

5

SPAZIOARTE
Via A. Brunetti, 43
Roma - Tel. 688288
Numero 5 - Maggio 1975

SPAZIOARTE

"LA QUADRIENNALE"

Dibattito svoltosi a Roma il 18/4/75

STRUTTURE D'IMMAGINI

Pino Mattone

TECNICHE POVERE

Roberto Lenassini

PROPOSTA DI LAVORO INTEGRATO

Aldo Turchiaro - Massimiliano Fuksas

UNDICI IPOTESI DI SPAZIO

Paolo Zacchia

QUADRIENNALE

Stralcio del dibattito a cura di SPAZIOARTE svoltosi a Roma il 18/4/1975

Spazioarte — Alla fine dello scorso anno sono state fatte, qui a SPAZIOARTE, diverse assemblee per affrontare il problema della Quadriennale che si andava allora proponendo con l'iniziativa detta della "Nuova generazione"; il dibattito più significativo è stato pubblicato sul n. 2 della nostra rivista, insieme ad un comunicato stampa in cui si denunciava il carattere demagogico e falsamente democratico della manifestazione, nonché la grossa componente clientelare di tutta l'operazione e si invitavano i "giovani" artisti a non aderire a tale manovra.

Oggi, visti i risultati della manifestazione, siamo qui per discuterla insieme alle parti che più direttamente si sono impegnate nel discorso, sia in posizione di difesa che in posizione di attacco.

Lasciamo la parola a Crispolti, il quale ha partecipato, come membro della giuria, a questa quarta fase della X Quadriennale.

Crispolti — Intanto bisognerebbe chiarire che io qui non rappresento la Quadriennale; io ho accettato di far parte della giuria perché di fronte al fatto di essere stato chiamato da un certo numero di artisti, mi sembrava che sarebbe stato scorretto, direi addirittura incivile, rispondere con un rifiuto, che si poteva giustificare soltanto da un punto di vista di esibizionismo personale, cosa che è giustificabile, in un certo senso, da parte di qualche artista che in fondo ha interessi di vario genere, anche di mercato, al quale corrispondono determinati disinteressi di caratteristiche culturali; quindi un suo rifiuto posso anche capirlo. Penso invece che assolutamente non lo sia un criterio che cerchi in qualche modo di essere impegnato anche in una responsabilità culturale e civile; non in una mera escalation del potere culturale ovunque ma in una sorta di corrispondenza, in un servizio appunto, culturale e civile.

Naturalmente, però, non è che io sia qui a difendere la Quadriennale; io ho delle ragioni non per difendere la Quadriennale, ma per tentare di fare un ragionamento sulla Quadriennale spesso più serio di quello che sinora ho visto che si è fatto in giro in questa occasione.

E' scontato che sia la Quadriennale, sia la Biennale e la Triennale devono diventare delle istituzioni operanti a tempo pieno. Un altro punto preliminare che va chiarito è che a me sembra abbastanza strano che ci si sia accaniti, da parte soprattutto della critica borghese, nel tentativo di snobbare in qualche modo questa mostra dei giovani. Dario Micacchi ha scritto un articolo con molte riserve sull' "Unità" però prendendo atto di alcune cose che nella mostra ci sono. Invece in altri giornali, soprattutto borghesi, c'è stata una tendenza generale a snobbare anche preventivamente.

Mi sembra poi che il problema vada preliminarmente visto in questi termini, e cioè: la Quadriennale della "Nuova generazione", non è che la conclusione, (anche se non ancora in verità del tutto conclusa, perché c'è la programmata mostra degli artisti stranieri in Italia); e in sostanza non capisco dunque perché non si sia attaccato tutto questo meccanismo all'inizio della X Quadriennale, e non si fosse preteso subito, come di fatto si è preteso ora, di screditare la manifestazione, anziché semplicemente, come ora, di toccare un discorso che riguarda ormai la gente in fondo più diseredata, cioè i più giovani e dall'altra parte gli stranieri che non sono mai stati rappresentati, quando invece le tre grosse mostre che erano critiche, ma che erano anche delle mostre in buona parte amministrate dal mercato, sono passate più o meno lisce.

In quanto alle assenze io l'ho sottolineato piuttosto energicamente in sede di discussione di giuria e sul verbale. Ma più che vedere chi manca, e ripeto sono moltissimi, è vedere anche chi c'è di notevole, e sono parecchi. Quello che è interessante secondo me, ed è allarmante, è il fatto che le astensioni e le partecipazioni sono state tutto sommato abbastanza causali; cioè non hanno avuto una loro organizzazione, una linea politica precisa, perché le astensioni non hanno creato una alternativa, e le adesioni non hanno avuto nemmeno loro una coscienza politica precisa, tanto è vero che non si è nemmeno riusciti (ma non ci si è riusciti proprio per mancanza di coscienza politica) a costituire una sorta di lista, di rosa dei nomi da portare avanti, da fare entrare nella giuria per affermare un determinato discorso. Cioè quello che veramente ha rilevato questa Quadriennale è una totale inconsapevolezza politica di fronte a quella sorta di effettiva possibilità di partecipare alla gestione di una mostra; e la risposta negativa è stata molte volte soltanto un modo in fondo di crearsi una sorta di alibi.

Micacchi — Il mio giudizio sulla Quadriennale è molto diverso da quello di Crispolti. Il problema se uno ci doveva stare o non ci doveva stare è un problema molto personale di valutare che cosa può una lotta politico-culturale fare dentro una istituzione. Addirittura è un discorso quasi nazionale, italiano, se una lotta vada fatta dentro le istituzioni culturali oppure vadano negare totalmente, è un problema che

una soluzione non l'ha avuta; abbiamo una esperienza che è in atto e non si sa come finirà, quella della Biennale di Venezia, la Triennale è nello stato che è, la Quadriennale anche e direi anche la Galleria Nazionale d'Arte Moderna che, a mio giudizio, è una istituzione culturale che non funziona assolutamente e non ha funzionato nel passato.

Per me comunque la Quadriennale è una storia agghiacciante, il mio giudizio è pessimistico, è veramente sconvolto.

Io sono stato alla Quadriennale, l'ho vista, la mia reazione è stata di vero e proprio rigetto; sono rimasto sconvolto per due motivi: primo perché si è illuso spaventosamente 1.700 persone, tante quante hanno inviato 4.000 opere; si è compiuto un secondo passo in questa illusione quando in circa sette giorni di lavoro, credo non più di cinque ore al giorno, ne sono state viste 670 ogni giorno, media 18-20 secondi ogni opera.

Io dubito che tutta la giuria, tutta insieme, abbia visto tutte le opere; dubito che sia stato possibile maturare umanamente, mentalmente, concettualmente una valutazione analitica, critica, selettiva. Io ho ricevuto molte lettere di protesta, al giornale dove lavoro, per venti righe che ho scritto e che alcune di queste lettere giudicano frettolose perché tra gli artisti astratti, i comportamentali, iperrealisti, realisti sociali e così via ci sono anche molti giovani di sinistra, di ultrasinistra, comunisti, i quali erano furibondi contro queste venti righe giudicate iraconde e frettolose.

In realtà forse erano scritte male, fatte subito dopo la vernice, ma erano profondamente addolorate.

Ecco io mi sono domandato, dopo la prima sensazione di rigetto, come mai tanti fanno un mestiere artistico, che cosa vogliono, che cosa cercano, che senso gli attribuiscono? Quindi ci sono quei 1.300 che sono tornati a casa e ci sono i 400 che sono in Quadriennale. Personalmente, passata la sensazione di rigetto, sono tornato alla Quadriennale, alcuni giorni, per cercare di capire questo fenomeno di massa, cioè per me non diventava più una questione di bello e brutto, che forse non lo è mai, ma alcuni articoli usciti a tamburo battente mi hanno stupefatto, perché come faccia un critico a entrare nella Quadriennale, farsi una passeggiata e aver visto 400 persone, questo io ancora non lo riesco a capire.

A me ha interessato il fatto quasi antropologico, il fenomeno insomma, e mi sembra ancor più angosciante la situazione di quei 400 ai quali secondo me si è mentito e si è mentito perché non è vero che esiste una situazione dell'arte così, non è vero che sono artisti, quindi la giuria ha sbagliato secondo me in tutti i punti, non nell'accettare, perché si può anche pensare di partecipare ad una istituzione tentando di cambiarla, così come è stato rimproverato agli artisti che non hanno dato documentazione teorica del loro atteggiamento assenteista, e quei furbachioni che sono Franceschini e Bellonzi, furbi per circa mezzo secolo, hanno insinuato in maniera vergognosa in quelle due paginette introduttive al catalogo (vergognosa per due motivi: perché sono due paginette e vergognosa perché nessuno ha pensato che questa situazione, sia sul piano sociale e culturale, sia sul piano più strettamente artistico, meritasse un vero e proprio studio: sono riprodotte in elenco alfabetico delle fotografie e questo è un atteggiamento indegno di una cultura moderna che fa una mostra e non compie nessuna analisi, questa è veramente una cosa indecente anche se ormai di scandali noi ne viviamo tanti che non reagiamo più) hanno insinuato dicevo, che gli autori che non erano presenti, che sono quelli che fanno la gran parte della vera arte italiana per la quale si può usare il titolo "LA GIOVANE GENERAZIONE", non c'erano perché forse potevano avere dei problemi a mettere sotto giuria le loro opere. Poi ha commesso un altro errore la giuria quando ha firmato quel verbale in cui ha sottolineato il carattere spontaneistico. Va bene, ma c'era già in partenza il carattere spontaneistico.

Quando nell'Ottobre del '74 Franceschini fece una conferenza stampa, era già chiaro il meccanismo. Qualcuno, pochissimi in Italia, presero posizione e dissero agli artisti: attenzione, guardate che questa è una macchina, è una macchina in cui voi sarete usati, è una macchina del consenso, come è sempre la Quadriennale. Perché infatti è difficile convincere i 400 autori presenti che la Quadriennale è una cosa oscura, perché questa è gente che lavora, fatica, spesso duramente. Allora la giuria che cosa dice: si questa mostra è un fallimento, è una cosa che non va, perché il carattere è precipuamente spontaneistico ed allora facciamo un'altra mostra nel 1975. Qui veramente sono in disaccordo con Crispolti, in quanto, a quel punto, doveva scattare un altro meccanismo, lì non si doveva chiedere un'altra mostra, gli si doveva negare freddamente, a costo di provocare la crisi nella stessa giuria. Io non credo che tutti fossero disponibili allo stesso modo, secondo me la giuria o una parte, rompendo le cose, doveva portare altre questioni, doveva spiegare in senso politico-culturale il perché di questo fallimento, non doveva chiedere una mostra ma doveva dire che questa era la prova prova-

ta che le cose di questo tipo non possono andare, bisogna davvero cambiarla, bisogna, con un grosso movimento che ci riguarda tutti, cam-bi-ar-la, non si può continuare così, sono queste mostre qui che consentono ai Bellonzi di andare avanti, ai tipi come Bellonzi che secondo me non hanno figura intellettuale moderna per dirigere un istituto così.

Insomma, perché queste persone non sentono un minimo di ripugnanza, una nausea anche intellettuale?

Il punto per me chiave non è di concludere, io non sento di concludere niente, per me è di cominciare. Gli artisti, i critici, quelli che oggi si chiamano operatori culturali, hanno questa forza che è culturale e politica assieme, di portare un'alternativa a questo sistema che riguarda non solo la Quadriennale, ma ad esempio, anche la Galleria Nazionale d'Arte Moderna? Quest'ultima apre forse i suoi locali, al lavoro, alla sperimentazione, alla ricerca di tutte le correnti, di tutti gli uomini? Mai visto, mai sentito!

Certo ci si scoraggia, alla fine non si combatte più, si mandano i quadri sotto giuria, daccapo come nel '45, come nel '48; però il problema è questo qui: il problema che l'unica via di scampo sta in questo ribaltamento di una situazione. Bisogna cambiare il tipo di gestione, di governo e gli autori dovranno sentirsi capaci di governare e il potere politico dovrà dare questa possibilità. Noi rimandiamo sempre al potere politico comunque esso sia, ed io ho paura sempre del potere politico comunque esso sia, perché per me è appena l'inizio di un processo che io spero porti le forze culturali ad avere una parte di governo almeno nelle istituzioni che le riguardano. Io poi mi vorrei domandare, i signori membri della commissione consultiva, i quali hanno anche potere in altre zone della cultura artistica italiana, che cosa hanno fatto se sono stati consultati? si chiamano: Giulio Carlo Argan, Bellonzi, Brunolli, Bucarelli, Crocetti, Fazzini, Mascherini, Menna, Monti, Passacantando, Paolucci, Penelope, Pietrangeli, Terzolo, Valsecchi.

Secondo me la mostra che è passata in mezzo alle gambe, per non dire una altra espressione.

Non dipende da loro certo, però stanno zitti, stanno completamente zitti. Strano il loro silenzio, è strano appunto questo andar via così. Io non posso credere che alcuni critici che sono qui condivano questa impostazione della mostra, mi sembra impossibile.

Montana — Dagli interventi che mi hanno preceduto sembrerebbe che ciò che si è verificato alla Quadriennale sia colpa esclusiva di Franceschini e Bellonzi. Ora, se personaggi come Bellonzi e Franceschini imperano alla Quadriennale da tanti anni, ciò a mio avviso è dovuto soprattutto alla carenza dei critici, degli intellettuali italiani, i quali anziché creare le basi di un fronte comune della cultura per scalzare alle radici i piccoli personaggi, ad un certo punto, in perfetta buona fede s'intende, collaborano con essi.

E' venuto il momento di dire basta a questa sorta di collaborazione in buona fede. Se facciamo un salto indietro ed andiamo a vedere come è stata organizzata questa Quadriennale (non quest'ultima sezione, ma la Quadriennale nel suo complesso, la X Quadriennale) vediamo che anzitutto si fa una innovazione: dividere la Quadriennale, dopo tanti anni che non si faceva, in tre sezioni. E questo potrebbe anche essere una esperienza positiva, senonché in queste tre sezioni noi abbiamo visto che critici, esponenti della cultura e dei sindacati degli artisti, in effetti erano legati a gruppi di clientele, tanto è vero che, per esempio, artisti che avevano fatto parte della sezione figurativa li vedevamo nella sezione astratta, artisti che facevano parte della sezione astratta li vedevamo poi nella sezione ricerca estetica degli anni '60 artisti che magari negli anni '60 non hanno mai fatto nessun tipo di ricerca, li ritrovavamo in questa mostra, fatta negli anni '70.

Ora questa confusione, che non è una confusione casuale ma voluta, ci doveva sin da allora mettere in allarme. Invece che cosa è avvenuto? A cose fatte, dopo aver denunciato la carenza dei vari comitati, dei vari gruppi sindacali che partecipavano e collaboravano a questa serie di mostre, dopo un po' c'è stato l'exploit della giovane generazione, la mostra dei giovani. A parte il fatto che dividere gli artisti tra giovani e non giovani è già una selezione secondo me arbitraria, a parte questo noi vedevamo un fatto curioso e cioè che i burocrati della Quadriennale, sentendosi bruciare la poltrona sotto il sedere, ad un certo punto avevano pensato di creare degli alibi e di cercare alleanze: il loro problema era fare demagogia.

Hanno cioè pensato che bisogna spostare l'operazione dal settore prettamente specialistico degli addetti ai lavori, al settore demagogico ed elettorale; hanno cercato adesione a mio avviso presso quei settori della politica, dei sindacati, i quali ad un certo punto potevano costituire un appoggio reale per dare una parvenza di forza ad una organizzazione che fa acqua da tutte le parti.

Quali artisti dovevano partecipare? Tutti gli artisti! Io ad un certo punto chiesi, non so a chi, se c'era una lista elettorale, una segnalazione. No, tutti sono liberi di partecipare, tutti! Se noi pensiamo che in Italia ci sono 76.000 artisti, ebbene a questo punto c'è da pensare che chi aveva in mente di organizzare questo tipo di mostra già sapeva del fallimento culturale dell'operazione. Però della cultura a questi signori non gliene importa niente. Della cultura essi si servono per mantenere il potere. Ora a me sembra che questo doveva mettere in allarme noi critici, gli addetti ai lavori, ed io mi sono giustamente

messo in allarme. Che cosa vogliono fare? dove vogliono arrivare? Perché il problema era molto semplice: se partecipavano alle elezioni poniamo 5.000 artisti e la giuria inevitabilmente ne avrebbe scartati 4.500, era chiaro che quegli artisti che avevano votato la giuria erano poi respinti a maggioranza dalla giuria stessa, come dire che la maggioranza degli artisti aveva votato una giuria che non li conosceva.

Non era quindi una elezione qualificata: i critici sarebbero stati eletti da una maggioranza che non aveva capacità critica. Ma io che critico quest'ultima sezione, faccio presente che la critica portata alla "Quadiennale dei giovani" non esclude una critica forse ancora più dura alle precedenti sezioni della Quadriennale. Penso tuttavia che da questo dibattito debba scaturire una conclusione costruttiva, qualche indicazione e proposta. Anzitutto, proporrei una cosa: ma dove è scritto che tutto debba far capo al centro sacro di Roma? Perché la "Quadiennale" deve, dopo 4 o 5 o magari 8 anni fare delle grandi mostre di tipo sindacale (perché alla fine si riduce tutto ad una rassegna di tipo sindacale, quando non c'è l'intervento clientelare di gruppi di potere). Perché non si fanno proposte concrete ed articolate? Esistono le Regioni, sul piano politico ed amministrativo funzionano e non funzionano; potremmo farle funzionare almeno sul piano culturale. Anziché dare l'illusione, come diceva giustamente Micacchi, a 5.000 o 6.000 artisti o 1.500 che siano, di essere artisti e quindi di poter arrivare al traguardo della gloria, perché non si potrebbe, sulla base proprio di una selezione regionale, fare una scelta basata sull'intervento critico di addetti ai lavori, sulla base anche di una democratica indagine critica effettuata sul luogo, sui lavori effettivi che esistono nelle regioni? Allora a questo punto bisognerebbe fare rassegne regionali e dare, sulla base di queste rassegne, indicazioni per mostre personali alla Quadriennale. Cioè, questa Quadriennale, tutti questi grandi locali, perché non si mettono a disposizione di artisti segnalati nelle varie regioni d'Italia che veramente meritino di essere conosciuti? Perché non gli si dà questo spazio per fare mostre personali, non dopo 4 o 6 anni, ma nel corso dei mesi, nel corso dell'anno? Questa è una proposta, una indicazione concreta. Innanzitutto io proporrei che questa organizzazione sia sottratta ai gruppi della burocrazia capitolina. Qui c'è troppa collusione tra i poteri capitolini e l'organizzazione artistica della Quadriennale. Bisogna affrontare questo problema alle radici.

Bisognerebbe che la Quadriennale fosse a disposizione degli artisti italiani, e per ottenere questo, i critici soprattutto, ed anche gli artisti migliori, dovrebbero rifiutare operazioni come questa "Quadiennale dei giovani".

Giustamente si chiederà come mai gli artisti migliori della giovane generazione non hanno partecipato a questa mostra. Io penso che la risposta sia evidente: perché un giovane artista che ha una sua collocazione precisa, un suo impegno artistico riconosciuto avrebbe dovuto essere giudicato da una commissione eletta da una maggioranza non qualificata di artisti?

L'arte non è una questione di maggioranza. L'arte è ancora purtroppo della minoranza, soprattutto in una società come la nostra che è una società non omogenea, è una società di classe che appunto crea dislivelli. L'arte, comunque si voglia parlare, è un fenomeno di élite e tutti i fenomeni che gravitano intorno a un'arte di élite sono fenomeni di epigonismo, di imitazione. L'abbiamo visto proprio in questi giorni alla Quadriennale dove tutto quello che viene presentato da questi giovani artisti, riconosciamolo, è arte di imitazione: ci sono i Leger, ci sono i Guttuso, c'è tutta una serie di operazioni di tipo imitativo che dimostra proprio un fatto incontestabile e cioè che noi viviamo un'epoca storica, in una società, che non concepisce un'arte integrata, veramente popolare e quindi creativa. Un'opera di capovolgimento delle varie strutture presuppone però un'azione politica. C'è bisogno della collaborazione degli uomini di cultura, dei critici, degli intellettuali e vorrei aggiungere anche dei partiti politici. A mio avviso, in questa occasione c'è stato un difetto di partecipazione politica da parte degli intellettuali organizzati nei partiti. Per esempio Micacchi ha detto che questa mostra è un osco e va giustamente criticata. Però questa critica a me sembra una critica troppo a posteriori. Sarebbe stato forse meglio che il dissenso si fosse organizzato durante l'elaborazione di questa operazione elettorale. Si doveva cioè, ad un certo punto, riunire artisti, critici e intellettuali nelle varie sedi di partito e nelle varie sedi di cultura, riunirli e dire: siete d'accordo su questo tipo di operazione? E' o no un'operazione che fa comodo a Bellonzi e Franceschini e ai vari gruppi di potere? Dobbiamo reagire ed in che modo? Allora si sarebbe avuta una rispondenza globale, organizzata da parte degli artisti che fanno capo e militano nei partiti di sinistra. Quindi, se sono d'accordo in gran parte con quanto ha detto Micacchi, dissenso in qualche misura per la tardività della posizione presa dagli organi dei vari partiti.

Mori — Se si vuole discutere sulla Quadriennale il discorso, per forza di cose, va allargato.

Per cominciare io affronterei il problema dei rapporti tra potere e cultura, e per potere intendere quello organico alla società e non quello occasionale esercitato strumentalmente in proprio, magari abusivamente, per ricavarne profitto personale; per cultura, in questa occasione, intendo l'adesione a determinate ideologie, la pratica di determinati costumi e modelli

di vita. Impossibile qui fare altro che accennare ai condizionamenti posti sempre dal potere alla cultura.

Ora il potere cosa chiede? L'organizzazione del consenso con la retorica o la mistificazione. A chi tocca la mediazione in questa operazione? All'intellettuale.

C'era una posizione, la più avanzata del dopoguerra, che chiedeva: "Le cose dell'arte agli artisti". Era chiaramente una posizione corporativa. Il superamento di questa, secondo me, non deve significare: "Le cose dell'arte al mercato e alla critica legata ad esso". Perché il vuoto che lascerebbe la semplice abolizione della legge in questione e l'annullamento degli enti espositivi significherebbe di fatto lasciare alle strutture mercantili l'organizzazione delle idee e la gestione degli artisti.

C'è una disistima verso l'idea stessa di un sindacato degli artisti, i cui aspetti andrebbero analizzati con cura, mentre non si è voluta cogliere la volontà, che è in molti artisti, di vivere le trasformazioni in atto, senza che questo significasse per essi annullamento.

In quanto alla Quadriennale romana, al V congresso di quella che ora è la Federazione Nazionale Lavoratori Arti Visive e che è diventata parte organica della C.G.I.L., vari interventi oltre a denunciare la demagogia del regolamento, comprendevano la necessità dei giovani, spesso emarginati, di cercare una partecipazione, ma come scritto in un documento della sezione veneziana, "l'invitavano" ... assieme alle forze democratiche a riprendere la lotta per una profonda trasformazione funzionale e statutaria dell'Ente Quadriennale di Roma".

Dunque nessuna "direttiva" dei partiti o del sindacato che, in questo caso mi pare, sarebbe suonata assai strana qualunque essa fosse stata.



Quarta — Tranne quest'ultimo intervento, tutti gli altri mi sembra dessero moltissimo dal centro del problema che stiamo esaminando. Secondo me bisogna risalire ai mandanti, cioè fare un discorso a monte a proposito della Quadriennale di Roma. C'è da dire anche che si va bene, noi non ce la prendiamo con i vari Crispolti, Guttuso, Montanari, ecc., che hanno fatto parte di questa giuria perché continuando così il discorso, secondo il mio personale punto di vista, facciamo il gioco proprio del sottobosco culturale che ci ha dato le tre sezioni della Quadriennale più l'aggiunta di questa.

Cioè, nell'intervenire non dobbiamo fare il discorso di chi è la colpa, di questo o di quell'altro; qui il discorso va a monte e va a monte in tre direzioni: primo, istituzioni culturali di ordine borghese, quindi di un esame che non si può fare qui evidentemente, ma di un esame della funzione che assolvono queste istituzioni culturali.

Poi bisogna parlare delle istituzioni politiche funzionanti, che sono i partiti politici, e delle istituzioni sindacali.

Io trovo che in fondo noi raccogliamo i frutti di uno strano compromesso, di un compromesso che ha significato, a livello d'istituzioni politiche, di partiti, la creazione in linea di massima di una situazione molto accomodante nei confronti della cultura e delle forze culturali, che ha implicato l'esclusione della ricerca, dell'impiego verso la ricerca, della formazione nell'ambito di queste istituzioni politiche e sindacali di gruppi di potere che partiti con idee trionfalistiche quasi che volessero cambiare il mondo dei rapporti fra cultura e società, hanno poi di fatto usato questi strumenti domoiea, per cui alla fine c'è stato una specie di nullismo, la cultura è andata proprio a farsi benedire. Il comitato centrale del Partito Comunista dedicato ai problemi della cultura in fondo ce ne ha dato una prova, quando ha scoperto o riscoperto certe istanze, certi valori, certe posizioni; adesso speriamo che si vada avanti. Altri partiti purtroppo non hanno fatto neppure questo, la Democrazia Cristiana

meno che mai ed anche gli stessi sindacati degli artisti. Non è che ora voglio tirare acqua al mulino di "Arte e Società", che io rappresento qui, però mi pare che se non ci fosse stata "Arte e Società" a dedicare una inchiesta sulla famigerata legge del 2 per cento oggi avremmo ancora gli stessi elementi che avevamo sei mesi fa, un anno fa.

Io condivido l'istanza di Montana quando dice: "La Quadriennale venga amministrata dalle Provincie, dalle Regioni e io salterei dalla gioia il giorno in cui l'artista non fosse costretto a bussare alla galleria per ghermire una mostra mentre abbiamo poi magari questa cosa sconcertante, di rigetto, come la chiama Micacchi, che viene ufficializzata col denaro pubblico, sotto il marchio della Quadriennale. Se invece i locali della quadriennale venissero utilizzati senza il marchio della ufficialità, ma messi a disposizione degli artisti con un meccanismo che è tutto da vedere, da studiare, allora le cose sarebbero diverse. Io farei una proposta: quella d'invitare, trovare il modo di riunire attorno ad un tavolo gli esponenti culturali dei diversi partiti politici, gli esponenti dei vari sindacati e costringerli, sfidarli proprio, non tanto a rendere conto del malfatto, o del non fatto, quanto vedere come possono essere sollecitati, stimolati, in un confronto diretto, perché, questi si ricordino che la cultura si fa soprattutto con un metodo democratico di confronto altrimenti non si riesce a fare nulla.

Calabria — Volevo ricordare che la famosa consultazione ha programmato l'insieme globale di queste manifestazioni si è praticamente riunita in un momento in cui questa ipotesi di una svolta diversa, non solo per le arti figurative, ma per la cultura in genere, non era così sentita.

Ora l'operazione secondo me, sarebbe stata del tutto naturale, cioè naturale nel senso omogenea a quel pacchetto già programmato dal Comitato Consultivo, se non ci fosse stato un tentativo di estrapolare eccessivamente questa mostra da contesto e di dargli un rilievo, direi mastodontico, che ha fatto acquistare alla iniziativa appunto un carattere, come stato detto qui, elettorale.

In realtà è un'operazione di cui vedo ci siamo accorti tutti sin dall'inizio, è stata un'operazione che da un lato si poggiava su strutture mercantili, dall'altro attraverso questa pseudo democrazia, tendeva a creare un costume proprio negli artisti qualificanti secondo me negativo, socialmente negativo, e quindi praticamente a influenzare anche il decentramento nel suo insieme a Roma.

Ora in questo tentativo c'è stato in qualche modo la messa in crisi anche del giudizio del mercato dell'arte o dell'industria culturale che noi spesso condanniamo, ma finché non si trova un'alternativa valida resta ancora l'unico mezzo di giudizio più giusto possibile. Il mercato che noi condanniamo riesce tuttavia a selezionare dei lavori, opera un ordinamento, una disciplina di valori che emergono, li si riconosce e quasi sempre in linea di massima ottiene anche dei risultati. Questo tentativo elettorale è andato oltre, cioè a dire, ha messo anche in crisi questo tipo di ordine, di capacità del mercato a giudicare, è stato probabilmente un fatto non voluto, ma ha portato con sé di fatto una sperimentazione di un tentativo diverso, che è nato sì sotto questo segno di una volontà negativa ma che tuttavia porta con sé delle implicazioni.

Noi nel momento in cui ci poniamo dal punto di vista della democrazia, ci poniamo un grosso problema, cioè a dire: inventare un criterio altrettanto oggettivo, cioè che garantisca in sostanza una circolazione di opere e di idee, così come avviene anche all'interno del mercato, proprio per le condizioni del profitto. Ora il problema di fondo è questo: nel segno della democrazia siamo in grado noi di ipotizzare un criterio diverso di selezione e di individuazione dei valori? Perché indubbiamente la proposta aperta ai giovani ha finito a trascinarci su questo terreno che a mio avviso è molto più interessante, non a caso Franceschini e Bellonzi hanno dovuto aprire a tutti, poi hanno tentato con una giuria di contrapporre un'altra spinta, a quel discorso che andavano facendo, ma di fatto, con scarsi risultati, non per colpa della giuria, ma proprio perché ci si trova di fronte, secondo me, a problemi di vasta portata che sono appunto la natura stessa della democrazia. Quindi ad esempio si parlava delle regioni, ammettiamo che una regione si aprisse, aprisse i propri battenti agli artisti e agli intellettuali, una regione democratica attraverso quali criteri, attraverso quali entità esprime poi un giudizio?

Crispolti — Attraverso gli uomini di cultura.

Calabria — Ecco, attraverso gli uomini di cultura e al momento in cui si dice attraverso gli uomini di cultura si cade in una posizione che è altrettanto elitaria, che sostituisce un meccanismo oggettivo che è quello che stiamo condannando.

Io sto ponendo il problema obiettivo ripetuto, che nel momento che ci si pone di fronte ad un criterio di democrazia, cioè che si aprono le istituzioni alla città e che le istituzioni diventino un servizio pubblico, beh! a quel punto si pongono tutta una serie di problemi che riguardano anche un'individuazione di criteri nuovi di confronto, che rivedano il ruolo dello stesso critico d'arte che non può esprimere la propria opinione, ma deve organizzare a sua volta il confronto, dovendo ipotizzare i nuovi meccanismi che ancora storicamente non conosciamo, perché non abbiamo dei modelli comportamentali in questo senso.

Non bisogna neanche dimenticarsi di un altro problema che è altrettanto fondamentale: spesso gli artisti nel momento in cui indirizzano la propria attenzione emotiva ed ideologica verso queste sedi decentrate, intendono sedi democratiche, si trovano di fronte ad una richiesta formulata da queste sedi di partecipare in qualche modo al momento della produzione, cioè di aprire il proprio lavoro all'apporto democratico. E a questo punto non si dà una risposta, perché loro ereditano dalla storia un comportamento fortemente individualizzato ed individualistico, per cui pensano con la propria testa, meditano con la propria testa e non riescono a trovare forme diverse di apertura. Quindi i problemi sono complessi e di fronte a quest'imbarazzo fugge in una specie di panacea della concezione interdisciplinare. Per cui una Quadriennale da struttura per le arti figurative in senso tradizionale diventa un grosso centro polivalente interdisciplinare a servizio della città di Roma, ma io credo che se non si risolvono questi problemi che sono quelli di una rivisitazione e revisione profonda del proprio specifico e del proprio ruolo, io credo che questo rapporto con un momento interdisciplinare diventi una fuga in avanti che a mio avviso porterà ulteriori conclusioni.

Montana — Quello che ha detto Calabria è indubbiamente interessante. Il problema è proprio quello dei comportamenti. Cioè, non si può pensare di cambiare la situazione culturale in Italia, senza un minimo accenno di rivoluzione culturale, che è essenzialmente rivoluzione del comportamento, comportamento degli artisti e comportamento degli intellettuali. Se noi ci poniamo sul piano di rovesciare i comportamenti, gli artisti per la loro parte e i critici per la loro, evidentemente operazioni come quella della Quadriennale non potranno più accadere, si opererà effettivamente, non dico una rivoluzione culturale, ma almeno un processo di revisione del comportamento dell'intellettuale, che alla fine inciderà comunque sul potere.

Crispolti — Io sono d'accordo innanzitutto con Micacchi: che il problema della riforma della Quadriennale non va isolato da quello della gestione della Galleria d'Arte Moderna del Comune di Roma che appunto esiste solo come lotto di quadri immagazzinati. Io sono anche assolutamente convinto, e lo ribadisco fermamente, con quello che mi sembra abbia accennato Montana, e che deve essere portato invece alle sue ultime conseguenze: cioè che il problema di una critica a questa sezione attuale della Quadriennale va accettata soltanto come critica in blocco, cioè all'insieme di tutta la X Quadriennale. Perché è assolutamente, non solo fazioso, per non dire addirittura sospetto, attaccare soltanto questa 4ª sezione della Quadriennale, che è indubbiamente la più debole rispetto alle altre, che erano protette sostanzialmente dalla critica e dal mercato. Quindi la colpa dei critici italiani che collaborano con Franceschini e Bellonzi indubbiamente c'è, come dice Montana, però comincia dal Comitato consultivo che è indicato sul catalogo, e io mi domando come noi non si sia discusso riguardo alle precedenti sezioni della Quadriennale, come il sindacato confederale degli artisti non si sia posto allora il problema, e soprattutto non si sia imposto come forza contrattuale all'inizio della X Quadriennale, cioè quando la X Quadriennale è stata messa in cantiere. Cioè, mi chiedo, quali coperture, non dico del sindacato, ma diciamo della nostra situazione di critica, di mercato e di artisti ci sono state per cui si parli criticamente soltanto di questa Quadriennale, che è sguarnita di mercato (al contrario di quello che diceva Calabria), e che in fondo è sguarnita anche di critici, praticamente?

Questa quarta sezione insomma può essere stata in fondo l'elemento che ha fatto traboccare il vaso. In realtà però è stato anche il momento dove tutto è stato giocato così allo scoperto, che effettivamente la situazione problematica si è chiarita fino in fondo. Comunque non basta parlare della necessità assoluta di riformare la Quadriennale. Bisogna che ci sia una forza contrattuale che imponga la necessità di questa riforma, e questa può essere solo la forza politica. Occorre però una forza contrattuale che imponga il programma da porre all'interno di questa situazione di riforma e qui il sindacato deve dire la sua.

La Quadriennale deve diventare un servizio pubblico, cioè un servizio continuo, un servizio per un determinato tipo di personaggi che ne hanno bisogno, che vanno: dagli artisti, al pubblico che entra (e vi entra come in nessun altro posto a Roma). Io in un breve articolo che ho scritto per "Arte e Società", ho appunto accennato che, se questa manifestazione utile nel senso di lasciare uno spazio ai giovanissimi (e il limite poteva essere 30 anni invece di 35 anni) e che fosse perciò assolutamente necessaria, si fosse voluta gestire correttamente, forse bisognava chiedere da prima una soluzione di carattere critico, cioè appunto una mostra fatta per inviti, e poi se mai dalle ricognizioni regionali o per lo meno per zone pluriregionali. Si parla male molto spesso, e facendo anche ironia dei famosi sindacati artistici fascisti. In realtà questi sindacati avevano realmente una funzione di selezione iniziale, graduale, che permetteva una efficacia direi oggi inesistente di segnalazione, di affioramento della provincia ad un livello nazionale. Se voi in qualche modo ripercorrete la vicenda dei maggiori artisti italiani contemporanei, vedrete che tutti hanno avuto una gradualità di segnalazione proprio attraverso le mostre sindacali, che erano decentrate a livello cittadino, a livello provinciale,

a livello regionale, interregionale e così via, così che in certo modo la Quadriennale era una sorta di traguardo. Ora non dico che la Quadriennale debba tornare ad essere un traguardo, ma potrebbe anche essere, questo è un problema tecnico da vedere all'ultimo momento. Però occorre lasciare spazio agli artisti operanti in Calabria o nelle Puglie, o in altre regioni, anche più a nord, non toccate direttamente da centri dove le strutture artistiche siano funzionanti; lasciare insomma a loro un margine. In fondo quel poco che ha fatto questa sezione della X Quadriennale è stato proprio quello di segnalare numerose situazioni periferiche, altrimenti ignote.

Non piangerei, come propone Micacchi, su quei 1.300 tornati indietro, perché in fondo più che essere stati illusi da Franceschini e Bellonzi si sono autoillusi in buona parte. Indubbiamente se voi foste stati lì a vedere queste opere, non vi sareste meravigliati né della velocità, né della quantità degli esclusi.

Calabria mi pare abbia accennato alla fine ad un problema piuttosto interessante, dopo aver detto alcune cose sul mercato che mi hanno seriamente allarmato, cioè che il mercato possa dare delle garanzie di risultati, dovrebbe dare delle garanzie di ristrutturare una situazione; una situazione totalmente condizionata, alla quale invece ci si deve opporre, alla quale si devono opporre delle precise alternative. Mi ha interessato molto quello che ha detto a proposito della necessità di inventare altri criteri di selezione e di individuazione dei valori, criteri nuovi di confronto, e del compito del critico non tanto di dare

giudizi di valore, quanto di organizzare il confronto, di ipotizzare nuovi meccanismi, e per l'artista della necessità di saper rispondere alle domande di partecipare al momento della produzione, mentre ora a tali domande non sa rispondere, giacché i modelli culturali di cui tradizionalmente dispone sono di ordine soltanto individualistico.

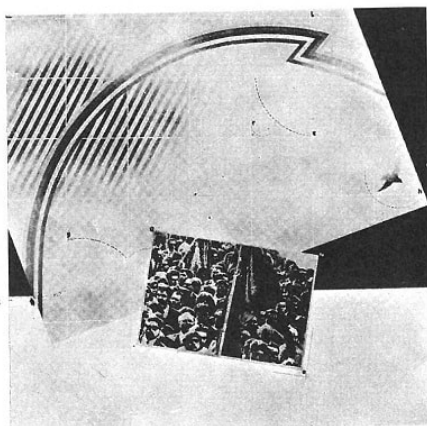
Sono infatti convinto della necessità estrema oggi di porre in revisione critica non tanto la necessità del proprio specifico, e di artisti, e di critici, quanto i confini e la configurazione metodologica del proprio specifico. E' indispensabile cioè rompere i circoli di una tradizione culturale elitaria che ci ha abituato agli esercizi del "consumo" delle correnti d'avanguardia. Mentre la novità è nell'ampiezza nuova del dialogo, appunto della partecipazione creativa, della capacità di accettare e corrispondere ad una risposta di base, dopo averla sollecitata. In questo senso va visto anche un rinnovamento della Quadriennale, che sarà diversa da quanto finora è stata, o da quanto sono stati macchinoni d'avanguardia analoghi, tipo "Contemporanea" di anni fa. Il problema è quello di aprire, di cercare un dialogo in sedi inevitabilmente decentrate.

La Quadriennale sarà un momento di organizzazioni di proposte di materiali, la cui fruizione tuttavia, nell'ampiezza nuova d'una partecipazione creativa di base e di committenza alternativa non potrà che realizzarsi altrove. A questa nuova prospettiva di dialogo, che spiazza tutti i termini della cultura tradizionale anche d'avanguardia, oggi io credo nel modo più chiaro.

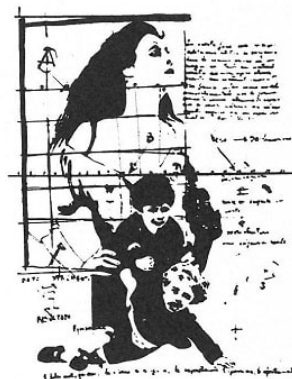
Il giorno 15 Marzo u.s. in occasione dell'inaugurazione della mostra del gruppo operativo di ricerca formato da Vitaliano Angelini - Vitaliano Cerutti - Mauro Corradini - Roberto Pedrazzoli - Roberto Scallugia, si è svolto il dibattito sul tema "Spazio operativo per una cultura alternativa" al quale sono inter-

venuti vari artisti e critici tra cui G. Montana, L. Marziano, ecc...

Purtroppo per cause tecniche il video-tape non ha registrato il dibattito per cui siamo nell'impossibilità di pubblicarlo.



ROBERTO PEDRAZZOLI



VITALIANO ANGELINI

STRUTTURE D'IMMAGINI

Pino Mattone

Dibattito a cura di Spazioarte svoltosi il 28/3/1975 nello studio dello scultore Pino Mattone a Roma, con la partecipazione del critico d'arte Duilio Morosini.

Spazioarte — Vogliamo parlare con Pino Mattone e Duilio Morosini del tema centrale che costituisce la ricerca di Mattone e che l'ha portato attraverso vari stadi, dall'astrattismo, fino alle sculture attuali ed alla grafica che le affianca. Ora vorremmo chiedere a Mattone qual'è stato l'iter che l'ha portato a trovare nella figurazione il modo più valido di esprimersi e che cosa vuole soprattutto esprimere.

Mattone — Il termine astrazione già mi sembra un po' azzardato, comunque in linea di massima posso dire che prima faceva delle opere fine a se stesse, delle opere concluse, che non sentivano la necessità di un rapporto esterno, o si accettavano o si rifiutavano.

Oggi invece quello che è cambiato sostanzialmente è la volontà di stabilire un rapporto con chi guarda queste opere.

Morosini — Ciò che Mattone faceva prima, era una specie di astrazione ideografica di carattere arcaico, totemico, molto vicina per certi versi ad una certa pittura di Cagli, alla scultura di Kirkoff, ecc. e

quindi praticamente una scultura di archetipi, con risvolti analogici in relazione alla civiltà contemporanea. Quando ha deciso di uscirne ha dovuto praticamente rifare tutto. Si è posto il problema di come mettere in relazione l'uomo con le cose di oggi, con il panorama urbano, industriale, attraverso quelle grosse difficoltà che incontrano tutti gli scultori che fanno operazioni di questo genere. Il suo modo di cercare di risolvere questi problemi è stato innanzitutto quello di inserire l'immagine umana in un apparato spaziale che suggerisce, in modo preciso, un rapporto con l'ambiente. Un rapporto conflittuale con quello che può essere ostile o deleterio nel mondo cittadino o quello che può essere oggetto di conflitto nel mondo industriale. Mi pare che la sua scultura sia tutta internamente dibattuta. Oggi cerca di condensare i significati in un rapporto univoco tra, per esempio, una immagine umana ed una sedia, una immagine umana ed una vanga che sembra un aratro, cioè cerca il poliseno, il rapporto dai molteplici significati, il rapporto con un altro uomo ed il reale attraverso mezzi più essenziali. D'altra parte però internamente è contraddetto da questa vena neobarocca, neoromantica, che gli sfugge sempre dalle mani e che forse è una reazione anche alla vecchia scultura di ideogrammi che ha fatto in passato. In quanto all'aspetto grafico, in uno scultore secondo me va quasi sempre considerato in senso strumentale. E'

molto raro che un disegno di uno scultore abbia un valore grafico autonomo, ha quasi sempre un valore progettuale, quindi è uno studio di rapporti, di pieni, di vuoti, di distanze; progettuale proprio nel senso della struttura compositiva, ed infatti di questo tipo sono i suoi disegni migliori, mentre quando fa disegno di racconto a volte corre rischi di populismo cioè di dilazione abnorme delle tensioni, sovraccarico di tensione espressionistica, cioè rischia di non essere capito nel mondo di oggi, nel senso che se c'è qualcosa nel mondo di oggi che non può essere capito è proprio l'espressionismo.

Personalmente vedo due strade possibili, grosso modo, a partire da una tradizione recente, per andare avanti in questo senso. Cioè da un lato la pittura, la scultura, tutte le attività di oggi intese in tutti i sensi possibili, come documentarismo inquisitorio, oggettivismo magico regolatore, dall'altro un'arte di ideogrammi di una estrema chiarezza, di una estrema possibilità di lettura, aperta alla lettura come lo può essere l'affiche, come lo può essere il mezzo di comunicazione di massa di ceppo costruttivista, legeriano e mi pare che in questo senso Leger sia stato proprio il più grande pittore proletario di quest'epoca.

Ecco, io vedo grosso modo queste due strade e non so ora come si ponga Mattone queste domande quando è con se stesso; glielo pongo io a lui adesso.

Mattone — Sì, infatti questo è uno dei rischi che capisco di correre, perché quello che mi propongo è il fatto di lasciare partecipare gli altri e lasciar partecipare gli altri significa in un certo modo dare degli elementi di obbiettività che risentano il meno possibile delle proprie passioni, di natura principalmente politica. Non ritengo che sia un danno, che la politica entri nelle cose e nei fatti dell'arte; però effettivamente deve entrarci in maniera indiretta, cioè deve essere politica la possibilità di parlare, di fare una scelta, di intervenire; così vorrei non dare soluzioni prefigurate, evitare l'espressionismo, evitare di dare delle soluzioni scontate.

Spazioarte — Tu Mattone facendo politica attiva da diversi anni in che modo ti avvicini alla tua opera di scultore in quanto uomo politico?

Mattone — Riallacciandomi al discorso precedente devo dire che la politica deve essere un qualche cosa che sta a monte, un qualche cosa che intride tutta la mia coscienza e che non direttamente viene poi a prendere parte al processo creativo. Quindi penso che questo essere politici debba essere un fatto che si definisce in un momento precedente e separato che prende corpo al momento della scelta di un determinato tema, al momento di vederne alcuni aspetti salienti più che altri e nel modo di stabilire i rapporti fra le cose, fra gli uomini ed anche fra le opere e chi le guarda. L'opera d'arte deve lasciare la possibilità di essere interpretata in vari modi, anche contraddicendo eventualmente le intenzioni dell'artista. In questo senso però è necessario un linguaggio che in una qualche misura gli sia comprensibile, che sia anche il suo linguaggio.

Morosini — In questo senso io prima parlavo di alternativa fra pittura e scultura dell'oggettività e rispettivamente di iconogramma, perché rispondono a queste domande dell'accessibilità e della leggibilità a livello collettivo, perché sono strumenti che si appartengono a quelli dell'ottica quotidiana, l'ottica del supermercato dell'affiche, della strada, ecc. Evidentemente che non si tratti di abbordare una risoluzione di questo genere per via demagogica, ma è nella logi-

ca delle cose che un autore di oggi risponda alle immagini che lo circondano con mezzi adeguati, e mezzi adeguati vuol dire efficacia della replica. Se uno vuole combattere ad esempio la persuasione di massa, deve combattere ad armi pari coinvolgendo un'ottica che è familiare a milioni di persone e quindi di per se accessibile, di per se strumento di comunicazione di massa.

Spazioarte — Però usare questi strumenti di comunicazione per portare in fondo un messaggio politico, crea il problema del pubblico che vai ad incontrare portando le tue cose in galleria; sappiamo che le gallerie sono frequentate da un certo pubblico, una certa élite. La tua invece è una problematica che investe il proletariato, la classe operaia in particolare.

Mattone — Evidentemente io non posso pormi il problema della scelta del pubblico anche se mi piacerebbe farlo. L'individuazione ed il coinvolgimento di strati più estesi ed interessati ai problemi dell'arte e della cultura sono compiti di vasta portata che spettano ad altri organismi, non agli artisti. Direi che in questo senso è preliminare una crescita generale delle masse che per esempio può essere attuata tramite la scuola. Il fatto però che si aspettino tempi migliori non ci può esimere dall'affrontare in qualche maniera il pubblico che abbiamo.

Morosini — Effettivamente nelle condizioni oggettive in cui ci troviamo, la sfera di comunicazione è sempre più o meno quella a cui allude Mattone. Come allargare questa sfera di pubblico? Qui sono ancora d'accordo con lui quando dice che sono tutti problemi che stanno a monte; è dalle soluzioni politiche che possono derivare determinate conseguenze culturali, non nel contesto della situazione attuale.

D'altro lato la funzione degli istituti pubblici è assolutamente carente; vivono in uno spazio chiuso, con orari proibitivi, inabborribili per chi lavora e senza espansione nell'ambiente urbano, cioè fuori dal loro apparato.

Mi pare che tentativi di questo genere siano stati fatti in Emilia. A Bologna ora si sta inaugurando un nuovo museo con questi scopi; da un lato essere un luogo di frequentazione aperto a tutti, cioè in un orario accessibile anche a chi lavora, d'altro lato accompagnato da una fitta rete di attività e di divulgazione anche con possibili sviluppi al di fuori dell'ambiente stesso del museo, cioè nello spazio urbano, incoraggiando manifestazioni di quartiere, in modo che il museo diventi uno stimolo, un centro organizzativo, un centro irradiante del patrimonio che custodisce e che cerca di far conoscere. Oggi si sentono ovunque tesi utopistiche: è inutile fare arte, tanto vale agire, fare soltanto dell'arte di intervento e così via. Io non vedo questo conflitto a morte tra arte d'atelier ed arte di intervento, mi sembra un conflitto fittizio. Va benissimo che si faccia dell'arte di intervento ma se la fanno gli stessi che fanno arte d'atelier ancora meglio, forse, perché tutto questo si può prestare anche a dilettantismi e faciloneria.

Quanto ad una cultura non per il popolo, questo è un problema che va visto in una prospettiva rivoluzionaria non nel quadro della situazione attuale. Il popolo oggi produce cultura attraverso quello che fa: nell'organizzare certe azioni, nell'intervenire persino a livello di un miglioramento dell'apparato produttivo. Questi sono tutti fenomeni che dimostrano il livello di maturità del mondo operativo, ed a questo livello il mondo operaio fa già cultura, ma se parliamo di cultura di immagine, questa è una cultura sovrastrutturale che il mondo operaio produrrà quando avrà una cultura egemonica, non oggi.

TECNICHE POVERE

Roberto Lenassini



In un dialogo con Lenassini, tre anni fa, in occasione di una sua mostra a Napoli, conclusasi con una sorta di "happening" nel parco di Capodimonte, sottolineavo la sua posizione, così autenticamente "povera", di fronte al nodo relittuale del "new dada", da spostare completamente i termini di una prospettiva di valutazione culturale secondo i codici consueti dell'avanguardia, rispetto al suo fare.

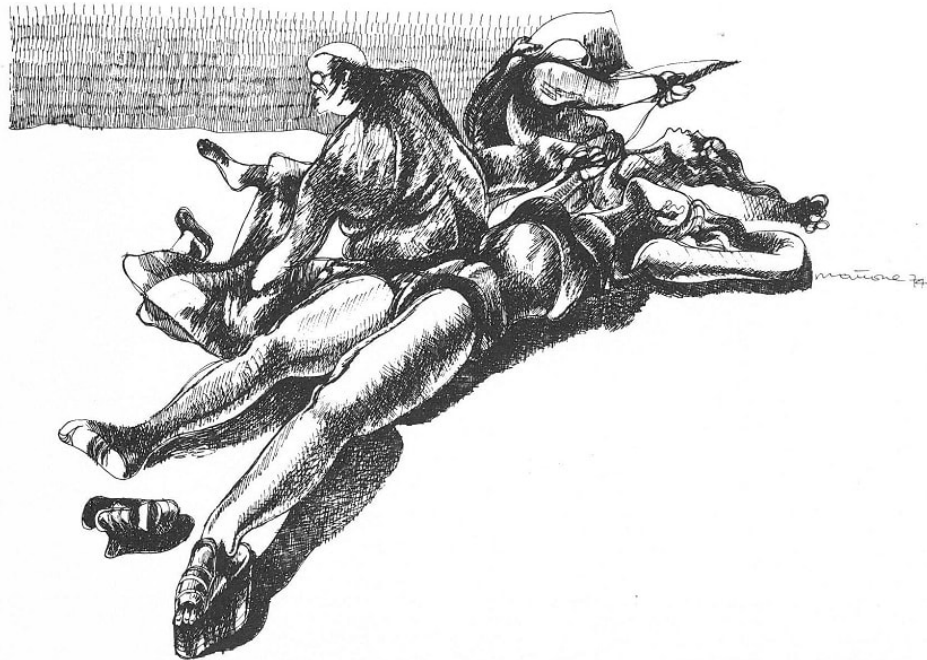
Una "povertà" spontaneamente riscoperta su una radice di rivendicazione esistenziale, con evidente componente ludica. Ma lo spiazzamento appunto era sconcertante oltremodo, di fronte alle abitudini critiche, ai protocolli di cui disponiamo. E parlavo di "new dada", perché il riferimento era al reimpiego in parte relittuale, in parte comunque di materiali poveri e emarginati nel paradiso del consumismo quotidiano. Non parlavo tanto di "arte povera", la quale in realtà non ha pressoché mai usato materiali veramente poveri, né ha prodotto oggetti "poveri", cioè materologicamente, e più merceologicamente, e persino culturalmente diseredati.

Oggi tale spiazzamento mi appare avere sue più precise ragioni. E sono quelle del salto qualitativo di un'operazione implicita nel fare di Lenassini, ormai da diversi anni (la sua prima apparizione a Roma fu in "Prospettive 5" nella primavera '72). Esattamente l'impiego di tecniche povere, alle quali s'associa intimamente un'iconologia povera.

Sotto il profilo del riscatto delle tecniche povere, che non solo Lenassini va compiendo (penso al lavoro d'animazione di Dalisi a Napoli e in Campania, nel quadro del gruppo "Global Tool", inteso ad un risarcimento urbano e sociale della creatività), ma che certo Lenassini ha spontaneamente ed autonomamente impostato a Trani appunto da diversi anni, questo suo lavoro così felicemente impegnato in una risposta grottesca, sia nell'iconografia ipertrofica che ne risulta, sia in quel rovesciamento radicale dei miti consumistici, appare in una luce più precisa e persino con una definita collocazione culturale.

"Figlio della monnezza" si definiva Lenassini in quel dialogo di tre anni fa: e lo era e lo è, con tutta la carica eversiva di chi, appunto da una prospettiva di abolizione di protocolli culturali inevitabilmente di classe egemone, rovescia completamente il campo operativo (non per nulla esteso subito all'urbano), i mezzi (i più autenticamente, esistenzialmente — e non mentalmente, culturalmente — poveri), l'iconografia (un grottesco indigeno, autarchico, persino), le ragioni (che sono squisitamente di contestazione politica e di rivendicazione esistenziale).

Enrico Crispolti



Il giorno 19 Maggio, in occasione dell'inaugurazione della mostra si svolgerà un dibattito con Roberto Lenassini, Riccardo Dalisi ed il critico Enrico Crispolti che sarà riportato sul prossimo numero di Spazioarte.

PROPOSTA DI LAVORO INTEGRATO

Massimiliano Fuksas - Aldo Turchiaro

Progetto di un palazzetto dello Sport a Sassocorvaro

Il progetto, poi realizzato, è stato redatto su commissione dell'amministrazione comunale (di sinistra) del Comune di Sassocorvaro.

Sassocorvaro è un piccolo centro, poco meno di quattromila abitanti, noto soprattutto per la famosissima Rocca attribuita a Francesco di Giorgio Martini, architetto urbinato della corte di Federico da Montefeltro.

La stesura del progetto, rappresentava una variante ad un altro progetto, sempre di Fuksas, in cui il palazzetto dello sport era parte di un più vasto complesso sportivo; per il costo e la difficoltà di esecuzione si dovette perciò provvedere ad altra soluzione.

Il progettista utilizzando l'occasione che si presentava, ha dato vita ad una idea che aveva da lungo tempo in gestazione: progettare e costruire un'opera architettonica insieme ad un pittore, Aldo Turchiaro, con una completa ed unitaria elaborazione, ove, l'elemento figurativo crescente come esigenza della matrice complessiva dell'edificio e non come sovrastrutturale.

I lavori, affidati ad una impresa romagnola, durarono un anno o poco più.

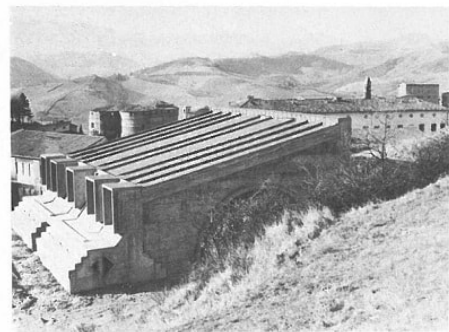
Le "impressioni" sul cemento, nel prospetto Sud-Ovest dell'edificio, tratte da cartoni disegnati per l'occasione dal pittore Aldo Turchiaro, trattano centralmente del dramma cileño, Allende e l'imperialismo, il serpente e l'uccello e le altre figure sono episodi legati al mondo uomo-animale tipici dell'artista.

L'altezza da terra e la collocazione delle sagome servite da cassaforte per il c.a. di queste immagini, è stata decisa dopo una discussione in assemblea con gli operai che hanno realizzato l'opera.

Sin dall'inizio perciò si è trattato di un lavoro a volte anche impersonale ma cercando un'unità ormai persa nella stragrande maggioranza degli eventi.

L'edificio è alto oltre 15 metri e stabilisce un originale rapporto con la rocca non molto distante e con la natura dei colli in declivio.

La copertura è stata realizzata con travi in c.a. di m. 24 alte 1,20 m.



Stralcio del dibattito svoltosi nella sede di Spazioarte il 16/4/1975 con la partecipazione di Dario Micacchi

Spazioarte — Abbiamo presentato a Spazioarte il lavoro di Fuksas e di Turchiaro ed in questa stessa sede, ne affrontiamo la discussione poiché è una proposta che può aprire infinite prospettive anche per una più idonea applicazione della legge del 2 per cento; in questa unione infatti l'architetto e il pittore hanno lavorato insieme fin dall'inizio: il pittore cioè non è stato subordinato all'architetto e non ha ricoperto un ruolo di "decoratore" quale è quello assunto in genere specialmente in occasione dell'applicazione della legge del 2 per cento.

La parola ora a Fuksas e Turchiaro per conoscere direttamente da loro le difficoltà e le impressioni di questo lavoro.

Fuksas — Iniziamo con un breve preambolo necessario per comprendere meglio l'importanza del

tentativo, come ipotesi di un lavoro tra due che fanno mestieri specifici completamente differenti.

Il problema era non ridurre l'intervento pittorico, a un fatto secondario, a un momento successivo, ma costringere il pittore e l'architetto a pensare una cosa, a collocarla ed avere un rapporto insieme. Immediatamente ci siamo trovati di fronte a due fattori estremamente importanti: il primo i problemi di costo, il secondo riuscire a spaccare una possibile ostilità di un'amministrazione alla quale si proponeva qualcosa di nuovo in un centro molto piccolo (3.500-4.000 abitanti).

Il fatto determinante fu quando l'opera del pittore diventò evidente, cioè l'opera figurativa e non più l'architettura, l'intervento specifico del pittore diventa un fatto particolare, un fatto d'immagine. Allora è qui che il pittore interviene nel suo specifico, ovvero pensa ad alcune figure, alcuni elementi semplici, emblematici che sono: tre metobe, cioè, tre uccelli che, possono rappresentare: l'amore, la libertà, il mangiare, il dormire, cioè fatti quotidiani, e tre figure che erano un cane, un grillo e un serpente. Come si è intervenuti? Il pittore disegnò queste figure, e i carpentieri le applicarono non in maniera normale, in una maniera idiota, bensì con una volontà precisa emersa da una riunione fatta con Turchiaro.

Io non credo che questa sia effettivamente un'opera integrata, perché è un tentativo che si è fatto contro tutti quelli che queste cose non le volevano, ma questo va proposto secondo me più come ipotesi che come risultato. Perciò secondo me il discorso va aperto, proprio su quello che può significare la logica del 2 per cento. Il problema è reintegrare varie attività. Riuscire ad integrarle, è un fatto, almeno in questo ambito, di grossa rilevanza perciò quello che credo sia da auspicare, è continuare a sforzarsi di lavorare insieme, cioè facendo dei gruppi cosiddetti interdisciplinari, cercando un'organicità d'intervento, riuscire a trovare una linea di tendenze in tutto questo.

Spazioarte — Questo seme che voi avete gettato, di progetto integrato ha determinato alcuni frutti o è rimasto almeno fino ad ora come fatto isolato? Prevedo cioè determinati sviluppi successivi?

Fuksas — Noi stiamo lavorando, io e Turchiaro in particolare, su tre ipotesi di lavoro: una è un edificio industriale un'altra è un edificio scolastico e l'altro è un progetto già presentato ed è un edificio industriale ad Anagni, un'inceneritore. Pensiamo, se tutto va bene, di poter iniziare la realizzazione di questa prima opera alla fine dell'estate o a metà estate.

Le altre siamo ancora in fase di progettazione. Da altre parti credo che si sta portando avanti il concetto del murale; bisogna però stare attenti a non confondere il discorso fra il murale e l'intervento integrato.

Il murale, benché sia un fatto importante, come il discorso sul manifesto, sulla scritta murale, ecc. rimane però ancora una ritorsione rispetto ad un'intervento a monte coordinato, è giusto, quando il murale diventa un fatto spontaneo, come in Cile non lo è più nel momento in cui è un fatto preconstituito.

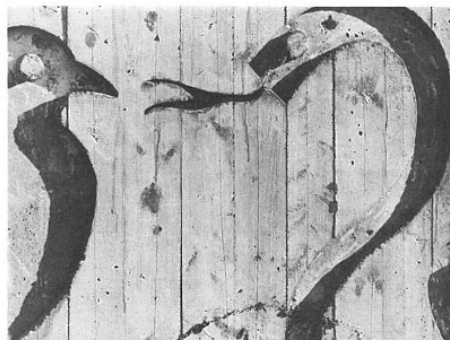
Micacchi — Per motivi di chiarezza preferirei rifarmi a quanto ho scritto sulla scheda. Accade di rado, in Italia, che ci sia integrazione in un progetto delle idee e del lavoro dell'architetto e dell'artista; ancora più raro, poi, che ci sia nella piena, armonica consapevolezza sociale e culturale dell'ambiente naturale e urbano e del territorio dove si interviene.

Nemici di tale integrazione sono: la proprietà privata dei terreni che è quanto di più selvaggiamente egoistico ci sia in Europa; il dominio privato pressoché incontrastato del mercato d'arte che confina l'immaginazione dell'artista in una mutilata dimensione; infine, la mancanza di un'organica cultura artistico-architettonica che, nei mezzi nei materiali nel metodo e nelle forme, e con i concreti committenti sociali, esalti il momento pubblico e costruttivo portatore dei bisogni materiali e spirituali delle grandi masse.

Per noi italiani i riferimenti sono quasi sempre, sia in positivo sia in negativo, nelle esperienze fatte fuori d'Italia. C'è, è vero, quella ingenua legge del 2 per cento, varata nell'Italia così piena di speranze del primo dopoguerra e che avrebbe dovuto favorire, in rapporto all'architettura e ai piani urbanistici, un destino pubblico all'arte italiana. Una legge che è diventata una vergogna e che bisogna abolire a favore dell'integrazione degli artisti nel momento progettuale dell'architettura. Una legge che oggi è ridotta a questo: primo momento, si riuniscono, con tanto di concorso, A, B, C, D, e assegnano l'esecuzione dell'opera o la collocazione di un'opera già fatta in studio a E; 2) si riuniscono A, B, C, E, e assegnano l'esecuzione o la collocazione a D; 3) il giro continua con ben dosata rotazione, questo va avanti praticamente da 25 anni circa.

La collaborazione tra l'architetto Fuksas e il pittore Turchiaro, è piuttosto rara, direi quasi eccezionale. Intanto non è una semplice applicazione, ma è stato un momento, dove, credo, loro abbiano molto

ragionato assieme. E questo ragionare è qualche cosa di diverso da quello che normalmente si fa, cioè il pittore fa il lavoro per conto suo, l'architetto pure, poi s'incontrano fanno un progetto e l'opera in qualche modo viene collocata. Invece io credo che loro abbiano lavorato in una specie di sodalizio sia amicale, sia culturale, perché la situazione è questa: l'architetto anche se ha idee che lo portano a rifiutare un certo tipo di società di classe, alla fine costruisce; cioè l'architetto, qualsiasi idea negativa, combattiva, abbia sulla società deve costruire, comunque offrire uno spazio sociale e per quanto possa negare una società anche nelle sue manifestazioni più pubbliche, fa sempre uno spazio abitabile, uno spazio sociale, cioè è difficile pensare ad un'architettura che nelle sue forme nega se stessa, dove non si possa vivere. Il pittore o l'operatore culturale, come oggi si dice, invece ha altri atteggiamenti. Il pittore in un quadro, l'operatore culturale in un happening o che sia, può esprimersi completamente in negativo, cioè un pittore può in un quadro negare una società dello spazio il pittore ha un'altra avventura, ha possibilità che l'architetto insomma non può avere.



Ecco, allora, la felicità formale dell'incontro tra Fuksas e Turchiaro, il loro riconoscersi in una volumetria con figure simboliche, la loro umiltà culturale nei confronti della Rocca attribuita a Francesco di Giorgio Martini e del paesaggio che fu anche quello amato da Piero Della Francesca. Umiltà che ha generato il grande arco portante "romanico" che nella curva sintetizza le molte curve organiche del paesaggio e la costruita rocca.

Il cemento a vista è stato sentito come materia, assai intensamente, da Turchiaro: c'è stato un certo crogiuolo delle idee dell'architetto e del pittore che è difficile una distinzione dello specifico.

Secondo me in questo lavoro, l'uno deve qualche cosa all'altro. L'architetto ha sentito la volumetria vivente del palazzetto come una forma calma, energica, felice nel grembo delle colline. Le figure di animali di Turchiaro sembrano essere vissute da quelle colline e avere impresso le loro forme come in una pietra che esistesse da sempre e poi essersene andate via.

La loro forza simbolica poggia su tale naturalezza. Il cane, il serpente, l'uccello e le altre figure dei riquadri hanno evidenza volumetrica per gli incavi d'ombra portanti le figure e il loro moto.

Natura, storia, funzione, hanno dato vita ad una volumetria che si direbbe essere sempre stata parte di quel territorio.

Turchiaro — Io più che illustrare l'esperienza, che è abbastanza chiara, vorrei parlare di un altro aspetto: l'aspetto che riguarda un problema sindacale dibattuto nel Congresso che abbiamo avuto di recente alla CGIL. La legge del 2 per cento, che è una di quelle leggi dove l'opera d'arte viene considerata di abbellimento a delle opere pubbliche già destinate. Nel dibattito è venuta fuori l'esigenza di arrivare al punto in cui l'opera d'arte dovrebbe nascere contemporaneamente alla progettazione dell'edificio pubblico, quindi diciamo una necessità organica fra l'opera dell'artista e l'opera dell'architetto. Nel lavoro che ho svolto insieme a Fuksas a Sassocorvaro in un certo senso abbiamo un pochino anticipato questa esigenza e mi sembra che da questo punto di vista questa operazione, se pure nata spontaneamente, oggi può diventare un esempio. Io naturalmente non posso illustrare adesso i disegni e le operazioni che abbiamo fatto, sono d'altra parte abbastanza visibili nelle motivazioni, però questa occasione mi sembra abbastanza felice da questo punto di vista e spero che da oggi in poi molte opere possano nascere partendo da questa premessa.

Fuksas — Il fatto particolare è che c'è una disgregazione fra le varie componenti, fra architetti, critico, pittore, scultore ecc.

Parliamo realmente di quello che abbiamo costruito in Italia negli ultimi 30 e 40 anni, diciamo nel dopoguerra, abbiamo costruito per lo più edilizia residenziale, non abbiamo costruito servizi; e non era edilizia economica e popolare, dove lo stato entrava in qualche cosa, si è costruito soltanto case di tipo semilusso, perché era quel tipo che andava bene. Quei 4 milioni di vani sfitti al momento o non venduti fanno parte proprio di quella logica, cioè che l'edilizia stava in mano a quello che diceva Micacchi prima, alla speculazione, ad una sfrenata speculazione privata, perciò già si costruiva poco di edilizia pubblica, l'Italia è pochissimo infrastrutturata, non par-

liamo poi dei problemi della scuola, dei problemi della sanità, dei musei, e quel poco che si è fatto ovviamente è stato radicalizzato, cioè l'architetto è uno che per anni è stato la punta di maggiore penetrazione, non solo lui, ma il geometra — perchè l'Italia è stata costruita dai geometri — l'ingegnere, l'architetto in parte, hanno costruito un'Italia in cui le spinte legate alla rendita fondiaria più arretrata, e alla logica di speculazione più arretrata, erano quelle che vincevano, cioè l'architetto era uno che non pensava minimamente di fare un'opera insieme ad uno scultore, a un pittore o a lavorare insieme ad un critico, a un sociologo, a fare diciamo un gruppo di lavoro interdisciplinare più complesso e non ci pensava perchè? Perchè lui come figura sociale, come fatto deciso e determinato rappresenta tutt'altre cose, tutt'altri interessi. Allora ripropo- niamo il discorso prioritario dell'edilizia pubblica ri- spetto a quella privata compresa l'edilizia abitativa pubblica, allora forse formeremo anche altri strati so- ciali e formeremo anche un humus tale che poi può produrre un'organicità d'intervento tale che non sia so- lo sporadico come in questo nostro caso.

Mori — Secondo me, il problema è dell'assenza dell'artista nella città, l'artista individuo ha prodotto delle opere che servivano all'individuo, non ha lavorato per la società e l'assenza dell'artista si vede. Secondo me, va toccato il punto di come regolare questa integrazione tra le varie componenti, ossia come lavorare insieme per produrre quest'opera organicamente. E questo qui è anche un problema di legge, non sarà facile certo tro- vare il modo di reintrodurre l'artista, e per artista inten- diamo quell'individuo che ha immaginazione, che possa fare quello che già è stato fatto nel passato, per esempio una Piazza Navona è venuta fuori felicemente da lavoro collettivo, ed altre strutture che noi siamo obbligati a invidiare ormai alle epoche passate. La città adesso è soltanto una fila di edifici, delle strade così anonime, è stato detto appunto macchine di quartieri come macchine per abitare. Questo richiederà un gros- so sforzo, ma secondo me sarà difficile che si possano avere immediatamente delle soluzioni, perchè le solu- zioni vanno così avanti organicamente con la trasfor- mazione anche delle angolazioni delle scelte, scelte po- litiche, scelte ideologiche, e questo appunto richiede un diverso modo di vivere.

Accolti Gil — Io sono abbastanza d'accordo sul di- scorso di una committenza pubblica, democratica lar- gamente partecipata, per cui il lavoro dell'architetto tradizionale, del pittore tradizionale, viene ad integrar- si e così via. Sono un po' meno d'accordo sull'accento che si faceva al critico che deve starci dentro, per me io credo ancora abbastanza ad un minimo di rispetto di certi ruoli, il critico è giusto che faccia il critico e che non stia dentro lui perchè altrimenti perde la fun- zione, appunto, di critico. Si faceva l'accento di una scuola, sarebbe interessante vedere come si può orga- nizzare lo spazio e come si possono anche creare degli spazi di intervento artistico, espressivo, da parte degli stessi ragazzi che poi sono destinati ad usare quella scuola.

Mattone — Il fatto importante, secondo me, è quel- lo di individuare la committenza. Fino ad oggi l'archi- tetto, ha lavorato per certe forze, per certo capitale e quindi il discorso che ha potuto fare è stato legato alle esigenze di questo capitale, al piacere estetizzante di un'élite o alla rappresentazione della potenza economi- ca di gruppi dagli interessi ben determinati.

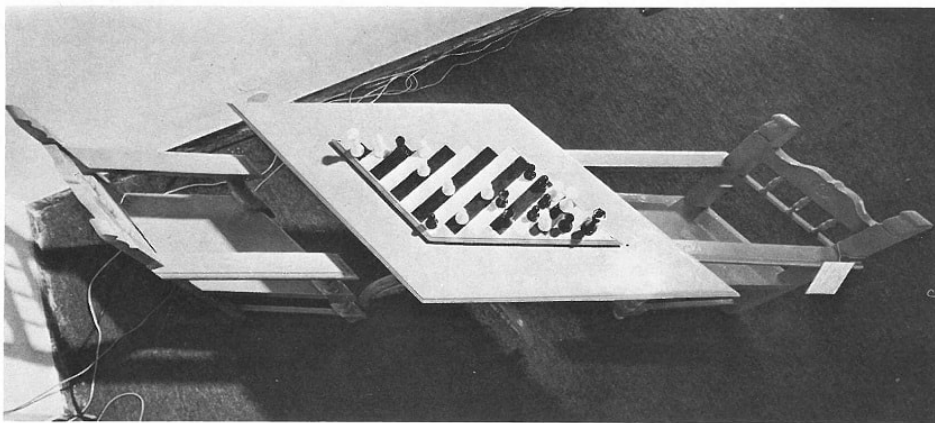
Anche l'artista, pure quando non l'ha voluto, ha fi- nito per lavorare per gli stessi committenti. Le sue ope- re sono entrate raramente nella cultura di massa.

Gli stessi artisti dichiaratamente democratici il più delle volte hanno finito per lavorare sul popolo piutto- sto che "per" o meglio "con" il popolo.

Micacchi — Comunque io credo che il problema è che abbiamo tutto da fare: c'è una lotta politica che deve essere di una forza e di una intransigenza notevo- le se si vuol vincere la battaglia sul piano culturale. Per esempio questa storia del 2 per cento è veramente una piaga nazionale, attraverso cui escono tanti miliardi quanti non ne escono dal mercato privato. Responsabi- li sono tutti: dai critici che stanno nelle giurie, agli ar- tisti che partecipano a questi concorsi. E' un esempio spaventoso, pericoloso, di gestione del consenso. Per- chè? Perchè, si fa un lavoro contrario a quello che si dovrebbe fare, riuscire in qualche modo a modificare le cose per cui veramente la gente possa lavorare. Per esempio se è in costruzione un quartiere, 10-20 artisti possono lavorare: è un atto di governo, è un atto di cultura. Purtroppo quando si verrà a parlare di questi anni, non ci resta niente, non resta traccia, sarà ancora una storia di quadri, di sculture, di happening, di genti, di genti che non lasciano traccia, questa è la nostra sto- ria e secondo me l'azione è veramente per cambiare il governo delle cose. E' curioso che uno dei pensieri do- minanti, forse il pensiero dominante degli artisti mo- derni, è quello proprio di dove vive l'uomo e come vi- ve, non c'è autore, qualsiasi cosa faccia, che non si ponga il problema della relazione del suo corpo, dei suoi pensieri, della sua memoria, del suo futuro dentro uno spazio, chiuso o aperto; fin proprio all'angoscia, fino al desiderio della morte; ed è strano e curioso che uno dei problemi chiave dell'arte moderna non viene trasferito nella spazialità, tanto che alla fine si ritorce, cioè diventa arte del negativo cioè diventa la matrice non stampata di un mondo possibile. Questo secondo me è la battaglia da fare, se non si farà le cose rimar- ranno così come sono.

UNDICI IPOTESI DI SPAZIO

Paolo Zacchia



IPOTESI N. 1

Nel periodo compreso tra l'1 ed il 13 Marzo u.s. Paolo Zacchia ha proposto nei locali di Spazioarte "Undici ipotesi di spazio". Un lavoro di ricerca che im- plicava la partecipazione diretta del pubblico a livello comportamentale presentando ogni giorno una ipotesi spaziale con ambientazioni diverse di volta in volta, che offrivano la possibilità al visitatore di un libero in- tervento anche alla composizione dell'ambiente stesso tramite il dialogo con l'autore.

Gli interventi sono stati articolati seguendo questo sviluppo:

- 1) Ipotesi per uno spazio costruito su coordinate non ortogonali.
- 2) Esempio di compenetrazione ottenuta con rota- zione del piano orizzontale di 45°.
- 3) Applicazione di uno spazio-spirale all'oggetto scacchiera. Raccolta di proposte per utilizzare l'ogget- to in questione.
- 4) Compenetrazione per slittamento orizzontale;

ipotizzazione di uno spazio "pieno" con oggetti "vuoti".

5) Rotazione per sezioni successive dell'oggetto scacchiera. Proposte per assuefazione all'ipotesi di ba- se.

6) Adattamento fisiologico nei confronti di oggetti atipici. Raccolta di idee e commenti.

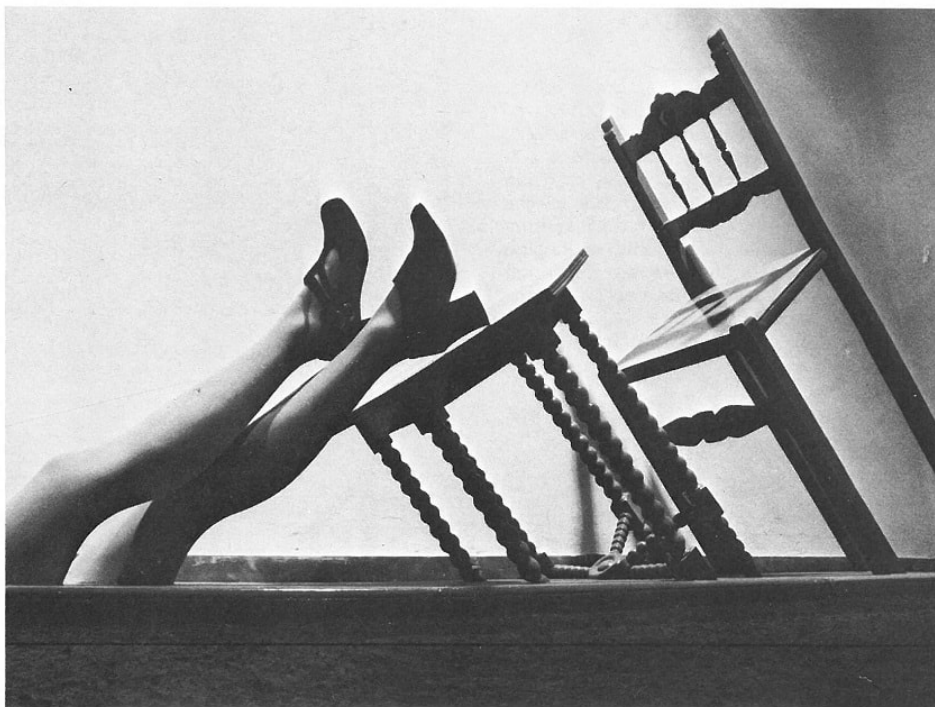
7) Ipotesi di spazio-situazione. Eventuali fasi suc- cessive di un avvenimento. Registrazione a mezzo Pola- roid.

8) Doppia partita di scacchi con quattro giocatori su una scacchiera ambigua.

9) Ipotesi topologica su una scacchiera curva. Im- plicazioni drammatiche e non.

10) Smascheramento del tentativo dell'autore di gabbarre per quadrimensionale un oggetto a tre dimen- sioni.

11) Il pubblico dispone di tutti gli oggetti-stimolo per abbinarli e scoprire le combinazioni più stimolanti.



IPOTESI N. 2

Il giorno 22 Maggio a Spazioarte si svolgerà un dibattito sull'opera del pittore Irpino con la presenza del critico Duilio Morosini. Il dibattito sarà sviluppato sul tema "Ripropo- sta del surrealismo come protesta".

Spazioarte concluderà la sua stagione di pro- poste con una mostra personale di Elvo Di Stefano.

La mostra si inaugurerà il 3 Giugno p.v. e la sera dell'inaugurazione si svilupperà un dibatti- to sul tema "Semantica nella Geometria".

LE GRANDI PIEGHE

Guido Montana ci ha inviato la seguente lettera sulla mostra antologica di Manzù organizzata come è noto dal Comune di Roma e dalla rivista CAPITOLIUM, presso l'istituto italo-latino-americano all'Eur. Un'opera, alta ben undici metri, intitolata "Le grandi pieghe", è stata sistemata sulla terrazza del Pincio suscitando commenti e perplessità.

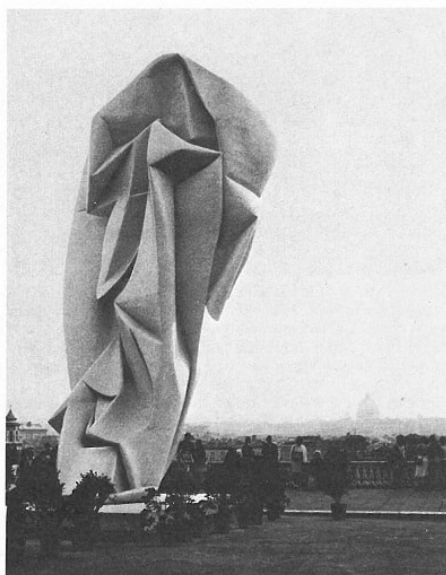
Giornali e rai-tv si stanno scatenando per esaltare l'ultimo capolavoro del Maestro; mi perdonerà quindi se non mi unisco al coro e ai panegirici sull'arte di Manzù. Chi intendeva celebrare il "grande" scultore avrebbe dovuto rispettare — almeno con altrettanto fervore — l'opera di un artista non meno grande, quel Valadier che qui viene a far le spese della magniloquenza dei nostri retori. Passando per piazza del popolo si prova una stretta al cuore, come un incubo, nel vedere l'informe bianchiccia massa sconciare l'architettura incomparabile del Pincio. Un orrore che solo Dio potrà perdonare, i romani e l'estetica no.

Sarebbe perfettamente inutile un dibattito sulla consistenza artistica di queste "Grandi pieghe". Quando un artista, come è il caso di Manzù, vola sulle ali dei mass-media (e di un saggio mercato) è inutile tentare di correggere il suo volo, ha sempre ragione. Poca importanza ha quindi il punto di vista di un critico, anche se questa volta si tratta di un fallimento esemplare, di uno scultore che ha lasciato incautamente i sentieri, più noti e facili, della figura per esercitarsi in operazioni formali e al limite "astratte", a lui probabilmente poco congeniali. Il problema è un altro. Non c'è bisogno di essere addetti ai lavori per capire che si è fatto un torto allo spazio architettonico, mancando ogni rapporto tra forma e struttura ambientale, tra il volume, lo stile enfatico della scultura e la misura neoclassica, così contenuta e ridotta, dell'architettura del Valadier. Non si pretendeva che ciò venisse recepito dagli organizzatori (comunal) e dalle autorità; da parte di Manzù sì.

La mia domanda a questo punto è molto semplice: è lecito incoraggiare, con pubblici interventi, questi ludi del genio e della grandezza? Non basta dunque il cemento armato e la speculazione edilizia a distruggere la bellezza delle nostre città? Le parole di Gino Visentini vorrebbero consolarci: "Le pieghe dell'angelo (alte undici metri - n.d.r.), sontuose e prodigiose di fattura, emanano un fascino straordinario come di una cosa rara che si può vedere per l'ultima volta. Infatti cose del genere non se ne fanno più...".

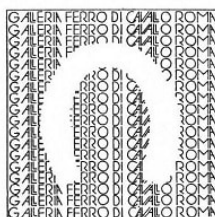
E' il caso di aggiungere di sperarlo ardentemente?

Guido Montana



Centro Documentazione Grafica e Pittura s.r.l.

00186 - ROMA - VIA DEL PELLEGRINO, 105 - TEL. 65 47 155



**LIBROGALLERIA
AL FERRO DI CAVALLO**

VIA RIPETTA 67
00186 ROMA
TELEFONO (06) 68.72.69

ARTE - FOTOGRAFIA - CINEMA - TEATRO - MASS MEDIA

Periodico mensile
Anno II, Maggio 1975 - N° 5
Distribuzione gratuita
Registr. N° 15688 del 20/11/1974
Direttore responsabile: Valerio Eletti
Redattori: L. Belli, V. Eletti, M. Marafante
Stampa: Multigrafica Editrice s.r.l.