi ed osfrirci, anche nei momenti bui, scintillanti scoperte. Così tra il 1924 e il 1928, in un periodo alquanto accademico, ecco una serie di opere, dipinte in anni diversi (« La cinese », del 1924, « Stenterello » del 1926, « Natura morta col cocomero » del 1928, « Rose » del 1929 ed altri oggi dispersi) che rappresentano un curioso *excursus* nel clima della « Nuova oggettività ». Mentre più tardi, fra il 1931 e il 1935, Conti ci dà una serie di tele certamente fondamentali per l'arte italiana di allora, al livello delle maggiori esperienze del « novecento » europeo, per dirla con lo amico Crispolti, come « Bimba e farfalla » del 1933, la più nota, la « Nutrice » del 1932, la finissima natura morta « Frutta », vari ritratti della moglie incinta: tele esemplari, in cui la figuratività è recuperata non come nostalgia arcaistica, al modo del « novecento » più ovvio, ma come piena serenità di canto, in una aperta, seppur « privata » distensione colloquiale con le cose.

P. Conti, *Eros*, 1919.



E finalmente, dopo la rottura drammatica della guerra, dopo anni di rimediatrice e di approfondimento delle proprie ragioni di pittore ecco il Conti ultimo, abbandonato all'inconscio, all'orismo, alla comunione Zen con l'essenza stessa della vita, al recupero dell'intera propria esperienza pittorica in una fusione estrema, che la sintetizzi e insieme la superi.

Non è questa la sede per analizzare più partitamente la lunga, eppur bruciante parabola pittorica di Primo Conti, la quale si esplica in una serie di episodi

intricata e complessa di cui qui si sono dati solo i punti culminanti, i momenti di più vivida accensione. Totalmente figlio del proprio tempo e acutamente sensibile alle crisi e ai travolgiamenti del proprio tempo, Conti ha conosciuto momenti oscuri e alienanti ma è sempre riuscito a riscattarsi, sopravanzando gli stessi limiti della generazione della quale sentimentalmente (anche se non anagraficamente, come s'è detto) ha diviso le sorti. La sua statura di artista è di livello europeo e come tale va riconosciuta e ammirata.

Rotonda della Besana a Milano

Del Pezzo a fette

di Piergiorgio Dragone

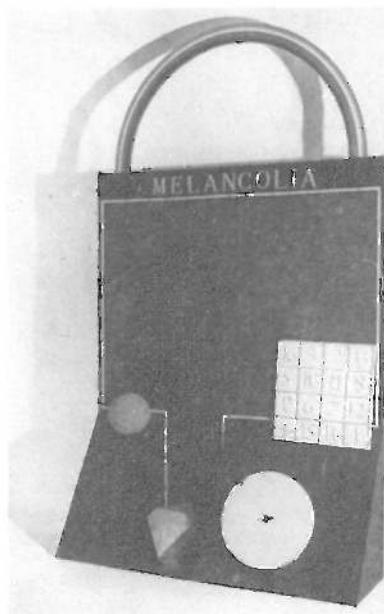
Allestendo alla Rotonda della Besana una mostra di Lucio Del Pezzo, il Comune di Milano aveva la possibilità di realizzare una manifestazione che costituisse un elemento positivo nel quadro di una politica culturale che troppo spesso le iniziative — incoerenti ed incerte, oltre che discutibili — della Ripartizione Cultura rendono molto criticabile.

Questa volta la scelta era valida perché la personalità e l'opera di Del Pezzo rivestono indubbiamente un ruolo significativo nel panorama dell'arte contemporanea; non restava che offrire al pubblico milanese una selezione organica di opere che, opportunamente ordinate nell'allestimento e illustrate nel catalogo, facilitasse la lettura della produzione dell'artista. Tale compito era agevolato dal fatto che nel 1970 si era tenuta a Parma un'importante e vasta personale di Del Pezzo curata dall'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università locale; il catalogo pubblicato in quell'occasione, oltre ad un validissimo contributo critico (di A.C. Quintavalle), forniva una traccia eccellente, ricco com'era di dati, documenti e giudizi critici, per realizzare una mostra seria e ben strutturata.

Si trattava solo di decidere se raccogliere prevalentemente opere degli ultimi anni, dedicando la mostra ai più recenti risultati della ricerca di Del Pezzo, per documentare cioè l'evoluzione del suo linguaggio proprio dalla fase cui era giunto al momento dell'analisi effettuata a Parma, o se riproporre via via i passaggi salienti del discorso dell'artista — dalle prime esperienze napoletane con il « Gruppo 58 » in polemica con l'astrattismo e l'informale, al concretizzarsi di una tematica più personale, frutto dell'elaborazione di elementi del dibattito che si stava svolgendo nella cultura artistica di quegli anni, fino all'evocazione Dada e

alla rilettura critica della pittura metafisica e dei suoi stilemi, per giungere al precisarsi del suo caratteristico metalinguaggio fatto di segni allusivi e di oggetti evocativi, e del suo discorso retorico di articolazione di uno spazio metaforico. Dando quindi un carattere più antologico alla rassegna e permettendo così al pubblico una più completa ricostruzione della politica di Del Pezzo. Il visitatore si trova invece di fronte a 56 « pezzi » disposti senza alcun ordine cronologico: gli ultimi tre anni sono complessivamente rappresentati da solo otto opere (a parte la cartella di incisioni di cui non c'è traccia nel catalogo). In alcuni casi le didascalie sotto i quadri sono errate o si riferiscono ad altre composizioni; più di una volta non com-

L. Del Pezzo, *Melanconia*, 1970.



paiono nemmeno, come nel caso dell'importante «*Grande raccolta metafisica*» del 1963 che, insieme a «*Dischi cromatici*» pure del '63 e a «*Grande quadro d'oro*» del '64, è la sola documentazione di quei due anni: nulla testimonia l'attività precedente.

Con una tale mostra, priva di un coerente sviluppo e di una organica caratterizzazione, dal momento che non la si può definire antologica, né d'altra parte si può dire che offra panorama abbastanza vasto della più recente produzione, chi cercasse qualche elemento d'aiuto nel catalogo, troverebbe delusa ogni pur tenue speranza. Non esiste infatti un elenco delle opere: dieci di quelle esposte (comprese le uniche due del 1974) non sono illustrate, mentre per altre cinque troviamo delle fotografie di opere

decisamente diverse, anche se simili come immagini. C'è poi la sorpresa di scoprire che la numerazione dei «pezzi» in catalogo (anche qui senza il minimo ordine cronologico) giunge a 115 («Lucio Del Pezzo si presenta con circa 120 opere», scrive l'assessore L. Montagna): è vero che in alcuni casi la stessa opera è stata numerata due volte perché compare sia in bianco e nero che a colori, ma resta il fatto che in mostra è esposto solo un terzo delle composizioni illustrate in catalogo. Fra i due terzi esclusi compaiono anche una decina di «pezzi» del 1972 e una ventina del '73; se ne dovrebbe dedurre che l'intento degli organizzatori fosse quello di documentare in modo particolare la più recente produzione di Del Pezzo: ma è ben difficile che il visitatore possa ricavare dagli

elementi a sua disposizione delle indicazioni sugli ultimi sviluppi dell'attività dell'artista.

Purtroppo una rassegna così disorganica, lunghi dal permettere al pubblico di comprendere il discorso di Del Pezzo, non deve aver generato che ulteriori equivoci e confusioni, dal momento che non solo i visitatori — per quel che si rileva da molti dei giudizi espressi nell'apposito registro — hanno interpretato le opere dell'artista come oggetti decorativi o gradevoli complementi all'arredamento, ma anche l'Assessore alla Ripartizione Cultura ha scritto, nella presentazione del catalogo, che «Come è risaputo l'arte di Del Pezzo si riallaccia in parte alle tradizioni della pittura metafisica, pur restando inserita nel panorama culturale europeo».

Gemeentemuseum de L'Aja

Didattica ricapitolazione di Klee

di Rossana Bossaglia

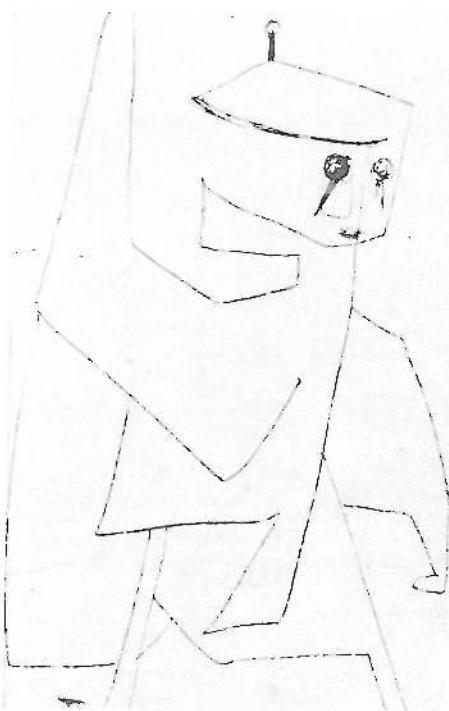
Una mostra di Klee, oggi, non può riservare molte sorprese, neanche al visitatore italiano, che ha avuto l'opportunità di vedere, nel breve volgere di due anni e mezzo, la limpida rassegna presentata alla Galleria d'arte moderna di Roma (1970) e quella, fittissima di opere sino a lì sconosciute o inedite, e riservata al periodo dell'artista fino al 1920, curata dall'Istituto di Storia dell'arte dell'Università di Parma (1972-73) (cfr. Nac n. 27 1970 e n. 12 1972) per non dire della meno ambiziosa e sistematica, ma squisita, esposizione della galleria dei Foscherari di Bologna e dell'Economia di Milano, intermedia fra le due. Poche, e al limite del puntiglio, le sorprese filologiche; aperte sempre — e, se si vuole, incensuribili — le sorprese interpretative, cui i testi di Klee offrono continuamente appiglio. La mostra dell'Aja, ben ordinata nel padiglione moderno del Gemeentemuseum, con semplicità e chiarezza, ricca di opere dosate con attenzione tra i vari periodi, fornisce la possibilità di un'attenta ricapitolazione. La Bucarelli aveva posto l'accento, presentando la mostra romana, sul carattere specifico di «pensiero per immagini» che rivela l'intera opera di Klee, rivendicando a quel continuo minuto implacabile diario per figure la presenza di una coscienza attiva e di un metodico — e metodologico — controllo: secondo i principi teorici della Langer sui processi dell'intuizione. Quintavalle, sulla scorta di un'indagine di prima mano specialmente del materiale infantile e dell'adolescenza di Klee, aveva insistito sul valore illuminante di una lettura psicoanalitica di quelle opere. L'una e l'altra studio-

so non avevano con questo disatesso il problema storico, intendendo anzi chiarire e il rapporto difficile di Klee con la «logica» del Bauhaus — specie quello tardo —, e la sua consapevole partecipazione ai nodi culturali presenti nel mondo austro-tedesco. E tutti gli studiosi hanno comunque inteso darsi — e dare — ragione della capacità di Klee di ridurre a immagini elementari e minimi l'ampiezza dei significati che egli stesso — e noi — vi riconosciamo; come dell'avvincente caratteristica dell'intero suo «corpus» di imporsi sia nei singoli pezzi — catturando al massimo l'attenzione, secondo una lettura semiologica — sia nella concatenazione ininterrotta dei pezzi stessi, che si presentano quale «continuum» fluido e serrato.

In una tale tensione critica, su cui agisce certo la suggestione di un artista inquietante, rallegrante e seducente come pochi; disposta perciò, inarrestabilmente, al feticismo (sul cui crinale gli studiosi che abbiamo nominato si sono, per altro, fermati), la mostra dell'Aja giunge dunque opportuna, in virtù della sua formula piana e onesta. E' una mostra di selezione, non tanto per discriminare nel senso della qualità — e anche Klee, ce lo si consente, ha le sue pagine grigie —, quanto per fornire un percorso sufficientemente esemplificato e dunque esauriente e il meno possibile tendenzioso. Segue l'artista nell'arco della vita e delle opere, fa largo posto a pannelli esplicativi, raffronti tra enunciazioni teoriche e prassi, tavole sinottiche con riferimenti a eventi artistici via via contemporanei all'attività di Klee, altre con indagini sul se-

gno e sulle tecniche. Una mostra didattica, se si vuole — ben in tono con un maestro che ci ha dato, come indicava Argan, una pedagogia dell'arte —, decisamente storizzata; senza che questi apparati ingombrano e prevarichino sulla presentazione diretta delle opere, con le quali anzi è favorito un contatto libero e sciolto, nelle migliori condizioni di lettura.

P. Klee, *Senza titolo*, 1939.



Pittura in Romagna

di Giorgio Cortenova

Studio dell'ottocento, Raffaele De Grada non ha resistito al fascino della Romagna, provandosi nella difficile impresa di riunire in una rassegna, presso la Loggetta Lombardesca di Ravenna, quanti hanno operato in questa regione, o in diretto contatto con essa, dalla metà del secolo scorso fino ai nostri giorni. Il volume di lavoro svolto è naturalmente enorme ed è testimoniato dal gran numero di opere presenti in mostra. Si tratta sempre, nel caso di simili iniziative, di scegliere una prassi di ricerca precisa, aperta ma non superficiale o qualunquista: gli interrogativi a monte della manifestazione sono, infatti, i soliti, ma non per questo meno imbarazzanti; ad esempio, se limitare le scelte a chi ha operato internamente ai confini, oppure aprire lo sguardo su quanti, in altre sedi e ambienti culturali, hanno mantenuto efficiente il filo ombelicale con la cultura originaria. E vi sono poi da tenere presenti quegli autori che sono transitati attraverso un clima culturale, lasciandosi una scia che solo la valutazione critica potrà stabilire nell'ordine della meteora o in quello di una presenza stabile.

Privilegiare il primo di questi metodi, rispetto ad un panorama più vasto e dialettico, è una scelta tale da assicurare tranquillità e chiarezza, e, tuttavia, finisce sempre con il dimostrarsi avara nei confronti di quei dibattiti più ampi e implicanti che sono caratteristica essenziale della nostra epoca.

Una soluzione dialettica, aperta ai contributi e alle sollecitazioni più vaste e complesse della storia, è, d'altra parte, l'impegno più faticoso e imbarazzante che un critico possa assumersi: in questa bocca del leone De Grada si è introdotto con coraggiosa determinazione, raccogliendo su di sé tutte quelle responsabilità che rappresentano il brivido della critica storica o militante. Qui i due ruoli si presentano sotto un'unica prospettiva, essendo intenzione della mostra di fare il punto anche sulla situazione più attuale.

Il materiale naturalmente non mancava e, a conti fatti, tutt'altro che facile da circoscrivere in uno sviluppo coerente, in una linea di direzione priva di fratture o variazioni di ritmo. La Romagna, terra apparentemente tipica, è del tutto atipica sotto il profilo culturale, che senz'altro non si esaurisce nei parametri di una sola progressione poetica.

Basterà pensare che qui convivono la « scuola di Cesena » e l'informale Mattia Moreni, la figurazione lirica di Giulio Ruffini e l'allucinazione grottesca e

surreale di Gaetano Giangrandi; mentre il caso attuale di un Franco Gentilini ripropone quel dialogo mai interrotto che caratterizzò, sotto altre prospettive, il lavoro di Silvestro Lega.

Purtroppo la rassegna, nel momento stesso in cui dichiara di voler indagare la vastità e la complementarietà di simili orizzonti, non riesce sempre a puntualizzare un tanto vasto repertorio di stimoli dialettici, specialmente per quanto riguarda quegli autori che dalla Romagna partirono, in essa transitano o confluiscono. E' probabile che l'arco di tempo prescelto sia troppo ampio per una simile precisazione e forse valeva la pena restringerlo o curarlo in sezioni progressive, permettendo una puntualizzazione maggiore e una più appropriata raccolta di opere. Non vi è dubbio che alcuni personaggi di primo piano siano sacrificati ad esclusivo vantaggio della panoramica generale; ma viene spontaneo domandarsi se non fosse stato il caso di scontentare qualche artista di più (dato che qualcuno, per forza di cose, è stato tralasciato), per affrancarsi su di un livello qualitativo e su di un dibattito culturale più preciso e incidente. Forse 106 presenze sono eccessive e si giustificano solo nella messa a punto di un generoso panorama, in cui però troppi avvenimenti rimangono muti, assorbiti nel torpore generale. Ma per il mo-



G. Ruffini, *Uomo sul passaggio pedonale*, 1965-66.

mento lo scopo di De Grada sembra essere stato soprattutto quello di raccogliere materiale per un territorio in cui « maggiori » e « minori » coesistessero a stretto contatto di gomito. In tale senso la raccolta è senz'altro avvenuta. Va però detto che essa si presenta con un grosso corpo e una piccola testa, essendo quasi del tutto priva del contributo dei giovanissimi, sempre stimolanti, portatori di interrogativi e problemi ancora irrisolti, alla cui messa a fuoco anche la Romagna, non vi è dubbio, contribuisce.

Al CNAC di Parigi

Iperrealisti a confronto

di Paola Serra Zanetti

Il « Centre National d'Art Contemporain » con la vasta esposizione « Hyperréalistes américains et réalistes européens » ha chiuso in bellezza la sua attività in rue Berryer per riprenderla nella nuova e più prestigiosa sede approntata dalla « grandeur » post-gollista. A pochi anni dalla mostra « 22 Réalistes » al Whitney Museum di New York in cui fece la sua prima apparizione la formula del « realismo » — che per altro gode oltre Atlantico di una tradizione illustre con nomi famosi quali E. Hopper, la O'Keeffe, eppoi Scheeler e Tooker per non citarne che alcuni — Parigi ha preso la palla di rimbalzo e si è affrettata a codificare ufficialmente l'etichetta di un movimento che, com'è noto,

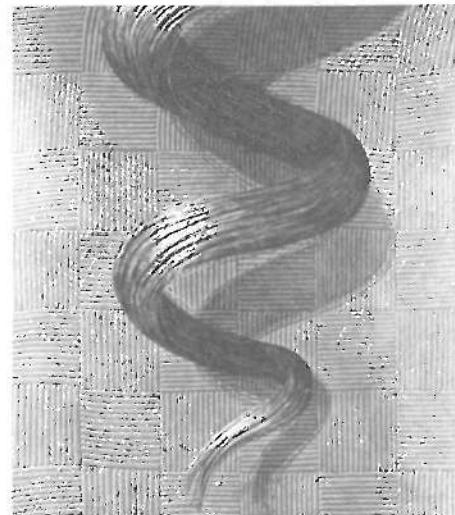
ha conosciuto numerose vicissitudini denominative.

Sia che venga chiamato « Sharp focus art », o « Fotorealism » o « Radical realism » oppure col termine più fortunato di « Iperrealismo », tutti i critici sono d'accordo nel considerare la nuova avanguardia come nata da una costola della Pop. E' indubbio che l'accelerazione cui è sottoposto negli ultimi decenni « il divenire delle arti porta inevitabilmente a disquisizioni dotte sul problema delle filiazioni e delle assonanze. Resta evidente il fatto che, a livello sociologico, l'iconografia iperrealista rappresenta una sorta di album di famiglia dell'americana way of life, quasi un universo rappresentativo della ideologia della « maggio-

ranza silenziosa». E ciò appare incontestabilmente come un dato in comune con la tematica della Pop. Tuttavia, come sottolinea Daniel Abadie nella prefazione al catalogo (che per altro merita un elogio per l'organicità con cui presenta i testi critici e le utili dichiarazioni di poetica degli stessi artisti): « A la différence des tableaux hyperréalistes la peinture de Rosenquist est toujours un commentaire — morale ou philosophique du monde moderne, jamais un simple constat ». E aggiunge più avanti: « A l'object industriel de grande consommation, élément d'un véritable folklore quotidien (la boîte de Campbell soup de Warhol, la Volkswagen de Wesselman) mis en évidence par les pop-artistes, les hyperréalistes opposent l'univers du reflet, de la transparence de l'instable ». Secondo Abadie quindi, l'impegno dissacratorio nei confronti del sistema degli oggetti mercificati si trova più fortemente espresso nella poetica della pop che in quella degli iperrealisti. In effetti in questa pittura il gioco dell'obiettivo fotografico dimostra, con incesauribile « leurre », quanto sia inevitabile per il « voyeur » del XX secolo considerare ormai tutto il mondo come un « bordello senza muri ». Accentuata la nettezza « vuota » del feticcio, tutti gli oggetti diventano feticci: scorgere la meta-realtà riflessa nei parabrezza delle vetrine rappresenta qualcosa in più del semplice ri-conoscimento di un universo oggettuale asettico e superfluo. Forse in misura ancor maggiore dei pop, gli iperrealisti sono pienamente consapevoli della funzione magica delle immagini fotografiche e, ben lungi dal considerare la « camera » una insostituibile protesi ausiliaria, mostrano di essere più inclini a mettere in risalto la fallacia del « medium », pienamente coscienti di quanto l'occhio fotografico non possiede la tecnica di accomodamento tipica della psicofisiologia dell'ottica umana. In questo modo le opere di Cottingham, Estes, Eddy ad esempio, suggeriscono una lettura « convenzionale » dell'oggetto, piuttosto che proporre immagini adatte per una visione metaforica. L'iperrealismo si rivela così un sistema di rappresentazione rarefatto, restrittivo, a codice « minimo » (non per niente, e con ragione è stato affiancato alla « minimal art »), in opposizione a quello aperto, ridondante di certa arte concettuale come quella di Kosuth, ad esempio, che riproduce, com'è noto, la sedia, l'immagine della sedia, e il concetto di sedia convenzionale riconosciuto dal dizionario. Com'era prevedibile, soprattutto per chi li avesse già ammirati a Kassel, oltre a quelli ben noti e più sopra ricordati, spicca la macchia illusionistica di de Andrea e di Duane Hanson la cui meticolosità nel particolare non finisce di stupire lo spettatore. Ancora a proposito di Eddy bisogna sottolineare la presenza del famoso dittico « Bumper section », valido esempio di quello che Abadie chiama « uso

pittorico della sineddiche ».

Per il versante europeo appare molto bravo il francese Titus-Carmel inesauribile nello svelare « le déplacement » dell'oggetto verso il suo « *analogon* » metaforico. E ciò potrebbe essere una buona causa per dubitare del suo forzato inserimento in una corrente che non gli è del tutto congeniale. Lo stesso discorso si potrebbe fare anche per Richter, sempre valido nella sua galleria di ritratti materializzati e museificati. Infine quasi a dimostrazione delle strette parentele con la Pop, l'inglese Allen Jones certo più noto tra le file di quest'ultimo movimento. Fra gli italiani, anche se si possono lamentare alcune assenze, quali ad esempio quella di un Titonel e di un Gilardi, appare tuttavia molto apprezzabile la scelta di Domenico Gnoli (cui il CNAC aveva precedentemente dedicato una vasta personale). In Gnoli il banale quotidiano è evidenziato dall'ossessiva ripetizione dell'inessenziale, la sua poetica intimista si ripiega verso un mondo domestico e familiare, senza tuttavia mai cadere in quel fastidioso cli-



D. Gnoli, *Ricciolo*, 1969.

ma falso idillico, riscontrabile in opere meno felici di alcuni suoi non altrettanto validi colleghi europei.

Aree di ricerca

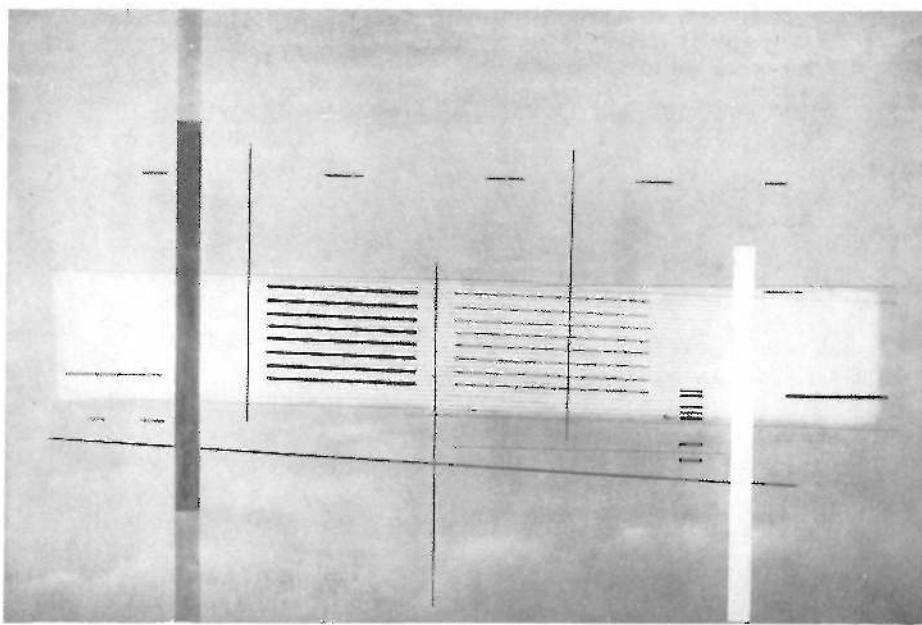
Anamorfosi del tempo

di Marisa Dalai Emiliani

« Il viaggio della luna » (1974) di Fausto Melotti, metafora in filo d'argento di un incantato percorso impossibile, in fondo potrebbe anche essere il modello d'ipotesi per quest'area di ricerca, non definibile nella continuità di un perimetro ma semplicemente « luogo » di tensioni e assonanze, polarità dialettiche, analogie. Un campo di relazioni sottili e problematiche per tre maestri, Bice Lazzari, Fausto Melotti, Erzsébet Scháár, ciascuno con lontane radici nella cultura europea tra la fine degli anni '20 e l'inizio dei '30, ma attivo e presente oggi in una nuova stagione densissima di risultati, come hanno rivelato lo scorso aprile le due mostre di scultura tenute contemporaneamente da Melotti alla Galleria dell'Ariete e alla Galleria Morone, mentre ai Bibliofili si presentavano le sue incisioni e litografie per « Il Principe Vescovo e il Cervo » (romanzo di Carlo Belli), i due « Alfabeti », « Il triste minotauro » (raccolta di suoi versi già edita da Schciwiler nel '44); e negli stessi giorni Milano vedeva la presenza di Bice Lazzari alla Galleria Arte Centro con la proposta delle sue opere più recenti di pittura e grafica, proprio mentre a Budapest per i tipi della Corvina si pubblicava, dopo anni di attesa, una monografia di Erzsébet Scháár, eterodossa e appartata protagonista della scultura ungherese. Una scelta sufficientemente ampia di riproduzioni e soprattutto di immagini dell'inquietante studio-laboratorio a Budafo, nella vec-

chia casa ora demolita per esigenze di drastica programmazione edilizia, equivalgono bene ad una mostra nel contesto di una realtà politico-culturale in cui altre dalle nostre sono le regole del gioco; e le fotografie di questo volume hanno un grado di evidenza che veicola in modo apprezzabile il segno degli originali — stratificati nello spazio sospeso della stanza-studio perché mai dispersi — anche, mi pare, per chi non abbia avuto la chance di vivere in prima persona la esperienza di una fruizione diretta. Una singolare analogia, molto meno estrinseca di quanto può apparire, lega l'intensa stagione ultima dei tre artisti, ciascuno schivo e solitario in una sua misura di libertà pervicacemente difesa e serenamente scontata, alla « giovane critica », come Melotti ha voluto sottolineare per sé nelle cartesiane parole pronunciate lo scorso febbraio all'assegnazione del premio Rembrandt. Ma lo stesso vale per la Scháár, che è László Béké a presentare, con un testo che sembrerebbe divergere dal suo impegno di coordinatore dell'avanguardia concettuale mitteleuropea (tutta filtrata nei World Famous World Archives ospitati nella sua microscopica casastanza di Budapest); e in certo senso controcorrente è anche la lettura introduttiva di Marisa Vescovo, nella nitida plaque pubblicata da Schciwiler in occasione della mostra della Lazzari. Con lo stesso stupore con cui anche in presenza delle opere li abbiamo sentiti riaf-

fiorare irresistibilmente alla memoria, troviamo in questi scritti termini, concetti, categorie che avevamo creduto irrecuperabili, in un contesto che non pretende di essere cauto né mediato: il tema dello « spazio lirico » e di una « dimensione atemporale » rimanda naturalmente alla « poesia » e all'« assoluto » — come dire all'assoluto della poesia, un gioco, certo, che non sempre riesce. Abbiamo forse imparato a non avere più paura — paura ideologica — delle parole; o non è proprio il nostro saperle così strutturalmente legate a un tempo storico nel concreto determinarsi dei contenuti semantici e simbolici, che ci permette di pronunciarle liberamente come « segni » di una cultura che non coincide con la nostra? Assonanze: la genesi del fare artistico si identifica con una condizione di « innocenza » per la Lazzari; « anni di fede innocente... in un ordine di poesia » sono quelli dell'esordio di Melotti, che infatti scriveva: « L'arte è stato d'animo angelico, geometrico... non la modellazione ha importanza, ma la modulazione. Non è un gioco di parole: modellazione viene da modello = natura = disordine; modulazione da modulo = canone = ordine. Il cristallo incanta la natura » (dalla presentazione del '35 per la mostra al Milione). Altre terribili e imprevedibili (o ben prevedibili?) ragioni di disordine, in realtà, dovevano presto incrinare irreparabilmente il talismano della geometria, rendendo possibile solo dopo un lungo silenzio recuperare « la eco dell'antico contrappunto, la modulazione » (Melotti, in « Sculture astratte di F. M. », Ed. Scheiwiller, 1967). Ma non può essere casuale che questa « eco » armoniosa — armoniosa ora anche per dissonanze — sia tornata a risuonare dai primi anni 60 con sorprendente sintonia nell'anti-scultura di fili di Melotti e nella pittura di segni della Lazzari, mentre la Shaar costruiva i suoi piccoli labirinti kafkiani. « Devant et derrière le mur » o « Entre deux miroir » — « ci sono specchi che raddoppiano il pensiero » scriveva intanto Melotti — sfiorando proprio certe esperienze melottiane dei teatrini-lager. Quello che si è verificato è stato un processo comune di decantazione, riduzione radicale a una esiguità e quasi povertà di materia, a una semplicità del fare con cui sembrava possibile rifondare da un grado zero la complessità strutturale dell'immagine, evidenziandone ancora una volta la pura « essenza ». Ma questo significava, e significa, « porre il mondo come un nulla in rapporto all'immagine », dichiarare l'irrealtà dell'immagine, il suo darsi « come perpetuo altrove, una perpetua assenza », come qualcosa « che è nulla rispetto al mondo e in rapporto alla quale il mondo è nulla » (cfr. J. P. Sartre, « Immagine e coscienza », 1939). Una contraddizione profonda per chi, come Melotti, la Shaar, la Lazzari, dopo aver vissuto fino in fondo l'assurdo dell'esistenza, non si è più sentito di trascenderla nell'atto costitutivo



B. Lazzari, *Acrilico n. 4, 1974*.

vo dell'immagine, ma invece ha investito il proprio operare di uno spessore di significati trasmessi anche attraverso il sensibile, dalla traccia di grafite reiterata sulla tela dalla Lazzari, all'alone iridescente delle saldature sui fili e sulle sottilissime reti di Melotti, ai diaframmi di luce e vetro colorato della Shaar. E' la presenza di questa segreta ma insieme flagrante contraddizione che ci tocca nell'opera più recente di ciascuno di loro; e ci fa pensare che, come per lo spazio nel suo configurarsi alla nostra coscienza, esiste anche una anamorfosi del tempo, per cui può avvenire a volte che passato e futuro si dilatino sino a sembrarci annullati in un valore di eterno presente. Non possediamo altro strumento se non la « storia » per ridisegnare i contorni, mettere a fuoco da un preciso punto-stazione la complessità del reale

nel suo divenire e cogliere il senso di quel suo frammento che desideriamo conoscere distintamente. Allora anche parole come quelle di Klee, che qualcuno mi ha voluto ricordare per analogia nell'itinerario di queste mostre milanesi: « Credevo di morire, tutt'intorno guerre e morte Ma posso morire, io, un cristallo? » tornano a situarsi all'adeguata distanza, sottratte — come quel concerto di silenzio che è « La neve » di Melotti o quel mito platonico della caverna in metafora che è il trittico nero della Lazzari — alla metafisica dell'assoluto poetico e correlate al nostro drammatico, attuale « essere nel mondo ».

Fausto Melotti, Gallerie Ariete, Morone e Biblioфиli, Milano / *Bice Lazzari*, Galleria Artecentro, Milano e Galleria Unimedia, Genova / *Laszlo Beke, Eszébet Shaar*, Ediz. Corvina.

Aree di ricerca

Engagement di fantasia

di Giorgio Di Genova

Anche nella presente stagione artistica, che ormai si avvia alla conclusione, s'è avuta una persistenza di quella figurazione di denuncia e di impegno ideologico e politico che già più volte ho avuto occasione di definire col termine di post-neorealismo, per il suo discendere da quel ceppo dell'arte italiana che nell'immediato dopoguerra, più o meno impropriamente, fu definito « neorealismo ». Che tanti artisti della giovane generazione continuino a farsi trascinare in questa che, in seguito ai moti di contestazione del '68, s'è subito caratterizzata come

una nuova moda, oggi non deve affatto stupire, specie se si tiene in considerazione il rigurgito figurativo determinato dall'iperrealismo. Quel che, invece, a mio parere dovrebbe stupire (e per certi aspetti scandalizzare) è la persistenza di quell'equívoco di fondo, eredità della vecchia *querelle* tra astrattisti e figurativi dell'immediato dopoguerra, per cui si è portati a credere ancora che l'impegno in arte è direttamente proporzionale all'esibizione di contenuti dichiaratamente politici o di denuncia sociale, cioè che non ci sia altra possibilità per l'artista *engagé*, co-

me sembra credano taluni pittori più o meno giovani, se non quello di ridurre le immagini a puro veicolo di ideologia politica, senza mediazione alcuna, se si eccettua magari quella del proiettore, con le comprensibili conseguenze sul piano dell'immaginazione (non è un caso se al primo impatto con certe collettive di pittori di tale tendenza si abbia spesso la sensazione di trovarsi di fronte a una personale!).

Eppure, ormai, dovrebbe essere chiaro che il linguaggio artistico non può aver nulla a che fare con il linguaggio della politica e che un accoppiamento brutale dei due non può che generare aborti espressivi, dove nel migliore dei casi il discorso si fa propaganda e nel peggior dei casi diviene vero e proprio conservatorismo espressivo. L'arte non può parlare la lingua della politica, come la politica non può indossare i vestiti dell'arte. Il linguaggio artistico ha diversi spessori e, in quanto traslato visualizzato, non può che essere più mediato e meno dichiarato del linguaggio politico. Ciò non significa che non possa darsi un'arte politica, ma significa che la politicità dell'arte risiede nel suo stesso grembo. Ossia, è politica in quanto tale, poiché fa parte d'una realtà politicizzata e non perché si fa *ancilla* dell'ideologia politica.

Se l'assunto, qui sopra sintetizzato, è esatto, ne consegue che non è in realtà pittore impegnato, in quanto pittore, quello che ricopre le sue tele con bandiere rosse, o che ripercorre agiograficamente le tappe della biografia del compagno Lenin, o che riproduce scene di conflitti e situazioni sociali più o meno imbellettate di iperrealistmo. L'asservimento alla realtà iconografica esistente non può produrre atteggiamenti rivoluzionari. Ci vuole capacità interpretativa e immaginazione attiva per realizzare prodotti nuovi. Non può esserci rivoluzione alcuna senza fantasia!

Dunque, il modo più genuino di essere *engagé* anche oggi è quello di caricare di tensione e intenzionalità fantastiche il discorso artistico di protesta. A Parigi questo l'hanno capito da anni anche le giovani generazioni, come sta a testimoniare l'attività del collettivo Lcs Malaiss (Cueco, Fleury, Latil, Parré e Tisserand), il quale ha saputo sfruttare la borghesia e il gollismo con una satira ricca di invenzioni fantastiche a volte sciorinate in cicli pittorici di molti metri. Ma non è che in Italia manchino esempi di un discorso artistico che sa essere veramente impegnato senza tradire lo specifico cui ricorre. Anzi, in Italia c'è una ricca tradizione in tal senso, a partire dal Gibbo di Tono Zancanaro, che già ebbe modo di definire sonoro schiaffo d'Anagni al papa del fascismo e alla sua cricca; una tradizione in cui trovano un giusto posto il *Concilio* e il *Federico II* di Vacchi come i *Generali* e i *Funerali dell'anarchico Pinelli* di Baj, il *Viaggio in Italia* di Tadini, le



G. Rubino-C. Costa, *Progetto per un monumento sulla nocività*, Marghera, 1973.

Avventure di Nessuno di Sari, *L'Oriente risplende di rosso* e *Caro Vietnam* di Novelli, certe istanze di arrabbiato operaismo di quel miniaturista dei nostri giorni che è Baruchello e persino le tensioni e le fratture psicoideologiche, translate in geometria, di Perusini. E non si può negare che già da questo rapido elenco le implicazioni risultino molto variate e aperte ad analisi pregnanti circa gli aspetti e i delitti del potere, circa l'assetto e gli effetti della società borghese, circa la presenza in una situazione sociale e storica data e l'opposizione ad essa. E', anzi, da uno scatenamento dell'immaginazione che *l'arte contro* di fantasia ottiene risultati di assoluta eversione nei confronti delle mitologie contemporanee, oltreché di complessa denuncia, utile alla reale conoscenza dell'attuale condizione umana. Giuseppe Guerreschi, ad esempio, adeguato il suo tipico discorso sulla violenza omicida e sullo spento e ossessionato vizio erotico della borghesia al presidente Nixon e signora riesce a smascherare l'ipocrita perbenismo istituzionale dell'imperialismo statunitense massacratore di vietnamiti. E per continuare con la pittura, Liliana Petrovic in una figurazione fortemente psicologizzata riesce a raffigurare i naufragi esistenziali dell'umanità odierna, ormai mutilata e già in preda ad una metafisica verde putredine; Silvio Pasotti concretizza il cerchio magico entro cui prosperano i giochi di prestigio del sesso, della burocrazia, dell'ipocrisia e della violenza borghesi; mentre Gabriele Amadori esorcizza i demoni della dannazione militare, vera anima dell'imperialismo che ha recentemente determinato la tragedia cilena.

Non da meno sono gli scultori. Valeriano Trubbiani con una sorta di moderna favolistica moderna, che ha a protagonisti animali vari (colombe, anatre, passerini e rospi), continua i suoi discorsi sul condizionamento di quella forza oscura, che è il potere, nei confronti dell'uomo che ne è imbrigliato, gabbato e strozzato; Giuliano Vangi ribadisce l'intrappolamento esistenziale e senza scampo per l'umanità ormai regredita a livello trogloditico

e sul punto di essere sommersa dall'alta marca della solitudine e dell'incomunicabilità societarie; mentre il tedesco Gerhard Rumpf sfoga il suo antimilitarismo, a rifiuto della tradizione prussiana del suo paese, in ibride forme che rendono elmi, maschere antigas ed altri oggetti bellici in mostruosi millepiedi. Non mancano neanche le obiezioni attuate con mezzi e tecniche diversi; e penso all'oggettuale «enoteca» per bottiglie Molotov di Ugo Nespolo, ora sempre più scatenato nel suo ludismo dissacratore di quell'eterno-bambino che è l'uomo di oggi, e ai *collages* e riporti fotografici su tela con il Crocifisso con maschere antigas che Giovanni Rubino, dopo il ciclo su Maograd, ha realizzato sempre assieme a Corrado Costa per denunciare la nocività dell'ambiente di lavoro a Porto Marghera.

Certo un'analisi sull'*engagement* di fantasia avrebbe bisogno di maggior spazio per essere debitamente approfondito; e tuttavia credo che già un *excursus* così sintetico ed anche occasionale, in quanto riferito agli eventi della presente stagione artistica in procinto di concludersi, sia di per sé sufficiente come proposta per una riflessione ulteriore sul ruolo prevalente che la fantasia deve avere nel discorso artistico impegnato, dato che solo in tal maniera si supera l'*impasse* di quella passività espressività, che finisce con il contagiare lo stesso spettatore, e solo in tal maniera si raggiunge il principale scopo dell'artista *engagé*, che è appunto quello di *engager* il fruttore stesso, sollecitandone l'imaginatione e coinvolgendolo a partecipare attivamente, almeno a livello fantastico, al suo discorso.

Tono Zancanaro, Galleria Civica, Palermo / *Giuseppe Guerreschi*, Galleria Il Fante di Spade, Milano e Roma / *Valeriano Trubbiani*, Galleria della Rocchetta, Parma / *Liliana Petrovic*, Galleria Il Portico, Cesena / *Silvio Pasotti*, Galleria Borgogna, Milano / *Ugo Nespolo*, Galleria Blu, Milano / *Cernot Rumpf*, Accademia Tedesca, Roma / *Guerreschi*, *Trubbiani*, *Vangi*, La coscienza del reale, Palazzo della Loggia, Brescia / *Gabriele Amadori*, Mostra incessante, Galleria di Porta Ticinese, Milano.

Contraddizioni della "nuova pittura"

di Luigi Bernardi

A proposito della «nuova pittura» credo sia bene cominciare ad indicarne alcune contraddizioni, la più fragrante delle quali è quella tra la «poetica» razionalissima, dichiarata dagli artisti che si muovono in quest'area, e il tipo di fruizione emotiva, spesso irrazionale quando non addirittura mistica, cui inducono le singole opere. Ma la contraddizione in fondo è meno paradossale di quanto non sembri a prima vista. Da un lato infatti si vuole espungere dalla pittura qualsiasi elemento che non sia quello della tela e del colore: ci si muove nel senso dell'azzeramento e del catalogo (tela e colore), entrambi tesi a definire un ipotetico «specifico» pittorico. Dall'altro è ormai ovvio come tale specifico, se ricercato in termini assoluti, è altamente improbabile nella misura in cui non può definirsi che in rapporto ad *altro*, ora come recupero (vedi i casi del suprematismo, i *field painters* americani, le esperienze sia pure antitetiche di un Albers e di un Rothko, ecc.), ora di contrasto (il rifiuto di una pittura che sia mero veicolo di contenuti rappresentativi, di una pittura *simbolica*: le dichiarazioni di Reinhardt contenute nel catalogo della mostra «New Decade» del 1955 fanno ancora testo). Ebbene, in un'operazione del genere il rischio (non so quanto calcolato o previsto) è proprio quello, più che di far coincidere il valore dell'esito con quello dei procedimenti, di scambiare i mezzi per i fini: mezzi assunti peraltro in un'accezione così riduttiva e irrelata che la «nuova pittura» finisce col collocarsi in una sorta di limbo metastorico in cui l'autonomia diventa, o rischia di diventare, sinonimo di irresponsabilità nei confronti del mondo in cui viviamo. Insomma: bene per la metodologia dell'elenco, bene per l'azzeramento se e in quanto presa di coscienza degli strumenti del fare pittura; male per la mancata risemantizzazione degli stessi. Ed è sintomatico che i critici che si fanno promotori di questa pittura, nei casi migliori, si rifacciano sempre agli antecedenti storici di essa, quasi che le opere attuali parassero ed invitassero al silenzio con la loro morfologia elevata a sistema, col rifiuto, non di una sintassi, ma della sintassi.

Detto ciò occorrerà notare come all'interno di questo revival, non molto propriamente definito «neoconcreto», operino personalità non sempre omogenee tra loro che spesso non è facile inserire nelle labili caselle dell'emotività, della sensibilizzazione, dello spazio-luce ecc.

Basti in tal senso pensare ad un Ruprecht Geiger, incautamente definito un antesignano di questa nuova pittura, e ad un Olivieri o ad un Verna; teso il primo ad una provocazione visiva che ha precise motivazioni sul piano percettivo, volti gli altri due ad un'operazione di sensibilizzazione della tela-colore (Olivieri) o di ricercata contraddizione tra due modi di operare (Verna). Per Geiger si osservi un dipinto, il «668-73», in cui un disco ovalizzato campeggia sulla parte superiore della tela contornato da una superficie che ripete, sul confine, il colore del disco, ma più sfumato al punto di sconsigliare nella parte inferiore del disco nel grigio. Si tratta di una delle opere dell'ultimo Geiger, ch'è quello che qui c'interessa ed è paradigmatico proprio perché provoca una sensazione «molesta», legata alla febbrillazione del rosso nelle zone di confine, febbrillazione tale da abbagliare lo spettatore dopo pochi secondi che quest'ultimo osserva il dipinto. Come spiegazione di quest'effetto, sulla scorta del Gregory, si può avanzare l'ipotesi che l'azione di disturbo dipenda dal fatto che il sistema nervoso è sconvolto dalla sovrabbondanza di elementi che si ripetono, in questo caso l'elemento cromatico (rosso). La forza e la sovrabbondanza di questo colore sono tali da sconvolgere i normali meccanismi percettivi che non trovano adeguata compensazione (riposo) nella zona esterna al disco. Di qui un fenomeno di ridondanza che si traduce in uno sfarfallio continuo ed acciante. In fondo un dipinto di questo genere rappresenta il caso limite di opere che tendono, servendosi del colore, proprio a ribaltare le convenzioni o nozioni percettive, ora rendendo ambigui i rapporti tra la figura e lo sfondo (questo vale soprattutto per i dipinti meno recenti), ora provocando alterazioni dell'immagine sulla base dei noti effetti di compensazione (le cosiddette «immagini postume»). Come si vede si gioca sull'interazione cromatica dovuta a diversi gradienti d'intensità luminosa, con un'intenzionalità che è tanto lontana dalla utopia di Mondrian o dalle sperimentazioni di Albers, quanto da quelle della scuola americana (alla quale semmai rimandano i primi lavori), un'intenzionalità volta a sollecitare o provocare situazioni di provocazione percettiva. Rispetto a Geiger a me sembra che Claudio Olivieri e Claudio Verna battano strade diverse, non accomunabili, se non superficialmente, a quelle del tedesco. L'Olivieri è leggibile al livello di sequenza:

lo spazio è un continuum che non si esaurisce nella singola tela ma travalica all'esterno come all'interno si espande senza limiti o griglie formali. Gli stessi trapassi da un colore all'altro (nero e rosso) si denunciano, anziché come presenza, come assenza (assenza di regole, di moduli costruttivi, ecc.). Ma a parte il rigore, in tal senso e malgrado le lucide e puntuali osservazioni dell'Olivieri stesso, il pericolo di questi lavori è quello di favorire una lettura in chiave emotiva per la mancanza di termini di riferimento che non siano quelli immediatamente riconducibili agli strumenti operativi (un pericolo del genere lo paventava già Vincitorio in occasione della mostra tenuta a Milano alla galleria del Milione). Quanto a Verna c'è anche qui una situazione di azzeramento denunciata attraverso un tracciato geometrico, lineare, che non subordina, ma solo si sovrappone al continuum cromatico lasciandolo intatto, non *formandolo*. Solo che qui l'istanza progettuale si dà, più che nei procedimenti come nel caso dell'Olivieri, nei contenuti, come messa in discussione della formatività geometrico-razionalista ormai sospesa su un piano virtuale che la rende tanto labile quanto «lontana».

Ruprecht Geiger, Galleria Peccolo, Livorno / *Claudio Olivieri*, Galleria Peccolo, Livorno / *Claudio Verna*, Galleria nova-arte moderna, Prato.

R. Geiger, *Grande quadro rosso*.

Geometrie di ieri e di oggi

di Federica Di Castro

Le mie riflessioni sulla geometria, non astratte riflessioni su un modo di comporre ma note su un certo modo di immaginare la realtà, mi accompagnano da molto tempo.

In principio era il Bauhaus. Il Bauhaus è stato il principio di ogni cosa perché era più realista del suprematismo dei russi. Non pensava alla rivoluzione, il Bauhaus, ma alla democrazia socialista che pareva, a quei tempi, sarebbe durata. Poi c'erano Doesburg e Mondrian, in parte folli e in parte no, perché la loro fetta di realtà ce l'avevano anche loro, era la città per un verso, e per l'altro il rapporto sia pur breve con il Bauhaus. Dunque tutto comincia lì. Anche il problema del rapporto tra l'artista designer e l'industria, comincia lì perché se realismo politico non esisteva c'è si pensava alla durata di una struttura fragile, però esisteva il realismo di capire che non si può più fare i preraffaelliti quando l'industria è una forza riconosciuta. Però si possono trovare le implicazioni con l'artigianato in modo molto chiaro. Così perfino Klee, che era tutto immerso nel problema dell'anima, si mise a comporre geometrie e a compilare studi sul rapporto tra il colore e la forma e più all'interno tra il peso e l'intensità. Con gli anni poi ci sono stati gli studi di psicologia della percezione e gli americani hanno assorbito la geometria e sono andati oltre, anche nell'industria. Qui nel nostro paese il rapporto tra l'arte e l'industria è nato negli anni trenta, quando c'erano gli artisti e gli architetti del gruppo di Como, anche loro con la loro realtà che era antinovecentista, antinazionalista e quindi coraggiosa. Tutte cose che si sono capite tardi da un punto di vista storico o non si sono capite affatto.

Da allora sono successe tante cose, fatti politici, la storia del nostro paese e il boom economico degli anni cinquanta. Il boom c'era perché l'Italia sembrava che fosse un paese ricco, sembrava che pian piano nord e sud sarebbero stati la stessa cosa, tutta ricchezza industriale. Invece non è stato poi così ma intanto per alcuni anni anche noi abbiamo avuto il nostro Bauhaus, un'estensione di idee creative a livello d'immagine che andava dall'Olivetti all'Italsider. La geometria dei nostri artisti è passata tutta di lì, quella vera.

E ha avuto il suo storico in Giulio Carlo Argan.

Poi le cose sono cambiate piano piano che non ci se ne accorgesse, non c'è stata una rivoluzione che abbia invertito le marce, una vera rivoluzione naziona-

le, ma tante piccole rivoluzioni segrete che hanno cambiato la faccia del nostro paese da quello che era allora.

Eppure la geometria è rimasta. Sono rimasti loro, i protagonisti. E ci sono anche i giovani, quelli che hanno capito la storia forse e che continuano ad immaginare la realtà in modo geometrico per spazi, linee, campiture (penso a Franco Berdini) ma è una realtà che non esiste oggi e perciò sconfina nel terreno dell'utopia. L'utopia è la geometria del nostro mondo. Utopiche le immagini di Berdini disegnate con una pazienza da artigiano senza limiti di tempo per un mondo che è fuori dello spazio. Prive di logico equilibrio, ma con un equilibrio di forma, con una spiritualità di forma. Il comporre chiaro dove si riflettono gli eventi.

Quando sono andata a visitare la mostra di Berdini ho incontrato Argan che guardava quelle cose.

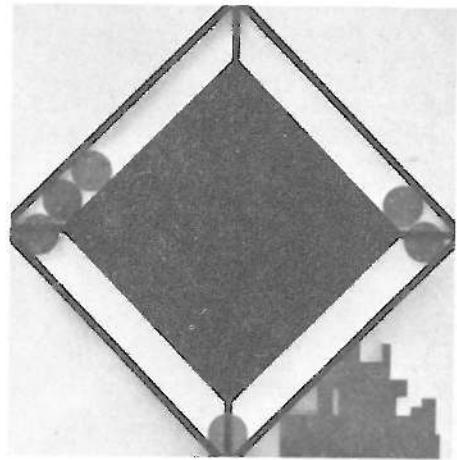
Dicevo, i protagonisti. A Brescia, in una piccola galleria, ho visto la mostra di Walter Ballmer presentata da Bruno Munari. Ballmer lo conosco da quando era ad Ivrea a guardare il boom, anche io guardavo il boom e lui disegnava sigle e segnali per quel boom, allestiva stands pian piano in tutto il mondo. Si era dimenticato di essere in origine un pittore, si era dimenticato e identificato con quelle immagini. Poi il tempo, con quelle piccole rivoluzioni, ha ricordato a Ballmer che all'origine era un pittore, glielo ha ricordato per forza. Altrimenti cosa faceva della sua intelligenza e della sua sensibilità? E nella piccola galleria di Brescia ci sono le prove del pittore che Ballmer è e che è stato anche in questi anni.

Bruno Munari, il più ironico dei designer, sapeva già, sapeva che certe cose mutano e altre no, il suo volto vivo, il suo sorriso chiaro dicono che forse sapeva.

Eugenio Carmi espone a Roma tutti i disegni, anche quelli più vecchi con le lettere dell'alfabeto, quelli che fanno pensare alle opere dei concettuali, preraffaelliti dell'ultimo atto. Singolare questo fatto. Singolare dico che la realtà politica condizioni dentro e fuori, ma che, a distanza, il tempo dia una risposta impensata: più condizionato chi è rimasto fuori.

C'è più tecnologia, in senso di determinazione politica della tecnologia, in artisti dell'off off che non negli artisti che hanno lavorato dentro come designers o vicini ai designers.

Il mondo grafico è importante in tutta la sua estensione oggi. Perché se raf-

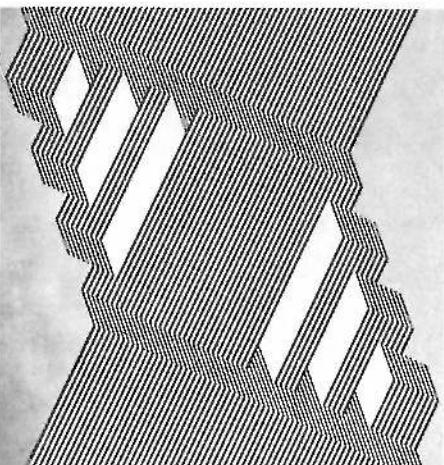
E. Carmi, *Pam-pam*, 1967.

frontato ci può offrire dimensioni storiche, chiavi di lettura inattese. Andrebbe raggruppata tutta insieme la nostra grafica, ci aiuterebbe a capire quelle piccole rivoluzioni segrete che cambiano la faccia di un paese e talvolta quella del mondo, le rivoluzioni silenziose.

E chiudo queste annotazioni ricordando il volto grave di Grignani (forse non ha neppure senso qui ricordare la sua opera) incontrato all'inaugurazione dell'ultima triennale.

Anche lui, come Munari, uno di quelli che hanno sempre saputo?

Franco Berdini, Roma, Galleria Settimiana / Walter Ballmer, Brescia, Galleria Sincron / Eugenio Carmi, Roma, Studio Artemide / Franco Grignani, Roma, Galleria Marcon IV.

F. Grignani, *Ipotesi proiettante 429*, 1971.

Studi sul Surrealismo

Il « confronto » tra vari Istituti di Storia dell'arte (che da un pò di tempo stiamo cercando di proporre) si arricchisce di questo contributo di un gruppo di studiosi dell'Università di Salerno.

Si tratta di lavori maturati nell'ambito degli insegnamenti di Storia dell'arte contemporanea (docente Filiberto Menna) e di Storia della critica d'arte (docente Angelo Trimarco) ed in particolare si riferiscono al seminario sul Surrealismo, promosso dall'Istituto, nel corso dell'anno 1972-73.

Come si rileva dal programma, posto in appendice, il seminario si è svolto con una serie di interventi di studiosi di diverse discipline (gli atti sono in corso di pubblicazione nella collana « Saggi-Dокументi » delle edizioni « Officina » di Roma).

I tre testi che qui pubblichiamo intendono, in un certo senso, esemplare le caratteristiche di quella ricerca. La quale — come potrà ancor meglio chiarirsi nei previsti, prossimi interventi di Angelo Trimarco, Alberto Cuomo, Rino Mele, Arcangelo Casavilla, anch'essi appartenenti all'Istituto di Storia dell'arte dell'Università di Salerno — è concentrata intorno all'arte e alle attività estetiche, muovendo da angolazioni sociologiche, psicanalitiche, semiotiche, iconologiche.

Posti in quella prospettiva di « confronto » che dicevamo, ci sembra che — come gli altri testi che abbiamo finora pubblicato — contribuiscano a stimolare e rafforzare i contatti tra università e arte contemporanea e fra l'altro, implicitamente, favoriscono un proficuo inserimento di nuove « voci » nella critica d'arte.

La trahison des images

di Filippo Menna

Magritte pone in termini radicali la questione dell'illusionismo pittorico, muovendo dalla contraddizione tra *superficie* e *rappresentazione*, tra lo spazio bidimensionale della tela e lo spazio tridimensionale della realtà esterna. Tra i due termini non esistono varchi diretti, ma solo eterogeneità e assimmetria. Egli mette in questione l'illusionismo che si fonda, invece, proprio sulla fiducia nella possibilità di una omologazione del reale mediante la rappresentazione, e viceversa. Ma l'illusionismo può essere contestato non solo volgendo le spalle alla *rappresentazione* e prendendo partito per la *superficie*, per la *Peinture* contro il *Tableau*, come hanno fatto gli artisti impegnatisi in una analisi dei segni elementari della pittura; l'operazione può essere condotta, con un pizzico di sottigliezza paradossale, restando all'interno dello stesso codice iconico, ossia mettendo in questione la rappresentazione con i mezzi stessi della rappresentazione, l'illusionismo con l'illusionismo, il *Tableau* con il *Tableau*.

E' appunto ciò che fa Magritte che accetta la convenzione, propria della tradizione illusionistica, del quadro-finestra, e ne trasforma l'immagine in una delle sue icone ricorrenti, in una sorta di « metafora ossessiva ». In questo egli sembra riprendere un tema caro a Breton, che considerava, anche lui, il quadro come finestra, preoccupandosi « de savoir sur quoi elle donne ». Ma guardare una scena attraverso la finestra-cornice del quadro vuol dire situare i personaggi e le cose secondo un certo ordine gerarchico rispetto al punto di osservazione, vuol dire recuperare (magari sconvolgendone la logica) la nozione del lontano e del vicino, del centro e della periferia, del-

l'alto e del basso, significa insomma riattribuire valore a tutta una serie di nozioni cui l'arte moderna, a partire dall'impressionismo, aveva progressivamente tolto credito.

Da questo punto di vista la poetica surrealista di Breton capovolge la posizione dei prospettici del Quattrocento e in particolare quella dell'Alberti, con il quale ha tuttavia in comune un postulato fondamentale, ossia l'interpretazione della finestra-cornice. Da questa partenza comune, le vie si dirigono in direzioni opposte: la finestra albertiana si affaccia all'esterno, quella di Breton sull'interno; la prospettiva rinascimentale è uno strumento di sistematizzazione del mondo che sta fuori di noi, è un tentativo di ordinare l'esistente inteso come natura visibile (per l'Alberti la pittura opera appunto sul visibile) e la piramide visiva è come un riflettore che svela e ordina nel tempo stesso le apparenze fenomeniche, partendo dal punto fisso dell'occhio dell'artista-osservatore. Anche il surrealismo recupera, in alcune delle sue declinazioni, una spazialità prospettica, ma dissolve (sulle tracce dechirichiane) la centralizzazione rinascimentale in frammenti aventi ciascuno un proprio sistema e quindi impone un tipo di linguaggio il cui carattere convenzionale-simbolico cerca di rispondere a una realtà frammentaria, incongrua e precaria, come quella del sogno. Visione e Immaginazione sono gli strumenti diversi, anzi opposti, di cui si servono l'Alberti e Breton, e tuttavia strumenti in qualche misura complementari per il loro comune carattere mentale, produttivo e sistematizzante, così come complementari appaiono i domini investigati dell'esterno e dell'interno, del visibile e dell'invisibile, per

la comune attesa di essere rivelati a se stessi da quelle facoltà illuminatrici e ordinatrici. Sul piano più specificamente linguistico, la complementarietà delle due posizioni si rivela nella comune acutezza visiva, nella gradiente prospettica (e nel suo capovolgimento), e, comunque, nel rifiuto opposto da un intero settore del surrealismo a quella riconquista della superficie che caratterizza gran parte dell'arte contemporanea.

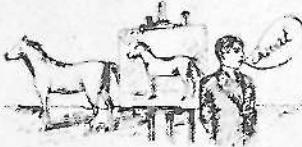
Indubbiamente, c'era, in questo avvio, il rischio di un persistente illusionismo, anche se rivolto non più alle apparenze del mondo e occorre riconoscere che non sempre gli artisti surrealisti sono riusciti ad evitare questo impasse. Magritte interviene proprio su questo punto delicato della situazione surrealista, accettandone apparentemente tutte le conseguenze sul piano linguistico, in realtà sot-toponendole a una critica corrosiva diretta a mostrare le impervietà dei varchi che il persistente illusionismo si ostinava a considerare aperti. La corrosione è condotta all'interno stesso del codice iconico ed è portata avanti su un doppio binario: da una parte, nei confronti della unità elementare del segno iconico e della sua presunta corrispondenza con la cosa (« L'usage de la parole I », 1928-29; « La clef des songes » 1936, ecc.); dall'altra, nei confronti delle catene sintagmatiche degli *enunciati iconici*, ossia nei confronti della complessità globale della rappresentazione e della narrazione pittorica (« La condition humaine I », 1933).

Disegnando una pipa e affermando che non si tratta propriamente di una pipa (« L'usage de la parole I ») e piazzando di fronte a una finestra un dipinto rappresentante esattamente il paesaggio al

Une forme quelconque peut remplacer l'image d'un objet :



Un objet ne fait jamais le même office que son nom ou que son image :



Or, les contours visibles des objets, dans la réalité, se touchent comme ils formaient une mosaïque :



Les figures vagues ont une signification aussi nécessaire aussi parfaite que les précises :



Parfois, les noms écrits dans un tableau désignent des choses précises, et les images des choses vagues :



Ou bien le contraire :



Rene MAGRITTE.

R. Magritte, *Les mots e les images*, 1928.

di là della finestra stessa e ora nascosto dal quadro (« La condition humaine I »), Magritte compie una serie di investigazioni sul linguaggio della pittura tendente a porre in discussione proprio il concetto di illusionismo da cui aveva preso le mosse. Ciò che conta non è l'opera in se stessa, il suo valore formale, ma il procedimento intellettuale che l'opera fa scattare nella mente dell'osservatore, sconvolgendone le tranquille aspettative teoriche e visive. Il quadro si dà come un enigma, o, meglio, come un rebus o un test: le immagini agiscono in funzione di stimolo, sono dirette a porre un problema e a sollecitare la risposta-soluzione. E si tratta di problemi inerenti alla natura dell'arte e ai suoi fondamenti logici e linguistici.

In « L'usage de la parole I », Magritte propone uno scollamento tra immagine e parola, tra definizione visiva (l'imma-

gine della pipa) e definizione verbale (la leggenda « Ceci n'est pas une pipe »), sconfessando il ruolo assertivo tradizionalmente attribuito al quadro in virtù della presenza (implicita o esplicita) della didascalia. Dell'arte, egli ci dice, e del quadro in particolare, non è possibile predicare il vero e il falso e per dimostrare questo assunto affronta la questione dai fondamenti gnoseologici stabiliti dalle leggi della teoria dell'identità, a cominciare dalla legge di Leibniz: se, come enuncia questa legge, $X = Y$ se e solo se X gode di tutte le proprietà di cui gode Y e Y gode di tutte le proprietà di cui gode X , allora risulta subito evidente che l'immagine disegnata della pipa non è una pipa in quanto non gode di tutte le proprietà di questa, e viceversa, come non c'è identità tra definizione verbale e definizione visiva.

Ma si potrebbe ricorrere alla scorciatoia escogitata da Duchamp: anziché rifarsi alla definizione visiva o verbale dell'oggetto, presentare l'oggetto stesso in un tentativo estremo di nominarlo con una sorta di proposizione tautologica appoggiata alla legge della teoria dell'identità secondo cui $X = X$, ossia ogni cosa è uguale a se stessa. Ma, anche ora, la soluzione è solo apparente, giacché il ready-made non è una proposizione di cui si possa predicare il vero e il falso, in quanto non soddisfa il principio logico generale secondo cui « tutte le volte che in un enunciato vogliamo asserire qualcosa riguardo a un certo oggetto, dobbiamo usare, in questo enunciato, non l'oggetto in se stesso ma il suo nome o designazione » (Tarski). Il ready-made duchampiano potrebbe essere ricondotto a un enunciato del tipo « Questo è uno scolabottiglie » (più precisamente, « Questo scolabottiglie è uno scolabottiglie »); ma si tratta di uno enunciato in cui l'espressione « questo scolabottiglie » è sostituita dall'oggetto stesso e di conseguenza ci troviamo di fronte a un tutto formato in parte da un oggetto e in parte da parole (sia pure implicite) e quindi a qualcosa che, come osserva ancora Tarski, « non sarebbe una espressione linguistica e tanto meno un enunciato vero ».

Jasper Johns muove da questo punto cruciale della investigazione duchampiana, ma sposta l'operazione dentro il linguaggio dell'arte e più specificamente della pittura e della scultura, convinto che la questione si pone in termini più radicali nella misura in cui viene situata esplicitamente dentro la dimensione linguistica. Egli tenta pertanto un progressivo avvicinamento dell'immagine all'oggetto rappresentato: da un lato, instaura tra i due termini un rapporto di contiguità metonimica dipingendo la bandiera americana con una tecnica apparentemente banale, vicina al *trompe-l'œil*, in realtà conservando alla pittura tutto il suo prestigio qualitativo, in modo da ottenere di fatto uno scollamento di ordine metalinguistico tra l'atto concreto del di-

pingere e l'analisi di questo stesso atto; dall'altro, si spinge fino ai limiti dell'autonomia con il ricalco fedele di due barattoli di birra, in modo da fare del linguaggio (della scultura) una sorta di pelle che aderisce intimamente all'oggetto. Ma, pur a questi estremi di sottigliezza intellettuale, rimane il parallelismo tra enunciato visivo ed enunciato verbale, parallelismo che si annulla alfine nella proposizione tautologica proposta da Kosuth con il « Neon Electrical English Glass Letters White Eight »: qui, la tautologia sfugge ad ogni tentazione ontologica, proponendo l'identità non più del segno con la cosa e nemmeno della cosa con se stessa, ma del segno con se stesso. Sicché questo non sta più dalla parte del mondo, ma tutto e solamente dalla parte del linguaggio.

Sulla questione dei rapporti tra linguaggio e realtà, tra i segni verbali-iconici e i loro designata, Magritte aveva già concentrato la propria indagine in maniera esplicita soprattutto nel testo « Les mots et les images » del 1928. Il tema è la convenzionalità e l'arbitrarietà del segno e della sua relazione con l'oggetto (relazione semantica). Magritte presenta, infatti, l'immagine di una foglia accompagnata dalla didascalia « Le canon » e dal commento: « Un objet ne tient pas tellement à son nom qu'on ne puisse lui en trouver un autre qui lui convienne mieux ». Il disegno, in cui sono posti a confronto due edifici perfettamente identici, l'uno contrassegnato come « l'objet réel » e l'altro come « l'objet représenté », reca la leggenda: « Tout tend à faire penser qu'il y a peu de relation entre un objet et ce qui le représente ». Il parallelismo tra enunciato iconico ed enunciato verbale viene presentato con il disegno di una foresta accompagnato dal titolo « Forêt ». Ma la proposizione più pertinente da un punto di vista scemiotico è fornita dalla vignetta in cui appaiono un cavallo (l'immagine di un cavallo), il disegno dell'animale su una tela e il termine cavallo pronunciato da un uomo (la parola è inscritta in un fumetto).

Il commento di Magritte non è meno significativo: « Un objet ne fait jamais le même office que son nom ou que son image ». Qui, lo scollamento tra linguaggio e riflessione metalinguistica risulta ancora più evidente che altrove, in quanto il significato non viene fissato sulla base del referenzialismo semantico o dei paradossi logici, ma su fondamenti intrinsecamente linguistici, ossia mediante la traduzione del segno in un altro segno, che funziona da *interpretante* nel senso indicato da Peirce e ripreso da Jakobson. Si tratta di un esito senza dubbio importante delle investigazioni linguistiche di Magritte, di un termine di riferimento produttivo anche per le successive investigazioni « concettuali » e, in particolare, per la investigazione proposta da Kosuth nel lavoro « One and three chairs ».

“La femme introuvable”

di Silvana Sinisi

Una nuda figura femminile, fortemente illuminata, incastonata entro le maglie irregolari di una superficie pietrosa. Immobile, guarda fisso innanzi a sé, chiusa e impenetrabile come un piccolo idolo. Ha l'atteggiamento casto e riservato di una kore: un braccio sollevato all'altezza del seno, l'altro disteso lungo il fianco. Tutt'intorno, ma discoste e diversamente orientate, appaiono mani sezionate, che sembrano cercare qualcosa, tastando le pietre del fondo, come per orientarsi alla maniera dei ciechi. È «La Femme introuvable», dipinta da Magritte nel 1927.

Il tipo e l'atteggiamento della donna rinviano al modello arcaico della divinità femminile, sostituito altre volte dalla immagine classica della stessa dea della Bellezza e dell'Amore, la Venere Anadiomene. Con il riferimento a questi archetipi, Magritte intende sottolineare una sorta di eternità e di universalità dei valori legati alla figura femminile. La donna, composta negli atteggiamenti cerimoniali dei riti, si presenta come una apparizione quasi di carattere sacro, immagine ideale, fuori del tempo, totalmente riscattata dalla banalità quotidiana.

Ancora una figura femminile in «Le pain Quotidien» (1942): avanza dalla profondità luminosa del cielo, scendendo sulla terra su una scala di nuvole. Una iconografia tipica delle pale d'altare della grande pittura del passato, da Raffaello in poi, cui si richiama anche il caratteristico motivo della cortina che incornicia la visione. L'impiego di canoni di rappresentazione della pittura devozionale cristiana imprime una forte connotazione religiosa all'immagine femminile, la cui divinità è peraltro ulteriormente ribadita dalle fattezze di Venere, con le quali essa si presenta.

Assistiamo, così, ad una vera e propria glorificazione della donna, oggetto di un nuovo culto che nell'amore e nella bellezza, gli attributi di Venere, ripone le sue ragioni fondamentali. Si tratta, comunque, di un amore e di una bellezza, spogli di ogni connotazione fisica e sessuale ed idealizzati sino ad essere rivisitati con le forme di un'estatica adorazione. In questo, Magritte è molto vicino a tutto un filone della poesia surrealista (Breton, Eluard) che rivive la tematica dell'amore con accenti e modi affini a quelli della mistica cristiana¹. «Quand le sort t'a portée à ma rencontre, la plus grande ombre était en moi et je puis dire que c'est en moi que cette fenêtre s'est ouverte. La révélation que tu m'apportais, avant de savoir même en quoi elle pouvait consister, j'ai su que c'était une révélation»². An-

che in questo passo di Breton abbiamo un passaggio da uno stato di angoscia e separatezza, simboleggiato dal buio, alla luce, «c'est en moi que cette fenêtre s'est ouverte», alla rivelazione di cui è portatrice la donna. Una situazione molto vicina al significato del quadro magrittiano: primo piano buio, squarcio-finestra, luce identificata con la visione trasfigurata della donna.

In «Shéhérazade» (1950) e nel «Le libérateur» (1947) un ostensorio racchiude gli occhi e una bocca femminili. Già Baudelaire aveva associato l'immagine dell'amata all'ostensorio «ton souvenir en moi huit comme un ostensoir»³, in relazione soprattutto al tema della memoria. Magritte insiste sul carattere sacro della reliquia. Gli occhi e le labbra, motivi costanti della poesia amorosa surrealista, occupano il posto riservato all'ostia consacrata, vengono assimilati al potere rigeneratore dell'Eucarestia, divengono i dispensatori della Grazia. «La grande malédiction est levée, c'est dans l'amour humain que réside toute la puissance de régénération du monde»⁴.

Equiparata a Dio, la donna diviene «la meravigliosa sostituta», «la sintesi di un mondo meraviglioso del mondo naturale»⁵. «Maitresse des verdures... maitresse de l'eau maitresse de l'air»⁶, così Eluard definisce la figura femminile a cui riconduce lo stesso avvicendamento del tempo:

«un monde à ton image
et des jours et des nuits réglées par tes paupières»⁷.

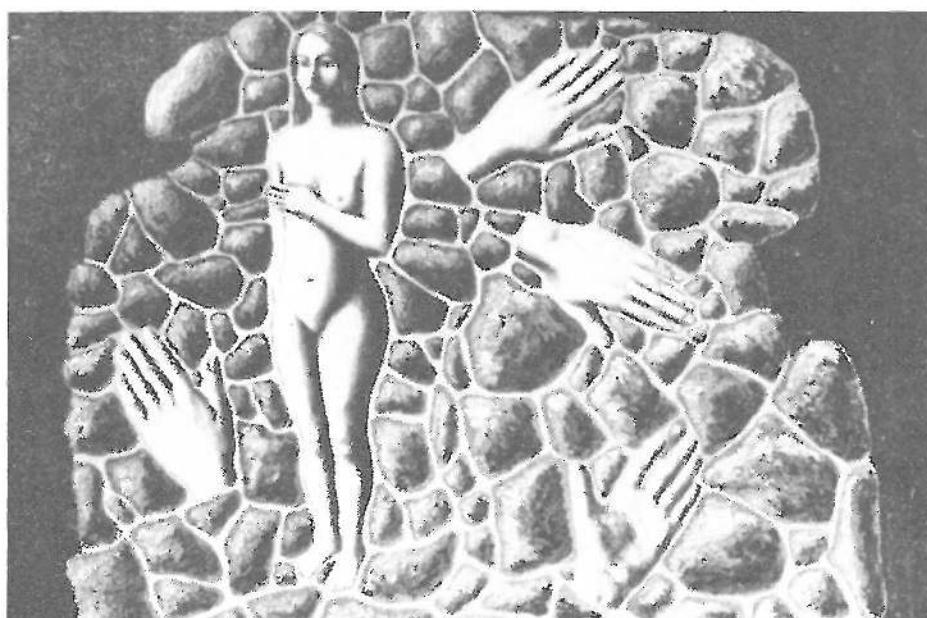
Un continuo scambio di attributi si in-

staura, così, tra il mondo naturale e la donna: essa diviene luce, acqua, terra vegetazione, cielo. Anche per Magritte la donna è natura. In «Réprésentation» (1961) il formato del quadro costruisce la sagoma di un ventre femminile, visto come un cielo luminoso striato di nuovo. Un tema, anche questo, caro a Baudelaire «Vous êtes un beau ciel d'automne clair et rose»⁸, ed ancora «Tu ressembles parfois à ces beaux horizons/ qu'allument les soleils des brumeuses saisons»⁹.

L'associazione donna-cielo perde tuttavia in Magritte quel carattere di poetica indeterminatezza che presentava l'immagine baudelairiana per trasformarsi in un più preciso rapporto di corrispondenza tra il cielo e il grembo femminile. «Les mémoires d'un saint» (1960), ad esempio, propone una versione isomorfa della «Représentation». Il cielo, associato ad una luminosa marina, assume la forma tondeggiante di una cavità intima e protettiva come un grembo, che si protende ad accogliere e riparare mediante la struttura avvolgente delle due ali-sipario. Il mare è, qui, soltanto una superficie specchianta che riflette il cielo e lo raddoppia, annullando ogni confine tra i due elementi. Ma il mare è, a sua volta, un simbolo femminile, ricorrente nell'opera magrittiana. Presentato, per lo più, come vasta distesa di acque tranquille dal colore lattiginoso, esso rappresenta una grande immagine materna, la materia primordiale.

L'analisi di Bachelard¹⁰ ha ampiamente mostrato come la valorizzazione materna

R. Magritte, *La femme introuvable*, 1927.



del mare sia intimamente legata alle proprietà nutritive associate alla sua sostanza. Il mare è avvertito come un *muscus* in cui gli esseri che lo popolano assorbono senza sforzo i principi vitali, galleggiando in un ambiente tiepido e avvolgente come feti nel grembo materno. Alimento completo come il latte, il mare è un latte inesauribile, una matrice infinita di vita. Materia primordiale come la terra, esso è associato al culto della Gran Madre: molte divinità femminili indo-europee, infatti, personificano al tempo stesso la terra feconda e le acque fertilizzanti¹¹. Ma non basta: il mare è il solo elemento che culla gli esseri. Esso riunisce tutte le qualità legate alla figura materna: sorgente di vita, nutrice, colei che culla e addormenta, il riparo. Abisso femminizzato e materno, il mare rappresenta, in ultima analisi, l'archetipo della discesa e del ritorno alle sorgenti originarie della felicità allo stadio prenatale¹².

Questo è in fondo il grande tema magrittiano, il nodo centrale intorno al quale sembra ruotare l'universo delle sue immagini: il ritorno alla madre, la chiusura del ciclo iniziato con la nascita. Per Magritte, come per gli altri surrealisti, la donna è bellezza, amore, natura, ma è anche soprattutto la Grande Madre, la misteriosa sorgente di vita, principio e fine dell'essere. Diversamente da Breton che aspira a riscattare la vita quotidiana attraverso l'amore e proietta la speranza della felicità nel futuro, Magritte si volge al passato, tenta di riconquistare il paradiso perduto, l'intimità protetta e la beatitudine delle origini. Nel senso di un vero e proprio «*regressus ad uterum*» va interpretato un vasto gruppo di simboli, costantemente ripetuti nell'opera di Magritte: il grembo, il vaso, la casa, la grotta, l'uovo, cui si affiancano le immagini archetipe della terra, del mare e perfino del cielo.

A volte l'immagine della Venere non è presentata nella sua interezza, ma mediante dettagli emblematici: un busto privo di testa, un bacino privo di gambe. L'accento cade, così, sugli organi legati alla maternità: il seno che nutre, il ventre da cui nasce la vita.

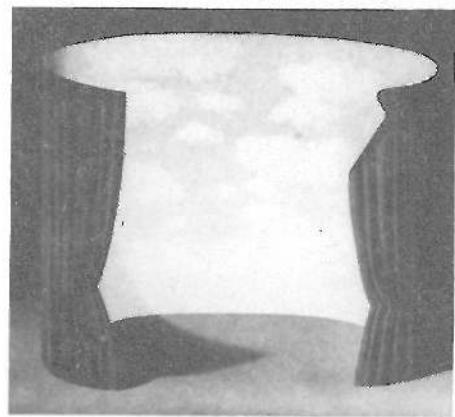
In «*Folie des grandeurs*» Magritte presenta una grande costruzione vivente, formata da tante sezioni di bacini femminili, che si sviluppano uno dietro l'altro in una progressione, culminante in un busto di donna. Il riferimento al tema della maternità è palese e rafforzato dall'analogia grembo-vaso. Già nella tradizione alchimistica il *Vas Hermeticum*, nel quale avviene la trasformazione della materia e la nascita del Figlio Filosofale, è chiamata *uterus* e il suo contenuto *foetus*¹³. Anche nel folklore è possibile ritrovare testimonianza di questa connessione, basti pensare alla popolare *matruska russa*, una bambola di legno che contiene dentro di sé una serie di bambole più piccole incastrate una den-

tro l'altra.

Lo stesso tema è affrontato in «*La leçon des choses*» (1947). Qui lo stesso Magritte ci offre la chiave interpretativa, affidando alle mani di una donna, che sboccia dal busto in alto, un uovo e un uccello, i simboli della fecondazione. L'intimità protetta e custodita del ventre materno consente di ritrovare l'onnismo dell'uovo, il riposo tranquillo delle crisalidi. In questo senso sono da interpretare le immagini frequenti in Magritte, dell'essere addormentato, con gli occhi chiusi o semichiusi, senza volontà di vedere¹⁴.

Se torniamo ad esaminare, ora, «*La femme introuvable*» ci colpiranno alcuni particolari che prima abbiamo trascurato di prendere in considerazione. Innanzitutto balza evidente come l'accento del quadro cada sulla cecità e sulla conseguente valorizzazione del tatto. Sono mani brancolanti quelle che cercano di orientarsi sulle pietre aspre del fondo, ma gli organi della vista non intervengono in questa ricerca. Le mani divengono protagoniste: enfatizzate come dettaglio, ingrandite smisuratamente, messe a fuoco in primo piano. Lo stesso trattamento del fondo pietroso, emergente grazie al risentito chiaroscuro, esalta al massimo la tattilità. E il tatto, occorre ricordare, è il primo mezzo di comunicazione e di conoscenza, l'unico senso in grado di richiamare dal subcosciente lo stato di beatitudine intrauterina.

Tuttavia, e l'opera è emblematica a questo riguardo, la grande speranza surrealista di trovare salvezza nella donna, sia pure, come in questo caso, attraverso un processo di regressione al paradiso delle origini, è destinata secondo Magritte ad andare delusa. Investita dalla luce, esibita in primo piano, la donna si presenta come un'apparizione onirica, un miraggio inafferrabile e, di fatto, resta «*introuvable*» per le mani che ansiosamente la cercano e si allontanano disorientate dall'oggetto del desiderio, senza riconoscerlo.

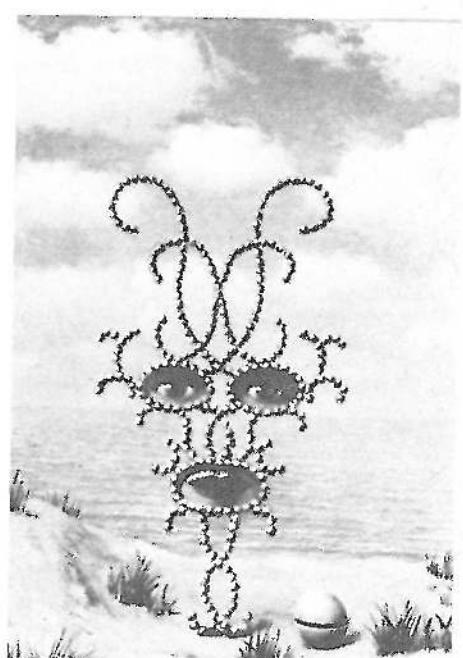


R. Magritte, *Les mémoires d'un saint*, 1960.



R. Magritte, *Le Leçon des choses*, 1947.

R. Magritte, *Shéhérazade*, 1950.



¹ F. Alquié, *Filosofia del Surrealismo*, ed. it. Rumma Salerno 1970, p. 113.

² A. Breton, *Arcane 17*, J.J. Pauvert 1971, p. 74.

³ C. Baudelaire, *Harmonie du soir*, in «*Les Fleurs du mal*», Gallimard Paris 1961, p. 45.

⁴ A. Breton, *op. cit.*, p. 54.

⁵ L. Aragon, *Le paysan de Paris* (p. 209-211) cit. da F. Alquié, *op. cit.*, p. 112.

⁶ P. Eluard, *Medeeuses*, in «*Poesie*», Mondadori, Milano 1970, p. 332.

⁷ P. Eluard, *Intimes*, in *op. cit.*, p. 260.

⁸ C. Baudelaire, *Causerie*, in *op. cit.*, p. 54.

⁹ C. Baudelaire, *Ciel brouillé*, in *op. cit.*, p. 47.

¹⁰ G. Bachelard, *L'eau et les rêves*, J. Corti Paris, 1971, p. 154-161.

¹¹ G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, P.U.F. Paris, 231-241.

¹² G. Durand, *op. cit.*, p. 239.

¹³ C.G. Jung, *La psicologia del transfert*, ed. it. Mondadori, Milano 1968, p. 117.

¹⁴ G. Bachelard, *La terre et les réveries du repos*, J. Corti, Paris 1971, p. 55.

Surrealismo e psicanalisi

di Maria Rosaria De Rosa

« Sembra dovuto ad un caso fortuito il fatto che recentemente sia stato riportato alla luce un settore del mondo intellettuale, di gran lunga il più importante, a mio giudizio, di cui si ostentava di non tener più conto. Bisogna esserne grati alle scoperte di Freud. Sulla base di queste scoperte si delinea finalmente una corrente di opinione grazie alla quale l'esploratore umano potrà spingere più lontano le proprie indagini, sentendosi autorizzato ormai a non considerare soltanto le realtà sommarie. La fantasia sta forse per ricongiungere i propri diritti »¹. La frase appare nel I manifesto del Surrealismo, ma citazioni simili ricorrono frequentemente nei testi del movimento, perché Breton ha sempre esibito, sin dalle prime battute, un rapporto manifesto, e non latente, con Freud, santo protettore del gruppo insieme a pochi altri.

Il riferimento a Freud è uno degli elementi metodologici su cui Breton ha costruito la sua teoria, la psicanalisi è un campo in cui egli si muove con una competenza da quasi iniziato, eppure il rapporto che viene a stabilirsi con la teoria analitica è ambiguo, le soluzioni possibili al problema molteplici, ma soprattutto è necessaria una riflessione teorica non riconducibile a schematizzazioni artificiose.

Il Surrealismo ha operato contemporaneamente su più registri, ha proposto un concetto di arte mediato da una pratica di vita, una contaminazione tra l'artistico e il vissuto il quale, d'altra parte, si richiama ad una nozione di uomo integrale, in quanto arricchita dai contributi della psicanalisi. Diventa sintomatica la citazione riportata, in cui si riconosce a Freud il merito di aver rivalutato un settore umano mistificato e trascurato: il sogno, l'infanzia, l'inconscio, la fantasia.

Recentemente Houdebine ha riformulato il discorso sul Surrealismo articolandolo direttamente sulle categorie psicanalitiche, da una parte, e su quelle della logica dialettica, dall'altra. Il rapporto Freud-Breton è affrontato a partire da un'analisi puntuale dell'ortodossia o eterodossia bretoniana, sotto la copertura dell'esplicito riferimento, per svelare i possibili punti di contatto, come le deviazioni inscritte nel discorso del Surrealismo. Secondo l'autore: « ...dans des conditions historiques nouvelles déterminées notamment par le travail effectué par Lacan depuis près de quarante ans, ...nous pouvons aujourd'hui analyser, en après-coup, ce que recouvre réellement l'inscription du nom de Freud le discours surréaliste... »².

Il riferimento a Lacan, il cui lavoro è un grosso avvenimento della cultura francese degli ultimi decenni, risulta estre-

mamente interessante, all'interno del saggio, perché permette a Houdebine di articolare la propria analisi su più livelli. Il duplice registro — le categorie psicanalitiche e la logica dialettica — è evidentemente mediato dall'analisi che Lacan ha effettuato sul significante.

Come è noto, la novità del discorso lacaniano consiste in una riformulazione dell'inconscio in quanto struttura linguistica e nella analisi dei suoi effetti sul discorso consci. Ogni testo, sia esso un lapsus o un sogno, è una scrittura determinata da una molteplicità di livelli e stratificazioni. Per usare una formula cara a Freud esso è sovradeterminato. D'altra parte la sovradeterminazione di ogni scrittura, e in particolare quella artistica, permette di salvarne la specificità rispetto a una certa realtà sociale, alla quale può essere ricondotta soltanto attraverso l'interpretazione degli effetti di deformazione e di spostamento. Queste indicazioni sono frutto dell'elaborazione della teoria marxiana effettuata da Althusser e Macherey (per quanto riguarda l'analisi delle forme della sovrastruttura) ma esse richiedono la mediazione obbligatoria di Lacan.

E' sulla base di tali premesse che Houdebine, all'inizio del saggio, ritiene che il rapporto con la teoria freudiana è un « rapport essentiel quant à la production d'une écriture matérialiste, et d'un manière générale, quant à l'analyse matérialiste et dialectique de toute forme de pratique signifiante ».

Così la validità del riferimento a Freud, al di là delle dichiarazioni esplicite di Breton, è anche il punto di partenza per un'analisi della reale iscrizione del nome di Marx all'interno del progetto surrealistico. Quest'ultimo viene definito una deviazione teorica (dalla psicanalisi) in quanto, ricollegandosi a certe teorie pre-freudiane, all'interno delle quali Freud ha operato una *coupure spécifique fondamentale*, assume lo statuto di una *méconnaissance*.

Il discorso di Breton è esso stesso sovradeterminato, all'interno della psicanalisi, da un duplice riferimento — a Freud e a Myers — soprattutto nel II manifesto, con un pericoloso slittamento dall'uno all'altro, sicché si è prodotto un eclettismo che lo qualifica come discorso mistico-poetico.

Il rapporto Freud-Breton-Myers è già stato affrontato da Starobinski³, ma mentre quest'ultimo suggerisce una soluzione radicale (Breton ha preferito Myers), Houdebine ritiene che la questione non è ancora risolta perché è proprio nel luogo specifico della confusione operata dal Surrealismo, che si determinano degli effetti regressivi, verso il misticismo, secondo l'analisi di Tel Quel o verso il pensiero magico, secon-

do la lettura di Adorno⁴.

Senz'altro i concetti che Breton ha assimilato dalla psicanalisi sono mediati dalla riflessione della metapsichica, la quale comporta un'apertura sul meraviglioso che non trova spazio nella teoria freudiana dell'inconscio. Certi riferimenti alla telepatia, alla telestesia, alla criptestesia — soprattutto nel II manifesto — appartengono alla speculazione di Myers, Richet, James; la pratica della scrittura automatica, così com'è propugnata dai surrealisti, sotto effetto di abbandono e di ipnosi, non corrisponde, in una verifica scientifica, alle libere associazioni, quali sono praticate dall'analisi terapeutica.

Ma al di là di questi elementi macroskopici di confusione, già individuati da Starobinski, Houdebine va alle radici, e riconosce la nonpertinenza del concetto di inconscio così come si presenta nel discorso dei surrealisti. L'inconscio di Breton è una nozione ampia, un allargamento della categoria del soggetto molto vicina alla formulazione metapsichica dell'io sublimale.

Freud ha rifiutato il riferimento al soggetto, frutto di una tradizione filosofica che la psicanalisi ha messo in crisi e ha proposto, al contrario, una rappresentazione scissa e disintegrata della personalità. Sia nella concezione topica che in quella dinamica le istanze o sistemi non sono miracolosamente ricongiunti in un'unità che annulla le contraddizioni, ma sono al contrario mantenute le differenze e analizzate le relazioni.

Qui Houdebine va oltre Starobinski il quale, difendendo il razionalismo freudiano, contro il misticismo di Breton, distrugge il ruolo portante della disintegrazione nella teoria di Freud.

L'analisi, dunque, mostra come Breton abbia ereditato dal discorso della metapsichica il riferimento ad un universo cosmico, ad una coscienza universale, a cui appartiene anche il soggetto il quale, in virtù di questa filiazione, possiede di una verità che riesce a manifestarsi in certe occasioni (il sonno, l'ipnosi, il rilassamento dell'attenzione, le sedute spiritistiche). Si scivola inevitabilmente nel discorso religioso, dal momento che esiste un senso che il soggetto rivela a sé stesso in una circolarità senza limiti.

Inoltre viene rilevato come Breton, partendo da premesse materialiste, abbia evitato il riferimento al misticismo e allo spiritualismo supponendo che questa verità è nel cuore stesso della vita, in un al di là terreno e materiale.

Eppure le premesse teoriche rimangono invariate, perché è sempre la fede in un senso, o meglio nel senso, che produce ciò che il soggetto ascolta nei suoi momenti miracolosi; e in virtù di questa credenza l'uomo si ritrova unificato nella verità che parla in lui.

Nell'ipotesi di Houdebine, dunque, la personalità disintegrata e scissa dal suo discorso, non unico ma stratificato a più livelli, si trova ricomposta in un'unità

mistico-religiosa o mistico-poetica. Così, pur verificandosi un'apparente coincidenza delle problematiche di Freud e di Breton, esistono alla base delle premesse teoriche totalmente differenti. Infatti l'operazione freudiana non consiste solo nella scoperta dell'inconscio, ma nell'analisi delle relazioni che intercorrono tra consciente e inconscio a partire da un'indagine sul linguaggio (la psicanalisi come terapia può esistere grazie alla parola del paziente), sicché il riferimento parziale all'una o all'altra istanza, e non importa quale, conduce a un discorso ideologico in quanto discorso sulla totalità.

A partire da questa confusione, frutto di una cattiva interpretazione della teoria psicanalitica, Breton può, dunque, far riferimento ad una surrealità, alla ricostruzione dell'unità perduta: « Credo nella soluzione futura di questi due studi, apparentemente così contraddittori, che sono il sogno e la realtà, in una specie di realtà assoluta, di surrealità... »⁵. Houdebine sottolinea come il discorso sulla totalità porti Breton a sublimare l'amore, desessualizzato in quanto esperienza che conduce all'assoluto, con la esclusione della componente aggressiva della psiche, e dunque della pulsione di morte che lavora verso la dissoluzione. Si potrebbe citare qui Bataille contro Breton e la descrizione dell'amore come violenza e come spreco, esperienza che porta l'uomo alla disunione, al di là di ogni unione ideale e idealizzata.

Inoltre grazie all'ipostasi del senso, il Surrealismo può credere nell'esistenza di un sogno profetico, concentrando l'attenzione sui contenuti e non sul lavoro di relazione tra un testo latente ed uno manifesto. La dialettica per Breton, in tal caso, consisterebbe nella possibilità di prevedere il futuro.

Su un altro versante l'analisi di Adorno mostra come il Surrealismo abbia spostato il potere del *mana* dall'oggetto al soggetto, diventando l'inconscio. Il *mana* in quanto magico, è l'inconscio che parla e comunica la verità⁶.

Il riferimento a Freud è più apparente che reale, ma la mistificazione della psicanalisi nella lettura di Houdebine, corrisponde alla mistificazione della logica dialettica. Partendo dalle indicazioni di J. Kristeva: « La logique dialectique matérialiste come logique du matérialisme dialectique pose les lois générales de production des systèmes signifiants depuis une hétérogénéité radicale et dans la pratique historique »⁷, l'autore cerca di chiarire quale sia la logica che Breton ha effettivamente adoperato.

La logica dialettica è una logica dell'eterogeneità che permette di rendere conto del rapporto struttura-sovrastruatura, in quanto conserva la specificità delle pratiche significanti. Breton, conducendo avanti un discorso sull'unità e sulla risoluzione dei contrari, ricorre ad una logica dell'omogeneo, cioè formale, che non sopporta le contraddizioni.

D'altra parte questa ipotesi è ampiamen-

te sviluppata nel saggio di Scarpetta, nello stesso numero di *Tel Quel*, e in cui è affrontato il problema del rapporto di Breton con la politica, mediato dall'incontro con Trotski⁸.

Grazie a questo discorso sull'unità, Breton può far riferimento ad un soggetto artistico, soggetto dotato di profondità, più vicino a Jung che a Freud.

Su una posizione diversa da Alquié, il quale al di là delle intenzioni operative diverse, riconosce una coincidenza di fondo tra Freud e Breton, determinata dal progetto comune di costruire un linguaggio a misura d'uomo⁹, Houdebine liquida Breton e rivaluta la linea Bataille, estranea ad ogni speculazione idealista. Quest'ultimo, per l'autore, ha rifiutato la riconciliazione del corpo e della coscienza nell'unità della significazione in quanto: « La matière basse est extérieure et étrangère aux aspirations idéales humaines et refuse de se laisser reconduire aux grandes machines ontologiques résultant de ces aspirations »¹⁰.

Il merito maggiore del saggio di Houdebine consiste nell'aver analizzato il rapporto Freud-Breton a partire dalle differenze e nell'aver sottolineato come, in fondo, ogni lettura è un'interpretazione, ogni trasposizione una trasgressione.

Leggere il Surrealismo come un sottoprodotto della psicanalisi, cercando in Breton una presenza costante e puntuale degli elementi metodologici freudiani, al di là delle finalità differenti, significa tradire la realtà di un rapporto vivo in quanto ricco e sovradeterminato.

Ma Houdebine, forse, sbaglia quando liquida un'esperienza che si inscrive sotto il segno perenne dell'inquietudine, confinandola nel campo della speculazione metafisica. Certo Breton ha operato una confusione tra Freud e Myers, entrambi presenti nel suo progetto, ma ha sempre rifiutato l'approdo comodo e rassicurante al misticismo e alla fede. Ed è proprio questa volontà perenne di muoversi solo e sempre nel campo dell'umano che ha determinato le lacerazioni che il movimento ha subito. Basta ripensare al continuo interrogarsi di Breton sulla purezza della scrittura automatica, dove evidentemente il dubbio sta a sottolineare la reale impossibilità di praticare un simile strumento.

L'esigenza che il Surrealismo ha portato avanti negli anni trenta — la correlazione dell'umano e del sociale da realizzarsi non necessariamente nell'esperienza artistica — è un lavoro che caratterizza la nostra cultura più recente, impegnata sui testi di Marx e Freud, in via se non di scoperta certo di riscoperta. Ricerca che passa attraverso la scuola di Francoforte e recentemente è presente nel cecoslovacco Kalivoda e nell'area della cultura francese: Lacan, Althusser, *Tel Quel*. Nelle tappe successive di questo lavoro che, partendo dagli anni trenta continua fino ai nostri giorni, non ultimo, se non tra i primi, è da ascrivere il progetto di Breton, anche se votato allo scacco dell'utopia.

Leggere una cifra metafisica nell'ipotesi del Surrealismo è possibile, soprattutto se si svolgono i presupposti metapsichici, ma questo con il senso di poi, dimenticando che il movimento ha vissuto tale rifiuto come esperienza di sofferenza. E' senz'altro più vera la formulazione di Alquié: « Il Surrealismo può condurre a questa filosofia. Ma questa filosofia non è la filosofia del Surrealismo »¹¹.

¹ A. Breton, 1º *Manifesto del Surrealismo*, in P. Waldberg, *Il Surrealismo*, trad. it., Milano 1967, p. 79.

² J.L. Houdebine, *Méconnaissance de la Psychanalyse dans le discours surréaliste*, in *Tel Quel*, n. 46, p. 68.

³ J. Starobinski, *Freud, Breton, Myers*, in « Il Verri », n. 28, pp. 5-19.

⁴ R. Calasso, *Tb. W. Adorno, il Surrealismo e il mana*, in « Paragone », n. 138, pp. 9-24.

⁵ A. Breton, *op. cit.*, p. 80.

⁶ R. Calasso, *op. cit.*, p. 15.

⁷ J. Kristeva, in *Tel Quel*, n. 44, pp. 19-20.

⁸ G. Scarpetta, *Limite - Frontière du Surrealisme*, in *Tel Quel*, n. 46, pp. 59-66.

⁹ F. Alquié, *Solitude de la raison*, Paris 1966, pp. 30-37.

¹⁰ F. Alquié, *Filosofia del Surrealismo*, trad. it., intr. di A. Trimarco, Salerno 1970.

¹¹ G. Bataille 1930, cit., in J.-L. Houdebine, *op. cit.*, p. 82.

¹² F. Alquié, *op. cit.*, p. 183.

Convegno « Studi sul Surrealismo », Salerno, marzo-maggio 1973.

Il programma degli interventi e delle manifestazioni è stato il seguente:

G.C. Argan, *L'esperienza surrealista di Max Ernst* / M. Perniola, *La trasgressione del Surrealismo* / S. Piro, *Vissuto schizofrenico e Surrealismo* / R. Barilli, *De Chirico e il recupero del museo* / A. Boatto, *L'erotismo in Bataille e Breton* / A. Asor Rosa, *Il Surrealismo e la rivoluzione della letteratura* / G. Bartolucci, *L'uso della didascalia nel teatro surrealista* / A. Mango, *Artaud e il teatro della crudeltà* / A. Giuliani, *Dau mal contro Breton e il Surrealismo del « Gran jeu »* / G. Dorfles, *Il Surrealismo e il kitsch* / G. Lanza Tomasi, *Erik Satie e il Surrealismo musicale* / G. Falzoni, *Giochi surrealisti* / L. Almirante, *Il cinema surrealista* / E. Codignola, *Psicanalisi e Surrealismo* / M. Calvesi, *La tradizione esoterica in Duchamp e nel Surrealismo* / A. Schwarz, *Breton e Trotsky* / E. Sanguineti, *Alberto Savinio* / M. Fagiolo, *Salvador Dalí, « razionalista arrabbiato »* / P. Fossati, *Man Ray* / A. Trimarco, *Mirò* / S. Sinisi, *La femme introuvable* / F. Menna, *I paradossi iconici di Magritte*.

Durante il convegno è stata allestita, con intenti di informazione didattica e completamento del corso monografico, una mostra di grafica surrealista, a cura di Filiberto Menna e di Italo Mussa.

Inoltre, a cura di Luigi Almirante e di Rino Mele, sono state effettuate proiezioni di vari films surrealisti (*Entr'acte* di R. Clair, 1924 / *Le ballet mecanique* di F. Léger, 1925 / *Le sang d'un poète* di J. Cocteau, 1930 / *Retour à la raison* di Man Ray, 1923 / *Le chien andalou* di Buñuel, 1929 / *Lot in Sodom* di Weber-Watson, 1933 / *El angel exterminador* di Buñuel, 1962).

Estetica e nevrosi

di Piero Raffa

Abbiamo visto nell'articolo precedente che nel pensiero di Nietzsche l'estetico si dissolve nella sostanza « vitale » del corpo-psiche e perciò realizza nel modo più radicale la concezione dell'uomo estetico. Questa radicalità (materialistica) era già presente in Marx, che l'aveva appresa da Feuerbach, e la ritroviamo in Freud. Com'è noto, ogni scoperta importante, destinata a riorientare la concezione dell'uomo, procede per gradi, per approfondimenti successivi. Se oggi, finalmente anche da noi, si comincia ad accostare Marx e Freud, non va dimenticato che appunto Nietzsche rappresenta un anello intermedio da non trascurare. I legami di Freud con Nietzsche, per quanto poco appariscenti (a parte l'evidente derivazione della problematica del Superego dalla *Genealogia della morale*), vengono in evidenza nel nostro caso almeno in un punto fondamentale: l'impostazione vitalistica del problema antropologico, filosofica in Nietzsche e scientifica in Freud.

La categoria della « vita » quale forza biopsichica diventa la *libido*, l'energia avente la propria radice nella sessualità intesa nel senso allargato (non strettamente genitale) che Freud diede a questo termine. Di qui la formulazione del *principio del piacere*, quale tendenza originaria, naturale, dell'organismo umano. Si può dire pertanto, ad una prima approssimazione, che nella concezione freudiana l'estetico si trova alla radice materiale dell'uomo e per conseguenza la « totalità » che caratterizza l'uomo estetico non si pone come un ideale da realizzare, bensì al grado più elementare (animale), come un dato positivo di partenza. Tanto che qualche esegeta ha parlato di una concezione dell'uomo come « animale estetico ». Occorre aggiungere che siffatta impostazione scientifica presenta qualche somiglianza con quella di G. Fechner, del quale ho già avuto occasione di occuparmi in questa rubrica (nov. e dic. 1971) e che Freud aveva ben presente. L'estetica di Fechner è in verità una *edonica* ossia una psicologia a base fisiologica, che considera il piacere come la tendenza fondamentale della psiche umana.

Ma Freud va ben al di là di una pura e semplice edonica. Accanto al principio del piacere e in conflitto con esso, egli introduce il *principio della realtà*, costituito dai bisogni dell'organismo umano e dalle esigenze che il mondo circostante gli impone. Da questo conflitto scaturisce l'inderogabile necessità di sotto porre la naturale tendenza edonica della psiche ad una rinuncia parziale o ad una

soddisfazione differita, il cui meccanismo si chiama *repressione*. Le spinte libidiche represse passano nell'inconscio, cioè in una sfera remota della psiche preclusa alla coscienza, la quale si differenzia rafforzando per contro i meccanismi di adattamento alla realtà. Ma il represso « ritorna » attraverso una via tortuosa e per così dire sotterranea, una sorta di scappatoia per aggirare la censura della coscienza. Questa dimensione fantasmatica della psiche è chiamata dalla psicanalisi « simbolismo » e coincide con l'immaginario, di cui ho parlato in un articolo precedente (*Metamorfosi dell'estetico*). Ciò che la caratterizza è la distorsione dei contenuti psichici primari, cioè il fatto che essi si ripresentano alla coscienza deformati e resi irriconoscibili dal lavoro dell'inconscio ossia deviati, come dice Freud, dalla loro meta sessuale. In tal modo si instaura nella psiche, accanto alla repressione, un meccanismo di compensazione avente la funzione di evitare la nevrosi e che tuttavia, dal punto di vista psico-antropologico, fa dell'uomo un « animale nevrotico ». Nevrotico perché, a differenza degli animali, possiede una dimensione in più: una dimensione attraverso la quale « compensa » con gratificazioni sostitutive le rinunce imposte dalla repressione. In parole povere, l'uomo possiede la civiltà, che secondo Freud è repressione e sublimazione insieme.

Ora l'estetico si configura ben diversamente da quello che appariva al primo approccio. Non è semplicemente la tendenza naturale dell'organismo umano: questa poteva essere soltanto la sensualità inibita, distorta e deviata. Se ciò preclude all'uomo la felicità puramente naturale degli animali, ne fa al tempo stesso un soggetto di cultura ossia un animale « infelice » (nevrotico) e perciò capace di prestazioni superiori. Per conseguenza anche l'uomo estetico si configura diversamente. L'estetico in quanto prodotto culturale è sensualità sublimata, e l'idea della totalità psichica viene a configurarsi come un desiderio represso, che riesce ad esprimersi a guisa di compromesso attraverso il canale fantasmatico, nel quale Freud include fenomeni molto diversi, accomunati sotto un medesimo meccanismo di economia psichica: il sogno, i motti di spirito, l'arte, il mito. Questo desiderio è bifronte. Esso guarda nostalgicamente all'indietro, poiché soltanto nell'infanzia la psiche umana ha conosciuto uno stato di intatta innocenza e felicità; se guarda avanti, è costretto a scendere a patti con la realtà ed accontentarsi di una regressione immaginaria, compensativa. Insom-

ma, per Freud l'uomo estetico è solamente un sogno.

Se confrontiamo questa prospettiva con quella dei grandi predecessori di Freud (Schiller, Marx, Nietzsche), troviamo un analogo atteggiamento bifronte, ma al tempo stesso un diverso accento nei riguardi del futuro. Si suole parlare di un « pessimismo » di Freud, evidente in modo esplicito nella fase tarda del suo pensiero, specie ne *Il disagio della civiltà*, che può considerarsi il suo testamento intellettuale ed umano. Già il titolo di quest'opera lascia intendere dove sia da cercare il fondamento dell'amara saggistica che l'ha ispirata. Freud rimase profondamente scosso dagli sviluppi della civiltà, tanto da essere indotto a concepire un « istinto di morte » ambiguumamente intrinseco alla « vita », cioè alla libido, ed a porre in termini drammatici l'alternativa di vita o morte della civiltà stessa. Un tema che oggi, col senso di poi consentitoci dagli ulteriori sviluppi del fenomeno da lui diagnosticato, è diventato di uso corrente.

Egli non ebbe bisogno di modificare (come qualcuno ritiene) le sue impostazioni precedenti. Il principio della realtà, pur essendo la formulazione di una forza psichica, conteneva in nuce quanto è necessario per spiegare i fenomeni sociali, politici e della civiltà. In particolare di questa civiltà. Secondo la teoria freudiana la civiltà in genere esige il sacrificio di almeno una parte delle soddisfazioni istintuali ed offre al tempo stesso i modi per compensare queste rinunce, per sublimare gli istinti in opere culturali. Ma il fattore « economico » (quantitativo) ha un'importanza decisiva tanto nelle nevrosi individuali quanto in quelle collettive. Se oltrepassa la misura, il vaso trabocca. Ora, dice Freud, questa civiltà, che ha esteso prodigiosamente il dominio umano sulla natura, ha reso gli uomini più infelici, nevrotici, ha scatenato il potenziale aggressivo e autodistruttivo degli istinti.

In queste condizioni anche la sublimazione, che sarebbe la via per trasformare la libido in Eros, artefice di civiltà sotto il segno del bello (ossia per realizzare l'uomo estetico), diventa inefficace ed inibita. Negli anni recenti Marcuse, a cui si deve una vigorosa reinterpretazione del pensiero di Freud, ha diagnosticato la *desublimazione* nell'arte, nella cultura e in tutti gli altri aspetti della vita. Egli ha compreso che la sublimazione rappresenta il nodo centrale del problema e che a sua volta essa chiama in causa il contesto socio-culturale. Il problema riguarda dunque, in ultima analisi, il contesto e la possibilità di mutarlo o no. Ha capito che la teoria di Freud pone implicitamente un problema politico.

Il secondo negativo

di Ando Gilardi

Forse diremo cose ovvie e forse no, parlando del cosiddetto « secondo negativo ». Ogni fotografia stampata discende dal primo negativo, quello realizzato alla ripresa, sviluppato e fissato, qualche volta persino come si deve. Ma in generale lo sviluppo (parlamo allegramente, ma i dati sono esatti) distrugge circa un terzo dell'informazione raccolta, o perché non la fa apparire nella pellicola (sviluppo corto) o perché fa apparire con essa anche un « rumore di fondo (sviluppo lungo) cioè rivela cristalli per contaminazione. Un altro terzo (è sempre un dato esatto) non viene ricevuto al momento del « clic! » per errori di calcolo, difetti della pellicola (troppo vecchia o riscaldata) ed altri imprevedibili guai. Ma insomma: un negativo alla fine lo si ottiene. Viene introdotto nell'ingranditore e qui interviene quel benefattore della fotografia chiamato « lo stampatore » (e che raramente è il fotografo medesimo, che firma l'opera). Lo stampatore, come si dice in gergo tecnico, « salva il negativo » in misura più o meno decisiva. Accesa la luce di proiezione agita nel suo cono le mani, « comprendo » e « scoprendo » certe zone dell'immagine trasmessa in modo da esporle di più o di meno e dare all'insieme quel risultato che il negativo, ingrandito « pu-ro », sarebbe ben lontano dal produrre. L'abilità dello stampatore si verifica anche nella scelta della carta sensibile e nel suo trattamento: certi la soffregano in modo che lo sviluppo si eserciti in modi diversi secondo le zone. Questo lavoro è tecnicamente molto più difficile di quello della ripresa e se per fotografia s'intende una tecnica chiamata fotografia, la distanza fra scattista e stampatore è paragonabile a quella che distingue il conducente di una utilitaria dal pilota di un aereo supersonico da combattimento. In combattimento. E non c'è fotografo serio e professionista che possa negarlo. Molti « grandi fotografi » sono in realtà grandi, e ignoti, stampatori.

Cosa succede alla fine nella copia abilmente stampata? Che essa regista e mostra due soggetti: il primo è quello della ripresa, il secondo è quello del « cappellaggio », come si chiama quel movimento delle abili mani di chi stampa. Questo gesto non si traduce in immagine ottica, evidentemente, perché non c'è nessun obiettivo fra le mani e il foglio, ma in registrazione sì. Non ha un nome, diamoglielo noi: chirotomo, o miminuancce, alla francese. Cioè, la fotografia di quel gesto, la sua « scrittura con la luce », si esprime nei chiaroscouri dell'immagine e non occorre dire a chi fa dell'arte il suo pane quotidiano che il chiaroscuro, i mezzitoni, il modellato, o come diavolo preferite chia-

marlo, nella figura, specialmente bianconera, è molto, è tutto addirittura. La struttura grafica del soggetto (un nudo ad esempio) è infatti in gran parte dei casi solo un conto aperto al quale accreditare dei valori di « luce » e di « ombra » ed esprimersi con essi.

Se esistesse un dio dell'immagine e fosse giusto, le fotografie dovrebbero, come accadeva per le incisioni di una volta, essere firmate « ripresa di X » e « stampata da Y », come là c'era scritto incisione di Y da uno schizzo di X. Ma non si fa, anche perché nessuno « crede » alla firma di chi schiaccia un bottone: sarà crudele ma nei fatti è così. Basta guardare quante fotografie su mille sono firmate (una! è un dato). Ma oggi non è questo che ci interessa, bensì la questione del secondo negativo: che è quello che si ottiene riproducendo la stampa del primo abilmente eseguita. Questo secondo negativo registra due interventi, logicamente: e possiamo considerare il primo artistico, e il secondo tecnico, o entrambi tecnici, o entrambi artistici, ma li riproduce. Ora: la stampa del secondo negativo è migliore di quella « naturale », non « cachettata » del primo? Certamente! e nella misura in cui il primo è stato salvato. Teniamo ancora conto che il secondo negativo, potendosi il lavoro di riproduzione eseguire in laboratorio, senza rischi, con materiale e procedimenti controllati, non distrugge nulla se non quel zinzino che bisogna sacrificare all'implacabile legge della cibernetica la quale stabilisce che in ogni trasmissione e registrazione di un messaggio va smarrita un poco di energia. Ma son quisquile in confronto agli smarimenti del primo negativo.

Il secondo negativo si può stampare — come dire? — automaticamente, oggettivamente? Ma sì, è già stato equilibrato, basterà usare carta regolare. Si può ulteriormente migliorarne la copia ottenuta? Talvolta, specie se il ritocco vien fatto da chi ha stampato la prima copia e per così dire sa tutto di essa. Anche in ciò l'immagine meccanica si distingue da quella manuale: se un pittore copia un quadro che ha ritoccato per averne una edizione migliorata e corretta non gode di nessun vantaggio. Ma questo non è il mio campo e come mi muovo combino guai. Quello che m'importa stabilire son due cose. Primo: certi « grandi fotografi » stampano un numero limitato di fotografie e poi distruggono ufficialmente il negativo, perché la tiratura è limitata. Se fanno sul serio sono evidentemente malati di mente, o non hanno mai letto neppure « Primi passi in Fotografia » di Anemo Carloni pubblicato da Arbore e Boncompagni: che poi per un fotografo è la stessa cosa. Se

non fanno sul serio, danno la baia a chi compera qualcuna delle loro « copie numerate » e in questo caso fanno benissimo, perché tutti debbono campare e se ci si riesce divertendosi per giunta alle spalle del borghese avventuratosi nel mondo dell'arte, meglio!

Secondo: certi curatori di Musei o quasi Musei della fotografia spendono un sacco di soldi in scaffali, schedoni e altre tombe e lapidi della sepoltura iconografica per conservare i « preziosi originali ». Ma quali preziosi originali, santiddio! In fotografia non solo non c'è « originale » ma l'ulteriore « imitazione » fotografica (se si tratta soprattutto di fotografia molto artistica e molto pregiata anche tecnicamente) rappresenta un arricchimento. Il minimo che si possa fare è insomma produrre il secondo negativo, per benino, e archiviare quello. Con enormi vantaggi. Li elenchiamo: a) il negativo è una « stazione trasmittente » che può diffondere il proprio segnale a ripetizione, mentre la stampa è un segnale ricevuto, consumato e in via di più o meno rapida evaporazione, estinzione, riduzione; b) si possono con minima spesa di denaro e di tempo produrre più secondi negativi, di graduazione diversa (y) e utili per l'esecuzione delle fotoincisioni direttamente, calibrati per la stampa tipografica « liscia » o in « rilievo » (lito o tipo) nettamente migliore di quella che si ottiene dalla copia, specie se non freschissima; c) lo stesso secondo negativo, rappresentato dai « provini » per contatto, può essere archiviato più volte, in più schede e in uno spazio minimo; d) la conservazione del negativo è incomparabilmente più semplice e durevole di quella della stampa; e) con costo irrisiono e una economia apparecchiatura il negativo può essere dia-positivizzato; f) così tradotto può essere visionato in dimensioni cinematografiche... e si potrebbe continuare per un bel pezzo. Ma un'ultima osservazione: tutte le stampe fotografiche possono nel secondo negativo essere ricondotte non solo alla stessa dimensione (vantaggio principe di ogni archiviazione) ma alla stessa tonalità (y), il che significa che con la stessa attrezzatura, tarata una volta per sempre, si possono poi stampare tutti i negativi con la stessa carta e praticamente con lo stesso tempo. Il vantaggio è quasi... mostruoso! Infatti se il primo stampatore doveva essere un genio del salvataggio del primo negativo, il secondo negativo può dare logicamente il medesimo risultato al basso limite dello schiacciabottone. Ed è questa la fotografia... fotografia!

Ma naturalmente si può rinunciare a vederla in questo modo e trattare le fotografie come quadri. I quali, com'è abbastanza noto, non si ottengono da un negativo ma nemmeno (e questo è molto meno noto) possono fruttarne un secondo. Quello che si ottiene riproducendoli fotograficamente è infatti solo il primo negativo di una fotografia, nica del quadro! E' un equivoco tuttora corrente persino all'Università.

L'avanguardia

di Italo Moscati

C'è una obiezione, piuttosto forte, che aiuta a svolgere correttamente qualche motivo di ripensamento sulle linee della cosiddetta avanguardia (avanguardia: parola che torna e ritorna, non a caso, soprattutto nel teatro e nelle arti visive, cioè in un territorio che nell'essere separato, come si dice, dalle masse, trova — spesso in maniera colpevolizzata — la spinta per reinventarsi). La forte obiezione è la seguente: l'avanguardia, questa avanguardia, non scopre nulla, anzi non fa che riproporre i temi e, talvolta, gli atteggiamenti politici o impolitici, comunque provocatori, delle sacrosante avanguardie storiche. E' inutile, quindi, tentare di presentare come nuove, forme di ricerca che hanno compiuto il loro tempo e sono palesemente incapaci di muoversi con autonomia creativa. E' una obiezione forte perché incontra un grande consenso in un'opinione, anche specialistica, poco disposta a concedere credito alla sperimentazione in genere, e perché indubbiamente — almeno in parte — coglie nel segno, indicando non tanto il rischio della sterile imitazione quanto la riluttanza di certe persone, di certi gruppi a lavorare sul rischio, sulla responsabilità diretta e specifica; il fatto è che l'accusa di passività e di andare semplicemente a rimorchio, si espande fino a diventare preconcetta e, non di rado, qualunquista.

Lasciando perdere la fortuna della obiezione sul piano della propaganda (i conservatori e i reazionari non aspettano che inviti del genere) e considerando, invece, l'altro aspetto, occorre premettere che il rifarsi alle avanguardie storiche non può essere considerato un « male » in sé, al contrario, va visto come un momento di scelta sottratto alla improvvisazione e alla casualità che, questa volta sì, rappresentano i limiti seri di larghe componenti della ricerca. In due sensi: in primo luogo, perché sulle avanguardie storiche i giudizi non sono consolidati al punto da rendere indiscutibile una realtà, artistica e di politica culturale, che spesso è stata fraintesa e continua ad esserlo; in secondo luogo, perché non esiste una sperimentazione che viene dal nulla o da una insorgente, insopportabile spontaneità che celebra se stessa. Se è stato possibile riprendere a studiare il futurismo, e intenderne la dialettica, lo si deve anche ai suggerimenti di Carmelo Bene nella sua prima fase di lavoro; se la stessa cosa è avvenuta per il dadaismo o per il surrealismo, lo si deve al recupero di Giancarlo Nanni, sempre nella sua prima fase di lavoro, e all'impressionante, nuova proposta di Robert Wilson.

Ciò appare significativo sia per quanto riguarda, diciamo così, il campo della ri-

cerca di linguaggio, sia per quanto riguarda la lotta rivoluzionaria. Per quest'ultima, non si può dimenticare il ruolo giocato dai movimenti di contestazione artistica (in particolare, l'intera vicenda del surrealismo) nell'attacco alle ideologie e ai prodotti « culturali » della borghesia, ruolo che oggi si è disperso uscendo dall'ambito dell'élite intellettuale e andando ad incontrare i bisogni espressivi di un gran numero di giovani (non sono, forse, dadaiste e surrealisti, programmaticamente, talune manifestazioni degli studenti durante il '68?). Sul campo del linguaggio, questi movimenti con le loro conquiste, con la elaborazione e la rielaborazione della tecnica, sono importanti termini di paragone e di stimolo, e sono tanto più importanti quanto più sono considerati con scrupolo, denotando una conoscenza consapevole. Bisogna, perciò, rifiutare la obiezione, smontandola proprio per il suo implicito desiderio di ipotizzare un grado zero che costituisce, tra l'altro, l'accusa preferibilmente rivolta alla avanguardia. Il grado zero, infatti, appartiene a questa soltanto come espeditivo, come metafora di un rifiuto che continua, e che si fa sempre più radicale, verso la società prodotta dall'organizzazione capitalistica; ma non le appartiene allorché si guarda alla sostanza delle linee di ricerca. Sono linee che non potrebbero neppure vivere se non fossero basate sulla ricchezza di un passato eversivo, se non fossero il risultato di un'accumulazione di esperienze di rifiuto e di lotta. Senza paradossi, mi pare addirittura che si possa tranquillamente affermare che, se si vuol cambiare davvero la società, occorre prendere atto della consistenza di una risposta vissuta. Il grado zero, inteso come etichetta ad un catastrofismo imminente o già iniziato, non è una metafora, non è il segno di una volontà di rinnovamento profondo, è solo vuoto se s'identifica in una intimidatoria valutazione negativa che tende a negare all'avanguardia passato e futuro, oltre che presente.

Il problema, a mio avviso, è un altro: l'avanguardia, quella teatrale dato che ad essa mi riferisco nonostante tutte le connessioni e le parentele, è davvero « fuori » dallo spazio della cultura che si prefigge di colpire e di sostituire? La convinzione, o l'illusione, di essere « fuori » è quella che ha sorretto molti gruppi e ha reso violento, in diversi casi, lo scontro con la scena ufficiale e con il relativo pubblico. Ora è giunto il momento di ribadire bene che l'avanguardia è « dentro » e che il sistema di alternative più volte invocato è la proiezione di un'utopia in cerca di strumenti espressivi all'altezza della situazione. Soltanto avendo presente con

chiarezza questa contraddizione, l'avanguardia può continuare, altrimenti accetta di farsi catalogare nel genere dello « sperimentalismo » e ha di fronte un itinerario parallelo alla cultura e alle strutture dominanti, un itinerario che corre senza mai creare interferenze, creare disturbo, contrapposizione reale. Faccio un esempio per non rischiare l'astrattezza, e lo ricavo dalla breve visita a « Contemporanea » di Roma del già qui citato Robert Wilson. Che cosa ha messo in scena, in appena una giornata di preparazione, il regista e interprete di « Lo sguardo del sordo » e di altre lunghe, interminabili, oniriche estensioni teatrali? Poco meno di un'ora d'esercitazione imperniata sulla presenza di un ragazzo che ripete insistentemente « I like tivù, I like tivù... ».

Perché questa insistenza? Il ragazzo, lontano dallo spazio scenico, sta per lo più in silenzio, osserva quello che accade intorno con malinconico distacco; è un emarginato; di quel tipo che sa produrre la società capitalista occidentale: non perché gli nega sostegno economico (la famiglia magari, se non è ricca, è inserita senza difficoltà nel mercato del consumo) ma perché gli trasmette, attraverso i codici più diversi e insinuanti, il proprio progetto di scissione, la propria schizofrenia; non solo: lo ha reso prigioniero di una sensibilità costruita come una specie di fortificazione protettiva. Quella del ragazzo non è una fuga, è un « no » che possiede un linguaggio da riconoscere, approfondire, comprendere. Wilson impone la sua ricerca, e si colloca di colpo — senza pianificarsi — all'avanguardia, sull'ascolto e sulla diffusione di questo linguaggio innestato in una rappresentazione simbolica della realtà americana (e non soltanto); ecco che il ragazzo cammina sulla stretta pista in mezzo a qualcosa che sembra un campo di grano, ripetendo la sua litania: ce l'ha con la televisione, la sua è una semplice, inconsapevole presenza usata per una critica sociologica?

Non è così. La sua presenza, lungi dall'essere strumentalizzata, è l'idea vivente di una emarginazione collettiva che invita a riandare alla scoperta delle radici della frantumazione come disegno egemonico. I gesti, il comportamento, la stessa litania sono una manifestazione « dentro » che denuncia ogni formalizzazione consolatoria, ogni speranza di parallelismo, e riporta alla centralità del dibattito sulle coordinate che reggono l'ordine delle cose voluto dalle classi al potere. Non c'è più modo e tempo per la creatività che si produce o « si desidera »; la strada è un'altra: spazzar via il terreno dai falsi obiettivi, dalle false obiezioni, e considerare che l'avanguardia storica non si rigenera ma resta come la rappresentazione di un inconscio reso non più tale, e che la rappresentazione prosegue sulla scorta delle nuove condizioni di confronto e di lotta; e infine: l'avanguardia non è il sogno perenne dell'utopia realizzata, può e deve essere la spia di un'analisi « di lotta » che non si lascia ingabbiare.

L'ultimo tango della Cavani

di Federica Di Castro

Il Portiere di notte è stato visto da pochi eletti e poi subito nascosto in un cassetto. Il silenzio, l'isolamento, gioveranno certo all'interesse per l'ultimo film della Cavani che non è certo uno dei suoi migliori. Quando il film riapparirà sarà il film pubblico per il pubblico tutto, come è stato per il film di Bertolucci. Per entrambi i films ingiusta censura, più che ingiusta incolta e superficiale: sì d'accordo sono due films che trattano di rapporti erotici non allegramente ma drammaticamente; che trattano di quei rapporti umani che per solito si tacciono e che però esistono e hanno un loro senso e che non si sa dunque perché non dovrebbero venir descritti. Deve essere la tristezza che non piace alla censura, chissà mai perché la censura non riesce proprio ad accettare la tristezza. Perché questi di cui stiamo parlando non sono films eccezionali, voglio dire che non colgono i significati più profondi delle cose narrate, e di un valore che non posseggono se non in parte, vengono caricati dalla censura stessa.

Ma poiché stiamo analizzando « Il portiere di notte », abbandoniamo pian piano il film di Bertolucci a cui ci è venuto immediato il riferimento non solo perché con il film della Cavani sono legati da un destino comune, ma più essenzialmente per uno schema molto tradizionale d'impostazione e di narrazione proprio ad entrambi.

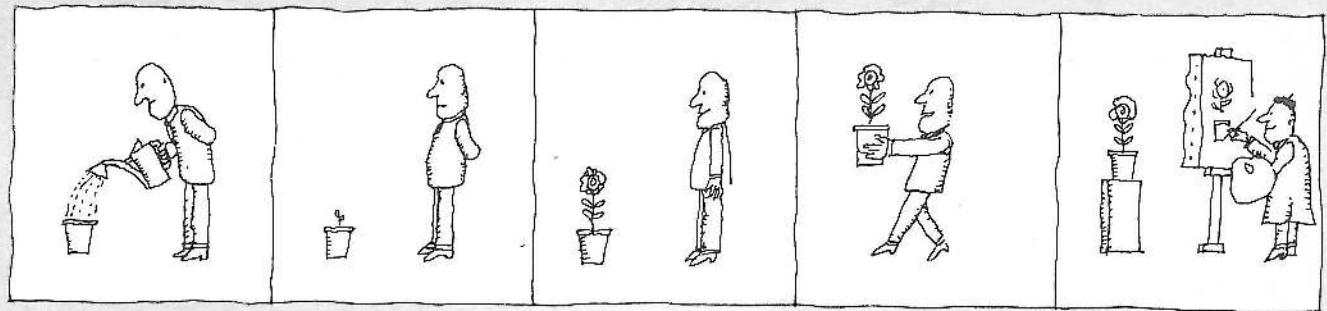
Lì è Parigi, qui è Vienna (i riferimenti storici ai luoghi sono importantissimi, il luogo non è il Tibet d'invenzione che circondava Milarepa né la provincia italiana filtrata attraverso il colore dell'immaginazione di La tela del ragno). Il personaggio maschile vive in un angolo qualsiasi della città una sua vita presente normale dietro alla quale esiste una storia, una preparazione storico-personale ai fatti che stanno per accadere. Incontriamo il personaggio nel momento

in cui, in atteggiamento normale, ripetendo gesti consueti, si accinge a misurarsi con il problema esistenziale di fondo, quello della morte. Che è la sua morte personale. Il personaggio vivrà questa situazione esistenziale conclusiva nel suo percorso che ha la durata del film, a seconda di come la vita, nei momenti più formativi, lo ha strutturato. Cercherà delle conferme, degli agganci, delle realtà sulla base di quel passato. Ecco perché la città con i suoi tagli di strade e di piazze è tanto importante. Questa città massiccia imponente, che non lascia indovinare gli interni, nel film della Cavani forse non a caso è la città di Freud.

Ma anche gli interni sono altrettanto netti e precisi degli esterni cittadini: gli interni sono chiari nei solidi elementi che li compongono, essenziali, descrittivi. Ma nel film della Cavani c'è un elemento personale importante a livello di narrazione. Nel gioco-cammino verso la morte, il protagonista ha una compagna, che non è un simbolo femminile oggettivazione-proiezione delle immagini interiori del protagonista, ma è protagonista essa stessa, elemento di ugual peso, alla ricerca del proprio destino, decisa a scoprire il senso della conclusione. Così la parte più viva ed intensa è quella in cui i ricordi del rapporto sado-masochistico, esistente tra i due personaggi al tempo del lager, si obbiettivizza in tutti i suoi elementi. Vittima e carnefice hanno ruoli alterni. Li hanno ugualmente quando i personaggi riattivizzano il passato, rivivono nel presente la stessa relazione, la concludono con una morte comune che li vede vittime entrambi. Ma questa parte del presente è capita meno dell'altra, l'identificazione con la storia passata si realizza più sul piano formale che non su quello delle emozioni, lo stile della narrazione guida la narrazione stessa.

Che è un grosso pericolo per un'artista attenta ed intransigente come la Cavani. Perché mentre assistiamo, pazienti, alle sequenze erotiche, prima nell'albergo tra fasci di luci, specchi, sete, fruscii corpi modellati dalla seta, nella casa del protagonista dopo, ci vien voglia di sapere subito se si debba cogliere qualche altra cosa al di là dei bei volti sanguinanti che ci vengono mostrati, al di là del volto della protagonista livido e improvvisamente impastato benissimo insieme con le schegge del vetro luccicante, il rosso-sangue della marmellata, il sangue. Se ci sia altro, oltre l'illanguidimento di entrambi i volti per fame, una volta che i protagonisti hanno scelto la prigione dell'appartamento chiuso che li isola dai contatti con gli altri.

Forse una relazione sado-masochistica poteva raggiungere implicazioni meno estetizzanti e più significanti perché è il nesso dei significati quello che sfugge. Posto come condizione iniziale il confronto con la città e quindi con la storia, quale il senso storico della vicenda? E' di allora, è di oggi, è di sempre? E se è di sempre, se occupa un'area delle possibili storie della vita, non è chiaro dalla narrazione della Cavani che sia una storia di sempre. Così come non è neppure chiaro il significato che il film cerca alla morte. La morte ha molti significati, quello che ogni svolgimento di vita raggiunge. Non ha un significato in assoluto, neppure a livello intellettuale. E un film, dato che è una storia narrata per immagini, deve offrirci per intero, « spiegato », il significato di « quella » morte. Con questo pensiamo di dare anche una risposta a Moravia, la cui critica assolutamente elogiativa al film vale come prova della sua incompiutezza; non offrendo risposte, esso apre interrogativi, stimoli intellettuali che per Moravia hanno certamente un senso. Ma non per noi.



TUPER

FRANCESCO ARCANGELI, *Sutherland*, Ediz. Fratelli Fabbri.

Da quando nel 1952 il critico Benjamin Storey, recensendo la nutrita partecipazione di Sutherland (67 opere) alla XXVI Biennale di Venezia e persino accentuando la già larga valutazione del prefatore Kenneth Clark, proclamava l'inglese il maggior pittore contemporaneo di quel paese, da allora, che Sutherland era noto da noi in una cerchia assai ristretta di iniziati, è passata molta acqua sotto i ponti, e non poco annacquata è passata pure la moda sutherlandiana. Ma a quella data la situazione italiana, che nel nome di Picasso aveva già registrato la prima scossa rinnovatrice e viveva quindi lo scontro frontale di figurativi e astratti, non era disponibile per fatti culturali alquanto elaborati e alla fine non poco sottili.

Roberto Tassi, tra i critici italiani forse il più fedele alla pittura di Sutherland, ne attribuiva la scarsa notorietà sul continente ai caratteri tipicamente inglese: ciò che è ineguagliabile, ove si convenga tuttavia che di una pittura si tratta la cui attualità pre-scinde da ogni tradizione o cultura locale. La recente monografia dei Fratelli Fabbri nella collana diretta da Ezio Gribaudo costituisce una delle ultime fatiche di Francesco Arcangeli, la cui scomparsa ha avuto com'era giusto larga eco di commenti. Ed è fatica nella quale, chi lo conosce, ritrova intero lo studioso bolognese, pure confermandosi a lettura avvenuta nel sospetto che nasce a libro ancora chiuso: non essere l'inglese del tutto congeniale alla passione provveduta quanto impetuosa del nostro critico. Ed i motivi li individuava lucidamente lo stesso Arcangeli: « La sua partecipazione — contraddizione fatale ma decisamente significante — » egli scrive « è anche distacco. Qualche cosa di flemmatico ma non di freddo... », « qualche cosa » che fa riconoscere all'Arcangeli, quasi suo malgrado, inferiore il Sutherland 'sacro' a quello 'naturale, proprio perché quel distacco che fa la grandezza del secondo manca nel primo, dov'è sostituito da « una passione partecipante che non è quella sua specifica ».

Non seguiremo passo passo il bel libro di Arcangeli, tralasciando intanto la maggior parte di esso dove l'adesione non ha riserve. Basterà qualche spunto, come quello dove lo studioso spende, e non è il solo, il nome di Bonnard. « Si potrebbe dire, al limite, che l'opera di Sutherland, totalmente immune dall'anarchia informale, è l'enorme metafora di un mondo in difficoltà... » ed aggiunge: « E' un gradino ulteriore, e non meno profondo, di quel cammino della grande civiltà borghese di occidente che aveva trovato in Bonnard una tappa così solare in apparenza; in realtà così carica d'ombre, ombre crescenti da spazi privati colmi di profumi e di soste domestiche, di pollini che sembravano saturare i polmoni nonché gli occhi, di pace al limite del proprio declinare alla morte. L'angoscia di Bonnard è confessata entro la quiete di giorni che, entro la sua lunga vita, sembrarono senza fine ». Ecco Arcangeli, quando la materia lo tocca nel profondo — e ci si rammarica che questo libro non sia intitolato al francese piuttosto che all'inglese. Certo, per quell'immunità dall'anarchia informale, bisogna prenderlo alla let-

tera, l'informale, ché, quanto allo spirito, se in esso è il senso della rifusione cosmica, di una perdita di identità come riduzione ad una matrice indistinta dove la vita è soltanto incpressa, anzi mortificata potenzialità, allora l'ambiguità sutherlandiana non ne è poi così distante. Per tornare a Bonnard, esatta è intanto l'apertura sull'angoscia di un pittore troppo spesso archiviato nel quietismo di un'estenuazione postimpressionista. Bonnard, appunto, è tutt'altro; egli muove, semmai, dal tardo Degas, seppure in termini assai differenti, non certo dal tardo Monet, per il quale ultimo parlare di protoinformale è davvero banalissimo travisamento. Ma dietro Bonnard, comunque, c'è l'impressionismo, e dietro l'impressionismo c'è soprattutto Corot. Mentre alle spalle di Sutherland sta il naturalizzato inglese Flüssli e Blake, e in qualche modo Turner, e più degli altri il Samuel Palmer dei noti disegni. C'è insomma tutto un versante impegnato sul presentimento di un quid 'oltre' la positiva natura dei francesi, sul quale opera appunto quel « distacco » di cui parlava lo stesso Arcangeli e che in Bonnard è sostituito dal coinvolgimento, da una « passione partecipante » questa volta acutamente « specifica ».

L'oltre' sutherlandiano, facilmente identificabile come componente visionaria, è tuttavia bilanciato da uno sforzo conoscitivo di origine razionale e non di rado marcatamente giudicante. Proprio quest'ultimo anzi ha generato l'equívoco sulla cui base Sutherland, non a caso in ciò accomunato a Bacon, conobbe in Italia negli anni sessanta una divulgazione alquanto mistificata, equívoco che consistette essenzialmente nell'accentuazione delle componenti sociologiche di un giudizio giuocato invece su componenti di tipo segnatamente esistenziale. Certo, per tornare all'elemento che chiamammo visionario, e di cui sarebbe interessante studiare il percorso, dai paesaggi gallesi degli anni trenta, dove esso si annida nelle pieghe di una natura scarna eppure segretamente enfatica, fino al suo esplicitarsi e talora conclamarsi negli anni più recenti, — non va dimenticata la partecipazione (non foss'altro sintomatica) di Sutherland alla Mostra Internazionale Surrealista di Londra nel 1936: il surrealismo è indubbiamente la tempesta a lui più vicina. Ma in quella stessa mostra erano esposti undici Picasso, ai quali non è difficile ancorare mentalmente la presenza dell'inglese; e due anni dopo, nel '38, a Londra furono esposti gli studi preparatori di « Guernica ». Se la cosiddetta ambiguità sutherlandiana è in qualche modo accostabile al surrealismo, la sua aderenza ad una realtà tuttavia concreta, ad una drammaticità strutturata in immagini tuttavia presenti e obbiettive, quella chiazzatura formale che finisce con l'essere opposta agli accenti di un movimento così spesso alla soglia od oltre la soglia letteraria, tutto ciò viene da Picasso.

Ma i due momenti sono connaturati. Giova qualche citazione dallo stesso pittore: « questi oggetti possono essere se stessi e altre cose nello stesso tempo », oppure « avrei potuto esprimere ciò che sentivo soltanto parafrasando ciò che vedeva », o ancora, quando sulla metà degli anni quaranta girava intorno alla Crocifissione commissionatagli dal Vicario della chiesa di San Matteo in Northampton, « ...un giorno andai in campagna. Per la prima volta mi accadde di notare i cespugli di spine, e la struttura delle spine stesse. Feci qualche disegno, e mentre disegnavo avvenne un curioso mutamento: le spine, pur con-

servando il loro aspetto, diventarono qualcosa d'altro, una specie di schizzo per la Crocifissione »: dove siamo a tutta evidenza bene al di là di un semplice antropomorfismo dell'elemento vegetale. Ciò che Sutherland accosta è in sostanza e sempre il volto della realtà: volto insieme inquietante e doloroso, ambiguo eppure riconoscibile, nel quale sia tuttavia 'l'altra cosa', la 'parafrasi di ciò che egli vede', le spine che sono insieme il Crocifisso. Certo non si giunge alla flagranza drammatica di Bacon — rispetto al quale non corre però la distanza che va dal pessimismo alla speranza (ipotizzata questa appunto da Arcangeli); né si saprebbero condividere i momenti di « vitalità gioiosa » che ha riscontrato Roberto Tassi, e Duglas Cooper (del quale va respinto decisamente il parallelo morlottiano) dice che « poche sono le testimonianze di gioia nella sua opera », e forse nessuna: anche Sutherland non offre spiragli di salvezza o possibilità di riscatto. E se manca sovente l'attualità del dramma c'è una sorta di lentezza o addirittura di stasi vitale, un torpore funereo. Eppure questa realtà in cui si annida la tenebra è giudicata, e il maleficio che essa nutre pure può porsi, nella presa di coscienza, come termine dialettico che consente la sopravvivenza. Dove è la scelta morale: dell'uomo impegnato con le forze della ragione a non cedere di fronte alla gravità del giudizio da lui stesso formulato.

Bacon invece ha già compiuto il salto nell'abisso; il suo urlo è mortale, la sua umanità è già cadavere decomposto. Nella volontà di schiacciare l'uomo sotto il peso della sua carne corruta egli crea personaggi la cui natura è espressa dalla deformità fisica e morale.

Una convergenza è misurabile anche con Moore, in quegli anni tra il '40 e il '45 quando entrambi furono 'artisti di guerra'. Le lame e i travi contorti come mortali fiori esotici, le gabbie di ascensore rovesciate e trafilte nei paesaggi devastati. Vi fosse o no la figura umana, come in certe schiere di uomini in fuga o nelle talpe umane segregate nei loculi della miniera, corrono analogie spesso sorprendenti con i rifugiati che Moore disegnava negli stessi anni, formicolanti nelle gigantesche bare dei ricoveri antiaerei.

Sull'attualità di un pittore come Sutherland non dovrebbero essere dubbi, anche di fronte a Bacon, se è vero che l'attualità non va riscontrata sul tema ma sul problema, sul quale ultimo essa viene a coincidere con l'autenticità.

Guido Giuffrè

Faites votre jeu, per una ipotesi di autogestione, a cura di Ernesto L. Francalanci, Ediz. Il Cavallino, Venezia, L. 3.500.

Il volume è una testimonianza della mostra « *Faites votre jeu* » tenuta alla Galleria del Cavallino di Venezia in giugno del 1972 e ideata da Ernesto L. Francalanci, alla quale hanno partecipato giovani artisti italiani, austriaci, francesi, giapponesi, irlandesi, jugoslavi, svizzeri, tedeschi. La consegna dell'invito era quella di « chiarificare la propria posizione in relazione ai limiti rappresentati dai concetti di *jeu* e di *hazard* ». Il risultato, come si è visto nella mostra ed emerge anche dal libro, è stato da parte dei partecipanti quello di ironizzare in taluni casi la propria immagine come proiezione della figura sociale, ipotetica per lo più

(si cfr. gli interventi di Greenham, Patelli, Perusini e qualche altro), in altri casi una riduzione all'allusione e alla metafora sfocianti in distaccatissime trovate *conceptuali*, spesso intelligenti, e per altri ancora nel riproporre il proprio lavoro come gioco. Come polarità estreme, potremmo individuare la contestazione del proprio ruolo nel non-intervento di Boriani e De Vecchi e la palese ammissione di mistificazione nell'intervento di Trubbiani. Se leggessimo questa mostra come un *test*, dovremmo dire che in molti casi c'è stato un rifiuto più o meno consapevole delle consegne o del *test* in *toto*, soprattutto nella sollecitazione a 'giocare se stesso' o di giocare su se stesso', il che non è di per sé un fatto negativo, ma sta a significare che 'fare il proprio gioco' non vuol dire necessariamente 'giocare se stesso'. C'è chi gioca mettendo in gioco gli altri, tentando di non mettere in gioco se stesso; o magari, per far finta di giocare, sia per non giocare affatto che, eventualmente, concependo il gioco quale pura finzione, come 'nascondimento' piuttosto che come modo di dichiararsi, sicché è difficile parlare in un contesto del genere di «ipotesi di autogestione», se non come metafora politica per coprire dei vuoti effettivi.

La proposta di Francalanci, in sé legittima, è quella di formulare una nuova modalità di contatto fra artista e critico fino ad annullare le distanze, come «necessità di creare un nuovo comportamento culturale, che nasca dall'esame di ciò che in comune posseggono l'arte e la critica»; ma partire da questa operazione intelligente e spiritora per proporre senz'altro un problema di tale complessità ci pare abusivo anche nei confronti degli artisti che hanno partecipato alla mostra, dichiarando umori differenti, sicché senza una ulteriore discussione l'operazione del critico è ancora una volta 'totalizzante', secondo le migliori tradizioni critico-ideologiche.

Il discorso è in primo luogo socio-politico: non si tratta soltanto di eliminare — come scrive Francalanci — la frattura tra momento creativo e momento analitico; semmai l'effettiva frattura è fra 'analisi non autorizzate' e 'analisi autorizzate', insomma fra trasgressione e il tentativo di istituire un certo tipo di discorso, che coinvolge l'artista e il critico in due ruoli differenziali, che sono tali non solo per le matrici culturali diverse, ma per il modo stesso in cui via via tali ruoli si sono definiti attraverso il funzionamento del mercato. Dalla seconda metà dell'Ottocento vi sono state vicende fortunose di animazione e di reciproco contributo fra artisti e critici, significative quanto irripetibili. Francalanci invece fa un discorso di coincidenza fra i due ruoli che è tipicamente idealistico, ponendo operazioni sul tipo di una preliminare «costruzione di una idea metodologica» che giunga a chiarire il «processo globale» a cui pertiene l'azione artistica, giungendo poi alla «costruzione di una prassi metodologica» per strutturare una «possibile autogestione dell'artista» — naturalmente con il critico che finge di negare il proprio ruolo, alibi che potrebbe condurre a un nuovo corporativismo. Tale almeno non può non essere una proposta che giuochi i ruoli all'interno, lasciando perdere ogni specificità come ogni contestualizzazione dialettica e politica dell'assunto. Le asserzioni epistemologiche utilizzate sono piuttosto imprecise, e vanno intese su un piano speculativo. Così Francalanci propone un ruolo della critica come *critica delle*

critiche (metacritica), poco congruente con il livello sul quale si pone l'artista, e che curiosamente non diviene un'ipotesi storiografica, ma una *disciplina delle discipline*, attraverso una fondazione di una *metodologia dei metodi*, come *scienza delle scienze*, che se non erriamo è una malintesa reviviscenza del fantasma di Gentile più che di Husserl, sicché la nozione di scienza pare assumere un'accezione fichtiana. Che poi il «nuovo metodo non riguardi più la programmazione e non organizzi piani di verifiche estetiche (...) ma si costituisca in nient'altro che nell'essere metodo», significa slittare verso un tautologismo feticizzante, che toglie ogni carattere strumentale e specifico al metodo in nome dell'assoluta identità fra l'artista e il critico. E' conseguente a questo atteggiamento la pura e semplice sfiducia nella scienza, il «rovesciamento concettuale della speranza» come «negazione del futuro», che somiglia alla paura di veder rispecchiata la propria immagine su 'specchi' diversi, al punto di esorcizzare l'inconfessabile desiderio di riappropriarsi della propria immagine, preferendo l'annichilimento al rischio di deformazioni (leggi: il mercato, concepito nella solita onnivora visione a-dialettica), senza dire che ogni autentica identificazione comporta rischi quali il narcisismo di tante spesso fitizie 'partecipazioni', calate nell'*existenzialità pura*, non può farsi carico (giacché le pulsioni aggressive e distruttive debbono sopportare interamente il peso). Allora si capisce come non sono proponibili per l'operazione artistica che «tempi brevissimi e disarticolati», negando ad ogni evento «una partecipazione dialettica con un prima e con un dopo», confondendo un momento tattico con un metodo vero e proprio. Il rifiuto dei tempi lunghi e delle verifiche, dei molteplici piani della socializzazione e quindi degli equivoci e delle distorsioni, non può che sfociare in quell'oblio del futuro di cui parla Francalanci, la riproposta quasi di una sorta di «attualismo vitalistico», che è correlativa a un'interpretazione del concettualismo o dell'iperrealismo come forme d'arte che comunicino a livello diretto, senza codice. Abbaglio quest'ultimo che è eliminabile non appena si facciano delle verifiche tra i non addetti ai lavori, tanto che è l'ineliminabilità del codice che fa temere circa l'alterazione o la distruzione dell'immagine di sé (nei termini detti), coinvolgendo direttamente il 'messaggio'. Il versante dell'alterità non viene esplicitamente posto e ci porterebbe lontano, al di là del testo che qui si commenta. Sul piano dell'interpretazione dei vari interventi degli artisti, lo scritto di Francalanci è puntuale, a differenza della teorizzazione. Il volume è pregevole dal punto di vista grafico-impaginativo, evitando eccessive distorsioni fra il materiale esposto e quanto poi integralmente riprodotto, mentre le disuguaglianze fra gli interventi degli artisti, al di là delle differenze qualitative, non autorizzano questa 'operazione critica di vertice'.

Giorgio Nonveiller

PAOLO FOSSATI, *Design*, Ediz. Tattilo.

Con «Design», pubblicato dalla Tattilo di Roma, Paolo Fossati, ampliando il discorso iniziato col suo «Il design in Italia, 1945-1972», (Einaudi, 1972), svolge, in termini di sociologia estetica un tema tra i più

intricati e sintomatici del nostro tempo, quello dell'«oggetto» prodotto a scala industriale, divenuto motivo dominante del nostro panorama quotidiano, a tutti i livelli: da quello domestico a quello dei rapporti sociali e comunitari nella città, sul piano dei trasporti, delle comunicazioni... L'oggetto come 'forma utile', come espressione di antropologia culturale, è divenuto il simbolo più vistoso e invadente della società dei consumi, a coinvolgere, con crescente intensità, la vita associata dell'uomo, implicandola sempre più nella dinamica produttiva. E' venuta a determinarsi, in questo modo, una serie di contraddizioni, attraverso le quali si mette in crisi, continuamente, tutta la struttura operativa attuale, nel campo del prodotto industriale. Quello che si è dato, dall'inizio dell'industriosità umana, come 'strumento utile', elementare (di qui la necessità attuale di una analisi antropologica della 'forma utile' e della sua storia nella evoluzione culturale dell'umanità), si è trasformato in strumento di potere e di condizionamento, sollecitatore di sempre nuovi 'bisogni indotti' che tendono a sottomettere l'uomo alla legge del consumismo; strumento di potere, dunque, nelle mani di quella tecnologia industriale che sta distruggendo, progressivamente, con il mondo, la nostra vita stessa. E' interessante l'accento, posto da Fossati, sulla trasformazione del mito del 'macchinismo' dal Futurismo all'attuale 'antimacchinismo', espresso in certi settori di manifestazioni artistiche (con tutti i rischi di una retorica involutiva e pompieristica che, alla fine, accomuna premesse ideologiche opposte nello stesso gorgo del consumismo — immagini = oggetto).

E, a questo proposito vorrei notare come una delle qualità di questo testo sia proprio quella di ampliare il soggetto a problema di cultura artistica generale; anche nelle arti figurative la crisi dell'«oggetto», come prodotto, è una tra le spinte che fanno scattare la strettissima molla della problematica attuale.

Attraverso una breve storia del design, dalle Arts and Crafts all'Art Nouveau, dal Bauhaus alla Scuola di Ulm, fino alle manifestazioni attuali (centrando sul newyorkese «New domestic landscape»), sul settore italiano, dunque), Fossati indaga sulle ragioni della crisi che ha portato alle forme attuali di 'anti-design', troppo spesso coincidenti, col supporto di ipotesi utopiche poco giustificate sul piano di un reale rovesciamento di contenuti, con fatti di evasione.

Anche perché troppo spesso vengono frammezzate certe cariche autentiche che potrebbero proporsi come alternative reali. Fossati analizza, inoltre, la nuova figura sociale del 'design', nei suoi diversi aspetti, implicanti funzioni di sociologo, artista, politico, ideologo.

L'indagine si conclude in una proposta di 'socialdesign', in cui il progetto non solo sia volto a fini sociali, «ma socialmente, comunitariamente gestito».

Lara-Vinca Masini

BRUNO ZEVI, *Il linguaggio moderno dell'architettura*, Ediz. Einaudi.

La recente pubblicazione da parte dell'editore Einaudi dello stimolante volumetto (quasi un pamphlet) di Bruno Zevi «Il linguaggio moderno dell'architettura» ci consente di spendere due parole, sia pure frettolose e generiche, sui rapporti (meglio dire non-

rapporti) fra critica d'arte e architettura, fra arti visive e architettura.

Zevi parte dalla constatazione che finora soltanto il linguaggio del classicismo abbia avuto una sua codificazione, e che invece i linguaggi anticlassici, primo fra tutti — è ovvio — quello del Movimento Moderno, essendo stati sempre visti come momenti di trasgressione o, nella migliore delle ipotesi, di correzione del primo, attendano ancora una loro istituzionalizzazione. Se non viene strutturata in lingua — dice Zevi — l'architettura moderna, una volta esaurito il ciclo dell'avanguardia, la quale porta i pantaloni lunghi ormai da molto tempo, rischia di regredire ai frusti archetipi Beaux Arts.

L'autore, con un linguaggio (verbale, più che scritto, se ci è consentito) serrato, frutto — sembrerebbe — di un'impazienza vecchia di anni, propone di fissare una serie di invarianti (sette) dell'architettura moderna, sulla base dei testi più significativi. Queste invarianti sono: elenco, asimmetria, tridimensionalità antiprospettica, scomposizione quadridimensionale, strutture in aggetto, temporalità dello spazio, reintegrazione edificio-città-territorio. Non si tratta — crediamo — di una grammatica normativa, sul tipo di quelle in auge nelle accademie del passato, care ai centri di potere di ogni latitudine, bensì di una sorta di parametri di lettura da adoperare a posteriori da chi dell'architettura fruisce, architetti compresi. E diciamo questo anche se in realtà Zevi intende le invarianti proprio come codice, come « *vademecum* per la progettazione ». D'accordo, questo è antiaccademico, è un codice dei buoni, ma sempre codice è. Del resto, il fatto che si possa dissentire da questo libro è stato pienamente previsto dall'autore, ben al di là del normale margine di discutibilità che comporta ogni tesi. Nelle intenzioni di Zevi qui siamo ai limiti della provocazione, che è certo più salutare della routine conformistica cui si sono adeguati molti architetti e forse anche alcuni critici. Questi ultimi, anzi, sono ormai poco avvezzi a prendere di petto le questioni così generosamente come fa Zevi, esponendosi in prima persona. D'accordo, molte tesi di quello che malgrado tutto resta uno dei maggiori storici dell'architettura, sono discutibili, ma non si può certo negare l'onestà e la legittimità della sua posizione. E' vero, un certo retaggio idealistico fa sentire ancora il suo peso, anche se oggi definire Zevi intellettuale idealistico o crociano tout court mi sembra sbrigativo e, come dire, routinier. Certo, non si può far ruotare tutta la storia dell'architettura moderna intorno al perno Wright, genio forse di biblica grandezza, ma non tale da autorizzare la fondazione di una cosmologia Wright-centrica. Tuttavia non si può dimenticare che Zevi è critico vicino al moderno e non all'antico. Sarà condizionato dal pensiero crociano, ma non ne subisce le strettoie più deleterie.

Il « messaggio » di Zevi, di intensità pari alla sua brevità (58 pagine), si conclude con un'invocazione al « non finito », già di michelangiolesca pregnanza. Il processo prevalga sulla forma e il bel risultato, consolatore e spesso evasivo, vada un po' a farsi benedire. Burri, Oldenburg e Rauschenberg ci sono già arrivati, mentre in architettura l'esempio del Mummers Theatre di Johansen non ha moltissimi imitatori. Il « non finito » implica partecipazione, mitica parola che, secondo una canzone di Gaber, è sinonimo di democrazia. Zevi ci crede ed

ha ragione. Ma la partecipazione non è dono paternalistico, bensì carattere inherente al farsi dell'opera aperta. Se gli urbanisti classici propongono piani definitivi, realizzabili soltanto in regimi dittatoriali, gli architetti moderni lottano per una pianificazione continua, che aderisca di volta in volta alle esigenze di nuove società. Frutto delle sette invarianti, il « non finito » è condizione perché l'architettura sia coinvolta nel paesaggio urbano, ne assimili le contraddizioni, s'infangihi nello squallore del Kitsch, onde recuperarli a livello espressivo. I sociologi, ricorda Zevi, rilevano che negli slums e nelle bidonvilles ferve una intensità di scambi (e non è populismo di bassa lega) comunitari ignota nei quartieri « pianificati » di case popolari. E non è scoprire le ragioni.

Con quest'invocazione al Kitsch si chiude la prima parte del libro (certo quella più importante, poiché l'altra raccoglie saggi d'occasione già pubblicati). Zevi, sia ben chiaro, rifiuta all'architetto il ruolo demurgico che molti continuano ed attribuirgli, ma nel contempo non può non ignorare il ruolo comunque sociale dell'architettura.

Per quanto riguarda la seconda parte del volumetto, intitolata argomenti sul linguaggio architettonico, va detto subito che pur essendo meno importante della prima, comprende alcuni saggi non trascurabili, come ad esempio quello, lucidissimo, dedicato alla storia come metodologia operativa, e vari altri interventi su problemi di carattere generale o relativi a dibattiti su argomenti contingenti. Si tratta di scritti tutti assai chiari, giornalisticamente efficaci e improntati, fin dove possibile, all'interdisciplinarità e sorretti da una visione culturale non settoriale.

Il saggio di Zevi dedicato alla storia come metodologia operativa si chiude con l'auspicio di un fecondo rapporto fra critici (alias storici) e architetti. « Collaborando con un critico, egli (l'architetto) potrebbe scaricarsi di tutto l'apparato teoretico e storico al quale è spesso impreparato: i risultati sarebbero indubbiamente più ricchi, liberi e significativi ». Ebbene, a questo punto non si può non ricordare — e mi riallaccio a quanto ho detto all'inizio di queste note — come tale connubio appaia abbastanza improbabile. Né si può non rilevare come, al momento, siano pressoché inesistenti rapporti di qualsiasi tipo fra critica d'arte e architettura. E' vero: i discorsi sull'unità delle arti sono sempre pericolosi e, per lo più, contraddetti dai fatti. Le vicende dell'architettura, al di là di pur non superficiali consonanze e affinità (cubismo e astrattismo geometrico con il razionalismo, tanto per fare un esempio ovvio), risultano autonome rispetto alla scultura e alla pittura. Tuttavia, certamente al di qua di ogni mediazione idealistica che, in nome dell'Arte, passi sopra alle arti, — e non mi pare risolutiva l'argomentazione che il costruire ha a che fare con funzioni utilitarie — si deve rilevare come l'architettura riguardi per certo le arti visive. In concreto, si può osservare che i critici che si occupano di architettura non si occupano d'arte (da Banham a Pevsner allo stesso Zevi) e viceversa, con poche eccezioni: Argan, Dorfles, Menna, Francastel, Brandi. Ancora una volta viene confermato che la cultura richiesta dal capitalismo e dalla società permissiva è fatta di ghetti, e anche per questo è inoffensiva.

Gianni Contessi

Schede

a cura di Gabriella Meloni
e Piera Panzeri

ENRICO BAJ, *Catalogo generale dell'opera*, a cura di Enrico Crispolti, Ediz. Bolaffi, L. 25.000.

Un grosso volume di ben 5 kg, con la catalogazione e riproduzione di oltre 1600 opere, realizzate da Baj fin dal '38, cioè a 14 anni. Come spiega Crispolti nella premessa, un catalogo estremamente preciso, reso possibile dalla collaborazione dell'artista (la compilazione è opera di Roberta Baj), e che non vuol essere celebrativo, bensì « strumento di conoscenza », utile a tutti i livelli, « da quello critico a quello museografico e collezionistico, a quello di mercato ». Lo stesso Crispolti ha scritto una dettagliata introduzione che riguarda — momento per momento, tema per tema — tutto l'arco di quest'opera, già numericamente così cospicua. E non c'è dubbio che qualsiasi futuro studio sull'artista si gioverà moltissimo di una base così analitica e documentaria; fra l'altro ci sono particolari reggiate notizie bio-bibliografiche, l'elenco delle mostre personali, collettive e di gruppo, nonché manifesti e scritti, alcuni persino inediti. Resta tuttavia una sensazione di sovraccarico », resa forse ancora più rilevante dalle molte riproduzioni a tutta pagina e, soprattutto, dalle numerosissime tavole a colori: come se le ragioni del mercato soffocassero troppo quelle critiche.

F. V.

CARLO ROMANO, *Mucha e la profezia dell'erotismo*, Ediz. Scherwiller.

Di Alphonse Maria Mucha, artista cecoslovacco che operò a Parigi nell'ultima decade dell'ottocento e può annoverarsi fra i più prestigiosi esponenti dell'Art Nouveau, Carlo Romano presenta una serie di opere (soprattutto posters, ma anche bronzi e gioielli) alle quali, con attenzione piuttosto sociologica che meramente estetica, accosta materiale contemporaneo per lo più *made in USA* (scene di filma, copertine di riviste e albi di fumetti) onde evidenziarne la palese eredità modernista. Così, ad esempio, le stelle-circonference di Mucha vengono accostate alla stella-flash di una moderna rivista di cronache erotiche; analogamente, commentando il gusto per le aureole mistiche nei posters di Mucha, Romano osserva che: « il cerchio... esordisce nel nostro secolo con una funzione espressiva di rilievo, quella che sarà propria, poi, delle copertine dei romani polizieschi della Mondadori, degli introduttori-sigla degli EC comics, delle bombette di Magritte, degli occhi di Brauner... ».

Ma, lungi dall'arrestarsi all'indagine delle analogie formali (indagine che, osserviamo per inciso, si sarebbe desiderata più completa e sistematica — Romano si limita ad accennare ad alcune intuizioni interessanti, ma si guarda bene dallo sviluppare, preso com'è da una foga retorica di qualità assai più emozionale che lucidamente critica!) il saggio si sofferma a sviluppare la simbologia sottesa alle invenzioni grafiche di Mucha, spesso e volentieri forzando i confini fra quella che potremmo definire 'analisi testuale' e arbitrarie, se pur affascinanti, digressioni sul tema.

Anche qui, non mancano le notazioni convincenti (come quella, ad esempio, sull'ambiguità di fondo delle donne di Mucha) ma, in modo non dissimile da ciò che avviene nel saggio famoso di Pater sulla Gioconda, qui più che mai il discorso di Romano si fa pretestuoso di un'eloquenza verbosa, immaginifica ed estetizzante, quasi che fosse il critico stesso ad abbandonarsi voluttuosamente fra le spire sinuose del serpente-eterno femminino (altro motivo dominante in Mucha ed in molta Art Nouveau) sino a perdere di vista le esigenze di una maggior correttezza critica.

Tempo e ricognizione, Ediz. Masnata Genova.

Si tratta del catalogo di una mostra allestita dalla Galleria la Bertesca di Genova che ha individuato nel tema «tempo e ricognizione» il punto di incontro tra le ricerche di alcuni artisti dell'avanguardia più recente: Bernhard e Hilla Becher, Boltanski, Claudio Costa, Gilbert & George, Anne e Patrick Poirier, Simonetti, Dorothee von Windheim. Questi artisti, avverte la presentazione, «hanno vissuto, personalmente o almeno come fatto storico, l'esperienza concettuale, ma le soluzioni cui essi pervengono non si esauriscono in operazioni oggettive ed analitiche riferite esclusivamente all'arte, sono intuizioni, esperienze intimistiche e contemplative, che hanno come matrice comune il tempo o meglio il rapporto tempo-uomo». Diverse sono le tecniche operative, come diverso è il significato che ogni ricognizione del tempo assume, rimane tuttavia comune l'esigenza di operare un recupero dell'avvenimento: una meditazione sul passato, si direbbe, alla ricerca di una difficile identità del presente. Di ciascuno degli artisti presenti viene riprodotto un intervento, accompagnato da uno scritto teorico dell'autore, in lingua originale.

GIANCARLO CUTILLI, ROBERTA FILIPPI, RENATO PETRUCCI, *Le scritte murali a Roma*, Ediz. Carucci, Assisi-Roma, L. 3000.

Il problema di una comunicazione alternativa a quella gestita o comunque controllata dal potere rappresenta uno dei nodi del dibattito artistico; e ci si rende ormai conto che, per muoversi in questa direzione, è utile, se non altro in fase di rilevazione, allargare il campo di indagine ai media che rientrano nell'esperienza quotidiana dell'orizzonte urbano, come le scritte murali. E' questo il tema su cui gli autori, allievi dell'Accademia di Belle Arti di Roma, hanno condotto una ricerca, che viene rielaborata nel volume. L'intento non è quello di offrire una documentazione sistematica e completa dei messaggi segnici mutali, quanto piuttosto di «capire, attraverso la loro analisi, le condizioni urbanistiche e sociali in cui essi si generano... individuare le loro funzioni comunicative». Evidentemente la ricerca presuppone e rimanda a una implicazione politica, che emerge chiaramente, in misura prevaricante, dalle pagine degli autori, là dove precisano i criteri che li hanno guidati. La verifica diretta del discorso è resa possibile dalla riproduzione di un materiale fotografico abbastanza ampio, efficace non tanto per la presa immediata stabilità dall'immagine, quanto perché viene selezionato e organizzato in modo da stimolare una lettura attiva. Il testo è accompagnato da una incisiva introduzione di Enrico Crispolti.

LUCA PATELLA E IL TEST LÜSCHER DEI COLORI, Ediz. L'Attico, Roma.

Libro edito in occasione della omonima mostra alla Galleria L'Attico di Roma, la quale era incentrata appunto su un colloquio, registrato col video-tape, tra Luca Patella e lo psicologo svizzero Max Lüscher, che, nel 1947, ha creato il test dei colori che porta il suo nome. Il volume, composto da uno scritto dello stesso Patella e dalla traduzione in italiano del test in parola (con le relative 8 carte colorate per l'esperimento), chiarisce — una volta capita la chiave creativa-associativa-ironica del saltellante linguaggio di Patella — perché questo «colloquio» e perché ne è nata una mostra. Come si sa, Patella ha sempre mirato ad integrare la dimensione creativa con quella scientifica. Cioè, da tempo, elabora una libera e originale ricerca basata, per così dire, sulla sinergia dei più disparati contributi riguardanti le scienze umane. Per lui dimensione artistica è creatività totale e in questo processo creativo ha grande importanza la dimensione psicologica. Ma anch'essa — come il resto — presa come base di autoconoscenza e di autotrasformazione e liberazione psicosociologica. Da qui l'incontro con Lüscher, e la mostra (che comprende anche l'esposizione di alcune opere di qualche anno fa, a riprova della sua coerenza), e questo libro che, come i precedenti suoi scritti porta avanti questa interessante, quasi avveniristica linea di ricerca artistica.

F. V.

Villa Massimo 1971-1972, Roma, 1973.

L'Accademia Tedesca di Villa Massimo pubblica in questo catalogo la scelta di un certo numero di lavori eseguiti da operatori (pittori, scultori, architetti, compositori) ospiti come borsisti per il 1971-1972 dell'Istituto, sui cui problemi si soffre l'introduzione. Direttamente agli artisti interessati (Bayre, Delius, Glasmeier, Herzog, Knipp, Kurschner, Lonquic, Piwitt, Schoenholz, Wittenbon, Kleint) è stata demandata la responsabilità della scelta delle opere e della presentazione: questa viene fatta con criteri diversi, in genere riportando note biografiche e testi esplicativi del lavoro svolto, non sempre tradotti in italiano. Anche le operazioni artistiche sono alquanto varie, comprendendo la problematica della forma e del colore in pittura in Kleint, l'analisi di strutture e sistemi in Glasmeier, le costruzioni pneumatiche di Herzog, la figurazione «impegnata» di Wittenbon, le ricerche plastiche di Schoenholz, l'impasto di costruttivismo e metafisica nella pittura di Kurschner. Non avrebbe quindi giustificazione la ricerca di un qualsiasi motivo unificante; il catalogo vale se mai come segnalazione dell'attività di artisti in un ambito estraneo ai circuiti usuali.

CHIGHINE 1969-1971, con testo di Roberto Tassi, Ediz. Galleria delle Ore, Milano, 1973. HO KAN, a cura di Vanni Scheiwiller, Ediz. Scheiwiller-Arte Centro, Milano, 1973, lire 2000.

Il primo volumetto contiene la riproduzione di 10 opere di Chighine, eseguite tra il '69 e il '71 che attestano, come scrive Tassi nelle pagine introduttive, «la riproposizione quotidiana di una poetica ben definita e specifica, la conferma ostinata del possesso di un territorio»... È evidente il richiamo

all'informale, da cui Chighine deriva la sua esperienza più profonda e definitiva, rivisitato in termini personali come dialettica tra istinto e intelletto, emozione e ragione, integrando agli strumenti linguistici dell'informale stesso un'esigenza plastica di derivazione cubista. Silenzio, vibrare di emozioni, tristezza, sono le note avvertite nell'artista dal Tassi e sottolineate in una presentazione sottile, anche se talvolta vi emerge una punta di moralismo. Interessante il recupero della matrice lombarda; «La pittura di Chighine è lombarda: la abitano infatti luce naturale, contatto con le cose, sprofondamento umano, che sono, in arte, Lombardia». Inevitabile il richiamo ai problemi dell'arte cinese nella presentazione che Vanni Scheiwiller premette al secondo volumetto, pubblicato in occasione di una recente mostra di Ho Kan, un artista nato a Nanchino e trasferitosi in Europa nel 1964. Vi si accennano le componenti di quella che viene definita «la grande pittura senza immagini»: il perfetto equilibrio tra naturalismo e astrazione, l'origine calligrafica, l'influenza della filosofia di Lao Tze e dell'atteggiamento zen e d'altra parte l'attenzione all'avanguardia internazionale. In questo ambito Ho Kan porta avanti «un tentativo, ancora in corso di chiarificazione, di sintesi del pensiero orientale (soprattutto il «Tao») e delle sue tradizioni estetiche coi mezzi d'espressione dell'avanguardia occidentale». Il discorso appena iniziato da Scheiwiller continua nelle immagini, che riproducono una ventina di opere dell'artista, dal '55 al '72, testimoniando la serietà della sua ricerca e la maturazione avvenuta nel corso degli anni.

FOLON, *La morte di un albero*, Alice Editions, Milano.

Volume, che inaugura le edizioni Alice e nel quale Folon si fa presentare da una litografia di Max Ernst, come per sottolineare senza equivoci il suo debito verso il Surrealismo e il maestro belga. Al solito testo critico, Folon preferisce autopresentarsi con alcune pagine in cui dichiara, senza falsi pudori, le sue simpatie per la grafica, i suoi amori vecchi e nuovi per Ensor, Klee, Beckett, Carroll, Magritte, Keaton, i suoi problemi. Ma la parte più stimolante di questo curatissimo volume è proprio nella nuova serie di 24 acquarelli. Questi recenti lavori, che si presentano sottilmente e magicamente magrittiani, giostrano su un colore tenerissimo che deposita ovunque veli sottili che rendono ambigue le raffigurazioni e gli addensamenti dei volumi. Ora, solo qualche giallo-rosa o azzurro-verde pallido brilla sulla carta, mentre nei lavori precedenti saltavano agli occhi i pigmenti squillanti e immediati da segnaletica urbana. Folon si serve di un colore liquido e rapido che sembra scivolare verso un «fuori» che è poi il negativo di un vuoto umano-culturale interno alle accumulazioni urbane. Al moralismo della fuga dalla città, come fuga dalla «corruzione», Folon oppone un discorso, non del tutto nuovo, sull'artificialità dilagante e sulla fine del «naturale». La misura infantile della «favola crudele», tipica di questi lavori, sta di fatto come segno dell'allestimento e della seduzione, magari irrazionale, che la megalopoli, malata e mostruosa, esercita sull'uomo d'oggi come palcoscenico di occasioni di non-incontri quotidiani.

M. V.

Alberto Faietti, *Trattato di algebra e geometria per insetti e lettera di una comunità di formiche a Karl Marx*, Roma 1974, lire 3.000.

Lucio Saffaro, *Trattato curvo della tristezza*, Bologna 1972, lire 2.000.

Colore : Selezione di alcuni testi

Josef Albers, *Interaction of color*, New Haven 1972, testo dell'ediz. originale, selezione delle illustrazioni, lire 4.900.

Gerard Boute, *L'Esprit de la couleur*, Parigi 1970, lire 4.800.

Tom Douglas Jones, *The Art of light and color*, New York 1972, pp. 120, molto illustrato in b/n e a colori, con un'appendice sulle organizzazioni tecniche e produttrici di materiali e una bibliografia, lire 12.000.

Alfred Hückethier, *Le Cube des Couleurs*, Parigi 1973, lire 4.500.

William Innes Homer, *Seurat and the Science of painting*, Cambridge 1970, pp. 328, e circa 80 ill., note, bibliografia selezionata, indice, lire 12.500.

Johannes Itten, *The Art of Color*, pp. 156, interamente illustrato a colori, di grande formato, è questa l'edizione inglese della nota opera in tedesco del 1961. Sarà a giorni disponibile anche in francese, lire 39.000.

Harald Küppers, *Color, origin system uses*, Londra 1973, pp. 156, ill. 86 in b/n e a colori, bibliografia, lire 18.000.

Sono disponibili presso il Centro Di i volumi *Social radicalism and the Arts, Western Europe*, di Donald Drew Egbert, New York 1970, lire 12.700 e *Psychology of the arts* di Hans Kreitler e Schulamith Kreitler, Durham 1972, lire 11.600.

Si segnala una guida, *The World Museums Guide*, particolarmente adatta a chi viaggia velocemente. Oltre alle notizie pratiche sono indicate le opere di maggior interesse in ciascun museo. I musei segnalati sono 200, lire 7.800 (edito da Sotheby 1973).

Notiziario

a cura di Lisetta Belotti

Cartelle e libri illustrati

Edizioni Litoarte (Via Colleoni 15, Bergamo): cartella di 24 litografie di Giovanni Campus e saggio introduttivo di Bruno D'Amore, dal titolo « Essenzialità e costruzione ».

Edizioni K, Roma: cartella di 6 acqueforti di Andrea Volo dal titolo « Diario minimo », con testo di Natale Tedesco.

Stamperia Il Bisonte di Firenze: cartella di 8 litografie di Bruno Bruni dal titolo « Amor Roma ».

Edizioni Galleria della Trinità (Via Gregoriana 38, Roma): cartella di serigrafie di Umberto M. Casotti dal titolo « 5 per uno spazio », con una poesia di S. Vòllaro.

Edizioni Nuova Sud, Palermo: cartella di 6 incisioni di Pietro Consagra dal titolo « Omaggio alla Sicilia », con uno scritto di Giovanni Carandente.

Galleria Santacroce (Piazza S. Croce 13r, Firenze): cartella di litografie di Armando De Stefano, Fernando Farulli, Alfonso Gatto, Antonio Possenti.

Cerastico Editore, Milano: volume « Viaggio verso il Nord », poesie di Roberto Sancisi, litografie di Ceri Richards.

Milano Libri ha pubblicato il volume a fumetti di Tullio Pericoli e Emanuele Pirella dal titolo « Identikit di illustri conosciuti ».

Centro internazionale della grafica (S. Marco 4038, Venezia): cartella di 5 acqueforti di Riccardo Licata, presentazione di Giovanni Stiffoni.

Galleria Rizzardi (Via Brera 6, Milano): plaquette con disegni di Egidio Bonfante dedicati a « Le Venezie » e un testo di Jean Cocteau dal titolo « Venise que j'aime ».

Edizioni Eurgrafika (Via Sant'Antonino 3, Bergamo): « Géométrie élémentaire-soft & hard », « assiemì » (serigrafie, solidi) realizzati da Ivan Picelj, a cura di Piero Marinoni.

Circolo La Scatola (Via Lucana 9, Matera): cartella « Il cardo solitudine » con acqueforti di Luigi Guerricchio e poesie di Tommaso Di Ciaula.

Club dell'Incisione Venezia Viva (Rialto 1091, Venezia): cartella del Gruppo S comprendente incisioni di Adolf Frohner, Luciano Zarotti, Nello Pacchietto, Andrea Paganico, Henri Goetz, Luciano Gatti.

Galleria dei Bibliofili (Via Morone 6, Milano) ha presentato 3 libri: « Il Principe Vescovo e il Cervo » di Carlo Belli con 8 acqueforti di Fausto Melotti, « Il triste Minotauro » 36 poesie e 8 litografie di Fausto Melotti e « L'alfabeto di Cristina » 12 acqueforti di Fausto Melotti.

Editore Teodorani di Milano: cartella di 12 litografie di Bruno Cassinari dal titolo « I pastori ».

Libreria Galleria Cavour (Piazza Cavour 1, Milano) ha presentato la cartella « Le città di Tiné » a cura di Libero Formenti e Vanni Scherwiller con 6 litografie di Lino Tiné e poesie inedite di Palazzeschi, Montale, Carriera, Erba e Raboni.

Premi

Milano. E' stato indetto il XII Premio del disegno « Galleria delle Ore » per invito ad artisti italiani e stranieri di età inferiore ai 40 anni. La direzione della Galleria delle Ore, nell'intento di favorire i giovani artisti non ancora affermati, propone a coloro ai quali può interessare l'eventuale invito, di spedire 5 disegni in bianco e nero, non incorniciati e montati su passe-partout di cm. 50 x 70 entro il 1-9-74. Una commissione di artisti nominata dalla Galleria esaminerà i disegni e deciderà di includere nell'elenco degli artisti invitati coloro che a suo insindacabile giudizio riterrà meritevoli. Informazione: Galleria delle Ore, Via Fiori Chiari 18, Milano.

Suzzara. La XXVII edizione del Premio Suzzara, che si terrà dall'8 settembre al 16 ottobre 74, avrà quest'anno un carattere diverso. Costituita una segreteria di coordinamento formata da Paolo Fossati, Guido Giuffrè e Franco Solmi e stabilito il tema (« Arte e lavoro »), si rivolge invito a tutti gli operatori interessati, artisti, uomini di teatro, cinema, musica, comunicazioni di massa, a formulare proposte e a studiare i modi specifici di una loro partecipazione. Per informazione rivolgersi a « Premio Suzzara », Via Guido 92, 46029 Suzzara, tel. (0376) 51109.

Milano. L'Istituto per la Storia dell'arte lombarda ha bandito il 4° concorso internazionale di fotografia in bianco e nero sull'arte lombarda. Informazioni presso la Segreteria, Piazza Duomo 14, Milano.

Rotondella (Matera). Il Comune di Rotondella, in collaborazione con quello di Nova Siri, organizza la 1^a Rassegna nazionale di pittura « Agosto rotondellese ». Adesioni a Vincenzo Jacovino, Rotondella (Matera).

Cedola di commissione libraria

Centro Di
Piazza De' Mozzi 1r
50125 Firenze

Brevi

a cura di Cesare Chirici

Bari

Bonomo: Richard Tuttle.

Bergamo

Alessandra Castelli: inauguraz. di una nuova galleria con opere del concettuale Vincenzo Agnetti.

2b: opere visuali di Giuseppe Calonaci.

Fumagalli: reticolli topografici su lastre di plexiglas del giovane Giuseppe Briola, di Orzinuovi. Successivam., lavori del mercante H. Hölz.

Bologna

Bologna due: consunzione materica e sua trasfigurazione «spirituale» nelle opere informali di Vasco Bendini. Al cat., una nutrita bibliografia.

Duemila: sculture in plastica a strutture clementari dello svedese Rolf Wilhelmsson, e analisi concettuale della scala, di Carl Magnus, anch'egli svedese. Ne parla, al cat., Bruno D'Amore.

Loggia: diversioni spaziali e spinte pollicentriche nella geometria pittorica del bolognese Vittorio Mascalchi, presentato da Pier Giovanni Castagnoli.

Bolzano

Sole: «contrappunti» e «bassorilievi» nella scultura organica di Fausto Melotti.

Brescia

San Michele: grafica informale e metamorfica di Ziva Kraus, giovane artista jugoslava.

Schreiber: pittura «politica» di Ernesto Lombardo, neocognitivo, presentato da M. Lunetta.

Sincron: geometrie astratte di W. Ballmer.

Cagliari

Università: opere grafiche di maestri surrealisti allestita a cura della Cattedra di Storia dell'arte contemporanea nel quadro delle iniziative dell'Istituto di Antichità, Archeologia e Arte.

Cantù

Pianella: fantasie e percorsi col quadrato di Romeo Sozzi, presentato da Elvio Cesana.

Cesena

Palazzo Locatelli: antologica (opere dal 1950 al 1974) di Luciano Caldari, organizzata dall'Amministrazione comunale.

Città di Castello

Pozzo: giochi visivi nelle iterazioni di Aldo Fuscagni.

Codogno

Minigalleria: gioco e inquietudine negli assemblages e nelle recenti lavagne didattiche di Gianfranco Belluti.

Como

Colonna: lavori recenti di Mauro Staccoli.

Sant'Elia: variazioni geometriche e relazioni forma-colore nei dipinti recenti di Miro Cusumano, presentato da L. Caramel.

Cusano Milanino

Biblioteca civica: tecniche miste di Sergio Agosti su temi psicologici. Al cat., breve antologia critica.

Firenze

Inquadature: ricognizioni pittoriche di Rodolfo Ciccotti su un mondo dimenticato dell'ambiente fiorentino; poi ricerche in direzione simbolica di Rino Sernaglia, presentate da Gualtiero Schönberger.

Moro: moduli di Giorgio Villa, presentazione di Bruno Munari.

Menghelli: fenomenologia dell'oggettualità quotidiana «privata» nei dipinti realistici di Piero Vignozzi. Presentaz. di A. Gatto.

Michaud: recenti tecniche miste su tela di Pietro Consagra, con presentaz. di G. Carandente.

Schema: opere recenti di Arnulf Rainer.

Fabriano

Virgola: cromatismo astratto di Piero Dotorio.

Genova

Arte verso: scrittura visuale di Vincenzo Accame.

Unimedia: colore plexiglas, legno e luce del fiorentino Carlo Cioni, che indaga i rapporti tra forme geometriche e spazio percettivo.

Intra

Corsini: studi, disegni e opere grafiche tra il '46 e il '68 di Lucio Fontana.

La Spezia

Gabbiano: sculture di Salvatore Cipolla sulla dimensione abnorme dell'uomo contemporaneo.

Lecco

Stefanoni: riproduzioni fotografiche su tela di Giorgio Ciam, che cerca costanti tra elementi del suo volto e di quello di altri artisti famosi.

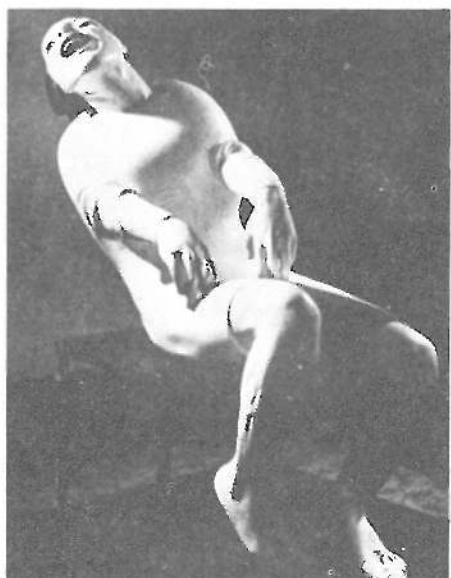
Legnano

Assoc. artistica legnanese: conversazione-incontro con l'architetto Giorgio Raimondi sui problemi del rapporto tra uomo e ambiente in cui vive.

Livorno

Peccolo: dittici siglati in tecnica mista su tela e carta della operatrice cilena Carmen-gloria Morales. Ne parla N. Ponente, al cat.

P. Ruggeri, *Personaggio grigio*, 1974 (Alessandria-Comunale).



Lodi

Gelso: topografie atmosferiche di Emilio Cremonesi, e divagazioni sull'acqua di Fabrizio Plessi.

Mantova

Chioldo: Valeriano Trubbiani e successivamente Sergio Sarri.

Teatro minimo: labirinti figurativi di Emilio Contini.

Marigliano (Na)

Centroarte multiplo: opere del gruppo napoletano arte concreta 1950-55 (Barsani, De Fusco, Tatafiore, Venditti), in una mostra retrospettiva con presentaz. di E. Crispolti.

Martina Franca (Ta)

Gall. permanente: linea + immagine = forma totale, di P. Liaci, presentato da E. Spera.

Matera

Studio Arti Visive: mostra di George Grosz.

Merate (Co)

Studio Casati: ricerche sullo spazio negli oggetti fatti di specchio dello svizzero Christian Megert.

Milano

Agri/oglio: neocognizione di Antonio De Core sul tema della lotta tra *humanitas* e tecnologia.

Annunciata: grande mostra delle opere dell'artista cinetico Victor Vasarely, allestita nelle due gallerie a cura di Bruno Grossi.

Ariete grafica: disegni di Barry Flanagan.

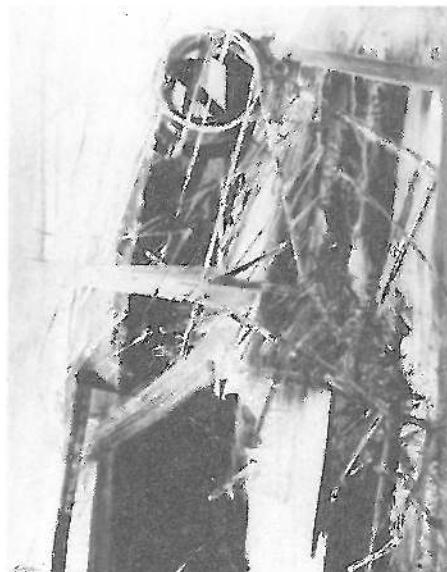
Artecentro: dipinti recenti, sempre più belli, di Bice Lazzari, poi sculture-progetti di Franco Meneguzzo presentate da Rossana Bossaglia.

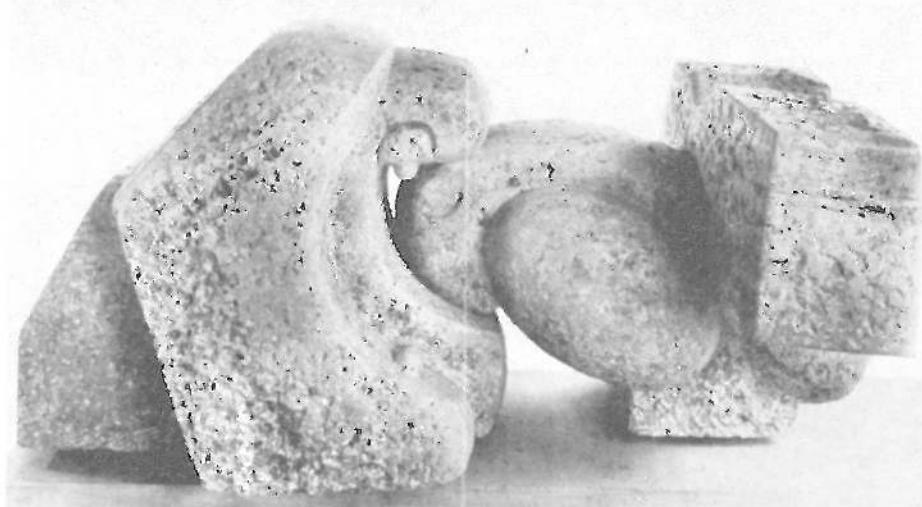
Bergamini: neocognizione come parodia del macchinismo di Wanda Broggi, presentata da Elda Fezzi.

Bertesca: tempo e ricognizione, con operazioni di B. e H. Becker, C. Boltansky, C. Costa, G. & George, A. e P. Poirier, G.E. Simonetti, D. von Windheim.

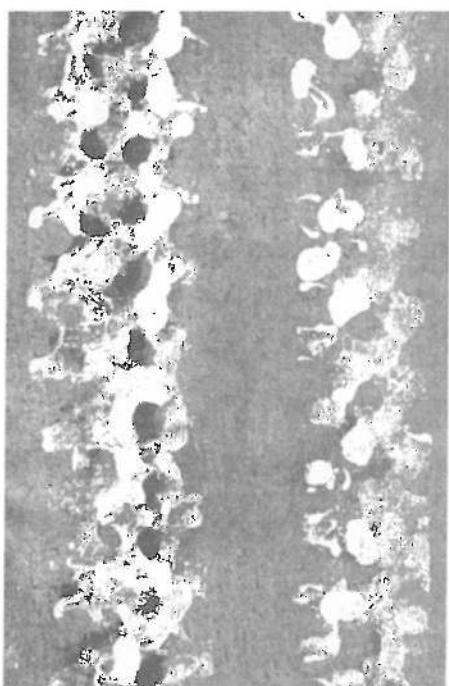
Biblio fili: presentaz. di un libro di C. Belli con acqueforti di F. Melotti.

G. Vangi, *Sculpture* (Grosseto-Tridente).



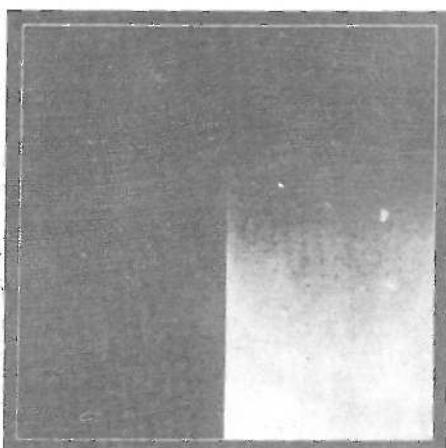


P. Cascella, *Il giorno e la notte*, 1974 (Roma-Giulia).



P. Sandulli, *Senza titolo*, 1974 (Roma-Arti visive).

Hiromi, *Senza titolo* (Genova-Arteverso).



lizzazione nei lavori di Mario Giuntini. *Porta Ticinese*: « la scala nera del potere » (monumento-omaggio alla repressione), una gradinata in legno dipinto in nero e su ogni gradino una pietra con su il nome di un dittatore fascista, contributo di Valentina Berardinone alla « mostra incessante » sulla tragedia cinese.

Rotta: brani di memoria nei lavori figurali recenti di Roberto Martone.

Sant'Ambrogio: tempeste e disegni di Graham Sutherland sul tema del « bestiario ».

Schubert: arabeschi magici di Danica Martinelli, presentata da G. Dorfles.

Schwarz: gioco e ricerca negli oggetti immaginari di Ugo Dossi, presentato da Vittorio Fagone.

Square Gallery: grafica e arazzi di Alberto Magnelli.

Stendhal: sculture 1952-1971 di Fritz Wotruba.

Struktura: sculture bucate di Eliana Lumetti e pittura come percorso di uno spazio immaginario di Stelio Sole.

Studio a: collettiva con Amilcare, Foroni, Fomez, Hains, Longoni, Pericoli, Viviani. *Studio arte grafica*: incisioni di insetti e crostacei con fare minutissimo di Vincenzo Gatti.

Studio Nino Soldano: pittura geometrico-visuale di Garavaldi.

Studio 84: astrazione lirica in uno spazio « autre » di Chevrier.

Studio Santandrea: opere recenti di Lamberto Pignotti, autore di poesia tecnologica e visiva.

Trentadue: neofigurazione di Carlos Menza, spagnolo.

Vinciana: analisi sulla superficie pittorica di Gianfranco Zappettini.

Vismara: opere cinematiche di Ivan Contreras-Brunet e « paesaggi cellulari » (Dorfles) di Annibale Biglione.

Modena

Galleria civica arte moderna: mostra di Gino Covili sul tema « epico calvario contadino ».

Napoli

Diagramma 32: percorsi mnemonici con grafia frantumata di Rino Volpe, presentato da T. Carpentieri.

Studio Morra: azione di Hermann Nitsch.

Nuoro

Chironi: oli, acrilici, collages, oggetti e scritte del genovese Miles Francesco Mussi.

Padova

Ciocciola: costruzione mentale e dimensione del vissuto nelle opere astratto-geometriche del belga Marcel-Henry Vedren, presentato da Umbro Apollonio.

Parma

Bocchi: esposizione di G. Spadari sulla vita di Rosa Luxemburg con autopresentazione e didascalie sul cat.

Correggio: oli e disegni recenti del giovane milanese Riccardo Piccoli, presentato da R. Tassi.

Rocchetta: incursioni immaginistiche e surrealistiche di Gaetano Pompa nel grande magma della storia. Presentaz. di R. Margonari.

Pavia

Paviarte: pannelli a rilievo di Loriane Castano.

Pesaro

Segnapassi: opere recenti 73-74 di Altighiero Boetti.

Prato

Nova arte moderna: elementi modulari reiterati in sculture virtuali da Marcello Morandini. Successivam., tele estroflesse e tempe di Agostino Bonalumi.

Roma

Accademia tedesca: immagini nuove di tensioni e sublimazioni elementari nel destino umano di ieri e di oggi, dello scultore Gernot Rumpf.

Alzata: Francesco Pernice presentato da Elio Mercuri.

Ariete: il tedesco Joachim Palm ha presentato opere di grafica sui temi della città; in seguito, incisioni di Andrea Volo.

Arti Visive: pitture di Anna Torelli e Giorgio Consiglio.

Borghese: disegni e opere di Gino Marotta sul tema « Rinoceronte e altra natura ».

Brunetti: sculture e pannelli colorati, geometrici di Aldo Dazzi.

Cassapanca: sculture-calchi di Nwarth Zarian.

Ciak: dipinti surrealisti di La Carrubba (present. Luciano Marziano); poi importante debutto romano di Luigi Senesi, presentato da Cesare Vivaldi.

Due Mondi: interessanti dipinti di colto realismo di Luigi Ghersi presentato da Dario Micacchi; dopo, mostra del toscano Marco Fidolini.

Erre: nutrita scelta di artisti inglesi.

Etrusculudens: « Pittura della pittura » di Luca Alinari.

Fiamma Vigo: suggestivi dipinti del giapponese Kozo, il quale ha, fra l'altro, allestito un ambiente con una serie di quadri dello stesso soggetto ma con gradienti di luminosità e colore sottilmente mutevoli.

Fante di spada: oli di Pasquale Verrusio con inclinazioni sentimentali e semplificative forse un po' rischiose.

Gabbiano: reti metalliche e cieli di Jan Bent, testo di Giovanni Carandente e Enzo Siciliano.

Giulia: mostra di opere recenti di Gianluigi Mattia, che costituisce « un avvenimento » per l'area cosiddetta figurativa. In catalogo testo dello stesso artista.

Godel: piccola, esemplare esposizione di sculture e progetti di Carlo Lorenzetti.

Graphis: vari « omaggi » a pittori antichi e altri dipinti di Luigi Guerricchio.

Incontri: bestiario di Luciano Bianchi.

Informazioni visive: diari visivi, neoinformativi e di rilevante qualità di De Bellis, presentati da Vito Rivello e Cesare Vivaldi.

Marcon IV: dopo « l'omaggio al Cile » col quale si è inaugurata, mostre contemporanee di Costalonga, D'Angelo, Hsiao, tutte e tre di notevole valore; poi eccellenze espositive di opere vecchie e nuove di Estuardo Maldonado e Franco Grignani.

Nuovo Carpino: opere di Claretta Invrea Camuccini, presentazione di Antonio Del Guercio.

Nuovo Torcoliere: disegni « perversi » di Bruno Bruni.

Obelisco: sculture di castigato arcaismo « organico » di Dimitri Hazdi; poi opere di Tomaso Binga; infine sperimentazioni percettive di grande interesse di Piero Fogliati.

Rive Gauche: opere grafiche vecchie e nuove di Asger Jorn.

Romero: studi per sculture, bronzetti e medaglie di Lorenzo Guerrini.

Seconda scala: stimolante mostra « fotografica-concettuale-matematica » di Hermann S. Richter a cui sono seguite « fotografie »

di Mario Cresci, Ralph Gibson e Kenneth Josephson, presentate da Daniela Palazzoli. *Segno*: bellissima, pulita mostra di dipinti costruttivisti di Rosanna Rossi. Presentazione di Gillo Dorfles.

Settimiano: proiezioni di Franco Berdini sulle potenzialità di configurazioni spaziali dei solidi geometrici. In catalogo un dialogo tra l'autore e Filiberto Menna.

SM 13: strutture di Luisa Zanibelli; plexiglas di Anna Maria Gelmi presentati da Umbro Apollonio; indagini sul reale di Ernesto D'Orsi.

Toninelli: un salto indietro nel tempo con queste pitture di Colette Rosselli.

Trinità: geometria e libertà del colore nei dipinti di Umberto Casotti.

Salò

Santelmo: pittura-progetto del tedesco occidentale Rupprecht Geiger.

Sanremo

Matuzia: documenti, reliquie, simulacri, accumulazioni di esistenze pietrificate dell'oggi nei lavori di A. Fomez, presentato da M. Vescovo.

Seregno

Gi 3: sculture astratte « aperte » di Simon Benetton. Al cat., antologia critica.

Sesto S. Giovanni

Studio 2: poesia visiva di Luigia Marucci.

Terni

Poliantea: strutture di Francesco Guerrieri, al tempo stesso rigorose e immaginistiche.

Torino

Davico: opere pittoriche di Angelo Ruga, torinese del '30, sul tema degli spaventapasseri.

Documenta: forme scultoree articolate, avvolgenti in gomitolli e ramificazioni, di Alberto Ghinzani, presentato da R. Tassi.

Fauno: mostra di fotografie originali di Man Ray dal 1920 al '73. Al cat., un testo di Janus.

Fauno 2: mostra dei principali rappresentanti del « nouveau réalisme », tra cui Christo, Spoerri, Arman, Rotella, Hains, Niki de St Phalle.

Martano 2: composizioni pittoriche di Albino Galvano.

Stein: regressione agli elementi primari per un possibile contatto con gli altri, del pugliese Mimmo Conenna.

Trento

9 colonne: astrazione litica di Donato Colamartino. Successivam., lavori surreali di Vito Capone.

Palazzo Pretorio: situazione artisti trentini '74, con opere di Andreani, Gardumi, Peli, Schmid, Senesi, etc.

Trieste

Cartesius: « taccuino segreto » di Romeo Danco, raccolta di schizzi e bozze inedite.

Forum: strutture pittoriche su ritmo geometrico di Enzo Brunori.

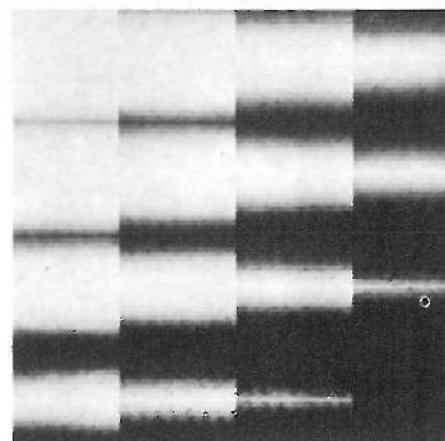
Venezia

Segno grafico: acqueforti, chine, pastelli « interiori » di Paolo Leoncini.

Riccio: dipinti del pugliese Michele De Palma.

Verona

Studio la Città: analisi sulla pittura di John Hoyland.



L. Senesi, *Partizione cromatica*, 1974 (Bolzano - Il Sole).



V.A. Genovese, *Figura* (Teramo - Arte moderna).

N. Tondo, *I giovani vogliono lavoro in patria* (Roma - Fiamma Vigo).



GUIDO FEROCCHI

**ORIGINI
DELL'ARTE MODERNA
A VENEZIA (1908-1920)**



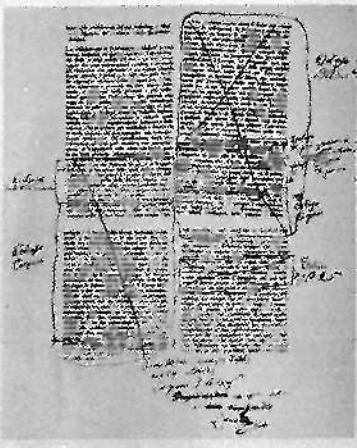
CANOVA

**EDIZIONI CANOVA
TREVISIO**

le riviste dell'italia moderna e contemporanea

IL CONCILIATORE

cura di Enrico Oddone



CANOVA

le riviste dell'italia moderna e contemporanea

LA FRUSTA LETTERARIA

cura di Ferdinando Giannessi



EDIZIONI CANOVA

le riviste dell'italia moderna e contemporanea

**SOLARIA - LETTERATURA
CAMPO DI MARTE**

cura di Alberto Folin



EDIZIONI CANOVA

le riviste dell'italia moderna e contemporanea

La collana riunisce 30 volumi, ognuno dei quali è dotato di prefazione, introduzione critica sugli autori e sui brani, note ai testi. Ove possibile, i volumi sono stati corredati di illustrazioni originali, direttamente riprese dalle Riviste.

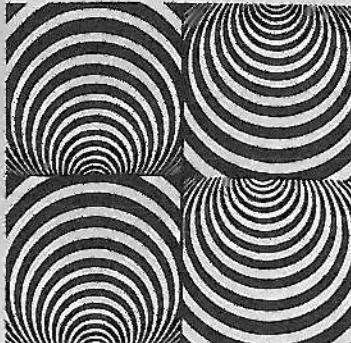
- | | | |
|---------------------------------|--------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------|
| 1 GAZZETTA VENETA | 12 LA DOMENICA LETTERARIA | 22 LA RONDA |
| 2 LA FRUSTA LETTERARIA | 13 IL CONVITO | 23 Le riviste di « Strapade » e di « Stracitta » |
| 3 IL CAFFÈ | 14 IL MARZOCCO | 24 SOLARIA - LETTERATURA - CAMPO DI MARTE |
| 4 LA BIBLIOTECA ITALIANA | 15 RIVIERA LIGURE | 25 PEGASO - PAN |
| 5 IL CONCILIATORE | 16 LEONARDO di Papini - IL REGNO - HERMES - L'ANIMA - PROSE | 26 Le riviste giovanili del periodo fascista |
| 6 L'ANTOLOGIA | 17 LA CRITICA di B. Croce | 27 IL FRONTESPIZIO |
| 7 QUADERNI DELLA GIOVINE ITALIA | 18 Le riviste del Futurismo | 28 OCCIDENTE - CIRCOLI - LA RIFORMA LETTERARIA - PRIMATO |
| 8 IL POLITECNICO di C. Cattaneo | 19 LA CULTURA di C. De Lollis - LEONARDO - CIVILTÀ MODERNA - IL CONVEGNO | 29 IL POLITECNICO di E. Vittorini - OFFICINA - MENABO' |
| 9 IL CREPUSCOLO | 20 L'UNITÀ di G. Salvemini - ORDINE NUOVO - Le riviste di P. Gobetti | 30 SOCIETÀ - IL CONTEMPORANEO |
| 10 FANFULLA DELLA DOMENICA | 21 LA VOCE | |
| 11 CRONACA BIZANTINA | | |

strumenti didattici
per l'insegnamento della scuola media

**DIDATTICA
DELL'EDUCAZIONE
ARTISTICA**

di Giorgio Nonveiller

EDIZIONI CANOVA TREVISIO



EDIZIONI CANOVA TREVISIO - v. Panciera 3 - tel. 43337