

interventi di:
Barletta, Baruchello
Caleffi, Cintoli, Crispolti
Marziano, Mauri
Menna, Perilli
Santucci, Solmi, Tomassoni
sull'argomento

ITALIA-USA
condizionamenti o
indipendenza culturale?

SPAZIOARTE

7

ambiente / La Pietra
sindacato / Volo
biennale / Calabria, Crispolti,
Montana, Vincitorio
schede articoli
schede libri

anno III - giu.-nov. '76
abb. post. gruppo IV
L. 1.000

SPAZIOARTE

Periodico di analisi e studi
sulle comunicazioni visive

N° 7 - Anno III - Giugno/Novembre 1976

Coordinatori: Valerio Eletti e Mauro Marafante

Segretaria di redazione: Giulia Salvi

Racconto fotografico ITALIA-USA: Giancarlo Montelli

Servizio schede: Paolo Boccacci

Hanno collaborato a questo numero: Sergio Barletta, Gianfranco Baruchello, Ennio Calabria, Fabrizio Caleffi, Claudio Cintoli, Enrico Crispolti, Ugo La Pietra, Luciano Marziano, Fabio Mauri, Filiberto Menna, Guido Montana, Achille Perilli, Umberto Santucci, Franco Solmi, Italo Tomassoni, Francesco Vincitorio, Andrea Volo.

Ha collaborato al coordinamento di questo numero: Luciano Marziano.

SOMMARIO

EDITORIALE	1	
ITALIA-USA	2	Sergio Barletta, Gianfranco Baruchello, Fabrizio Caleffi, Claudio Cintoli, Enrico Crispolti, Luciano Marziano, Fabio Mauri, Filiberto Menna, Achille Perilli, Umberto Santucci, Franco Solmi, Italo Tomassoni.
AMBIENTE	17	Ugo La Pietra
SINDACATO	18	Andrea Volo
BIENNALE	19	Ennio Calabria, Enrico Crispolti, Guido Montana, Francesco Vincitorio
LIBRI	26	
FUORI TESTO		Schede

Direzione, Redazione, Amministrazione e Pubblicità:

Spazioarte, Via Monte del Gallo 26, 00165 Roma

Direttore responsabile: Valerio Eletti

Registrazione Trib. di Roma n° 15688 del 20-11-1974

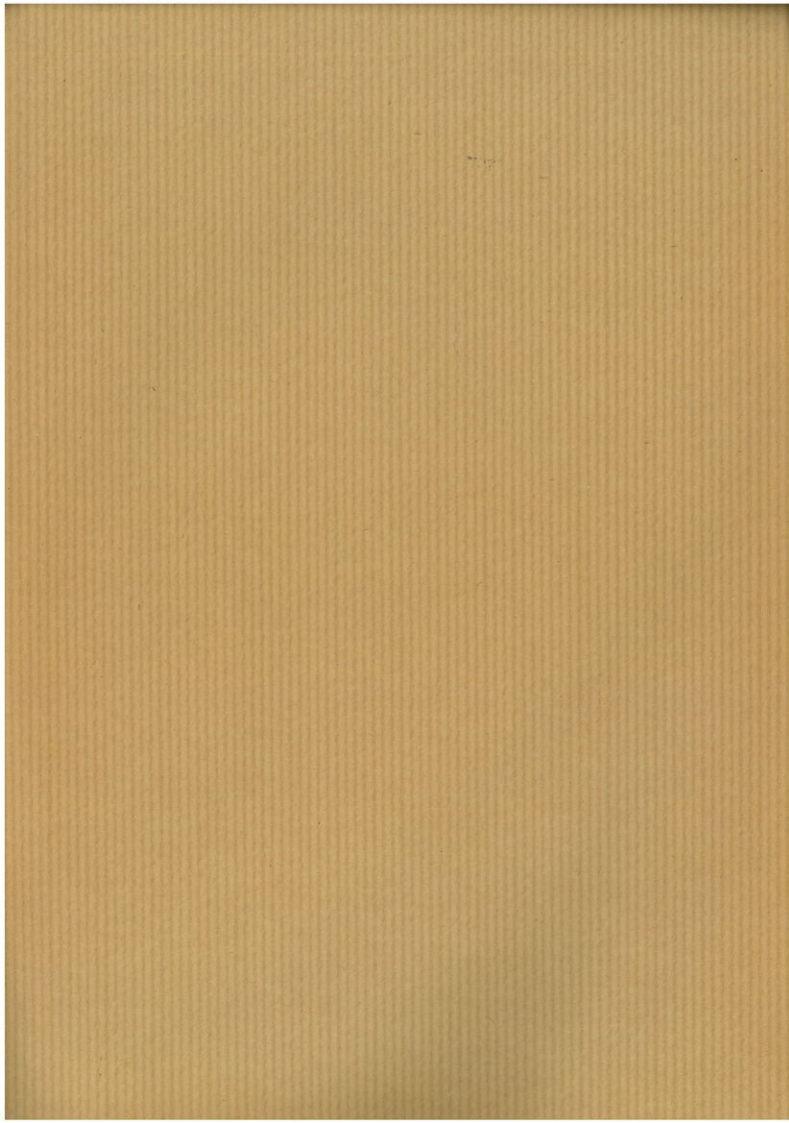
Abbonamento annuo L. 6.000 (studenti L. 4.800) - Estero L. 8.000

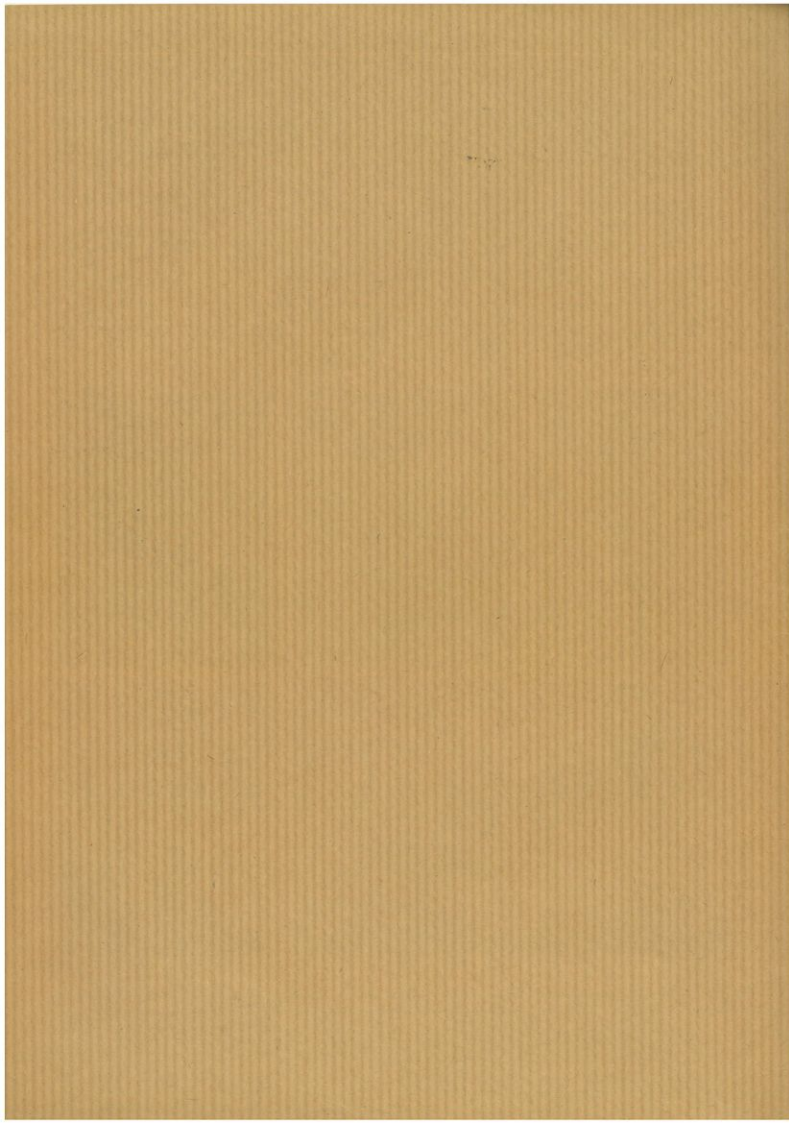
Periodicità: bimestrale

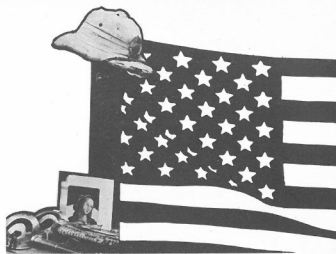
Stampa: STI - Roma

Editore: Patrizio Graziani (Edizioni dell'Urbe)

Spedizione in abbonamento postale gruppo IV







Il tema-base del primo numero della nuova serie di Spazioarte tende a mettere a fuoco la eventuale presenza di un rapporto di dipendenza tra la ricerca artistica italiana e quella statunitense. Condizionamenti o indipendenza culturale?

Abbiamo chiesto un giudizio critico centrato sulle rispettive aree di interesse a Enrico Crispolti, Filiberto Menna e Italo Tomassoni, oltre a Franco Solmi cui abbiamo chiesto in particolare di intervenire sulla base dell'esperienza della mostra « Europa/America »; una serie di testimonianze di Gianfranco Baruchello, Claudio Cintoli, Fabio Mauri e Achille Perilli (che hanno operato più a diretto contatto con l'area statunitense) allarga il discorso, che viene poi completato dagli interventi di operatori culturali che si muovono nelle aree più vicine alla ricerca visiva: Sergio Barletta per la satira politica disegnata, Fabrizio Caleffi per il teatro sperimentale e Umberto Mantucci per il graphic design. Luciano Marziano ha poi cercato di analizzare e coordinare i vari contributi con l'articolo che riportiamo immediatamente di seguito e che apre la serie degli interventi che abbiamo descritto.

LUCIANO MARZIANO

Un problema di differenziazione o di omogeneità tra l'arte italiana e quella americana, potrebbe sembrare, a prima vista, una proposta di esercitazione accademica su un argomento ritenuto, oramai, consacrato. La realtà pare ben diversa, aperta e problematica. La dimostrazione è in fatti ed eventi indicativi di una domanda alla quale sono venuti riscontri ancora non organici, anche se qualcuno, con opportuna tempestività, ha approntato un primo tentativo di sistemazione. Mi riferisco agli scritti di Bonito-Oliva il lavoro del quale, nell'intento di definire una materia complessa e segnata da reciprocità di rapporti difficoltosamente incasellabili, risulta necessariamente schematica.

Momento importante di questa ricerca è stata certamente la mostra cu-

rata quest'anno da Flavio Caroli per la Galleria d'arte moderna di Bologna. L'indagine era limitata alle correnti astratte e ambientale e, dunque, se focalizzava alcuni problemi e ribaltava addirittura, asserite priorità o discendenze tra Europa ed America, lasciava fuori la gamma delle esperienze e delle ricerche che in Italia ed in America sono state condotte al di là dell'ambito astratto.

Dei possibili argomenti da affrontare alla ripresa della nuova serie di Spazioarte, questo del rapporto tra arte americana e italiana è parso il tema più opportuno in quanto consente, oltre a mettere a fuoco un tema specifico, a indurre ad una riflessione sullo stato dell'arte e, più in generale, sui comportamenti e le motivazioni culturali in una situazione geograficamente spiazzata. Partendo, tuttavia, dalla constatazione derivata, sia dagli interventi teorici che dall'oggettiva registrazione degli eventi espositivi e di mercato, è sembrato giusto chiedersi in quale misura le due aree territoriali hanno reagito ad una tendenza che presenta connotazioni comuni in un ventaglio di analisi differenziate.

Dai vari interventi emerge una premessa di ordine metodologico la cui formulazione subisce quasi uno scarto cautelativo il cui arco conclusivo perverrebbe al sospetto della falsità e, quindi, della inconsistenza di un problema. Ma anche un supposto totale diniego andava articolato e, attraverso la struttura argomentativa, il problema riemerge con conseguente individuazione di aree differenziate e con punte di totale concordanza sulla struttura del mercato, ritenuto attivo, altamente industrializzato in America, aleatorio, bottegaio in Italia. Il risvolto mercantile non è un fatto secondario, ma una componente organica di una situazione dove giocano un ruolo decisivo fattori culturali, condizionamenti sociali, tratti linguistici non sradicati o poli-

valenti che, in conseguenza, assumono scansioni e sviluppi sintattici e grammaticali specifici. Parlare di un'arte italiana o più generalmente europea e di un'arte americana, in conseguenza, sembra legittimo. Una differenza è ipotizzabile anche se le due linee sarebbero collegate da un filo rosso che, come afferma Filiberto Menna, ha una comune origine nell'arte primonevotico europea, talché si sarebbe determinata una condizione di filtro basilare dell'esperienza americana.

Se questo filtro ha prodotto l'evidenza di componenti come la preminenza linguistica o la caduta dell'oggetto arte oppure la chiamata in causa, come dice Tomassoni, dell'Esterno come pulsione per l'uomo ad interrogarsi prima di esprimersi e ad interrogarsi sullo statuto dell'arte in primo luogo, è pur vero che sulle due sponde la reattività si è palesata con differenti spessori. A questo punto il discorso chiama in causa la categoria del sociale e viene di azzardare una ipotesi, nel senso che, mentre la situazione americana pare bloccata genericamente al livello linguistico e non trovando la scappatoia dell'alternativa, assume gli aspetti di una ricerca cannibalica sul nuovo, l'Italia recupera e trova alimento nella storia. Non è casuale, allora, che il suicidio, l'annientamento per alcool o droga rientrino nell'orizzonte della norma americana — personaggi come Mark Rothko o Jackson Pollock ne sono esponenti emblematici — mentre in Italia si riscopre l'esterno o il reale come campo di intervento. Dalla fondatezza o meno di queste ipotesi deriva una richiesta di verifica nell'oggettivo riscontro della pratica artistica. Intanto, sembra pertinente al discorso rintracciare un momento di discriminazione collocabile nel sessantotto, anno cruciale e, in quanto tale, sottoposto alle pulsioni della rimozione e alle mistificazioni mitiche. È una revocazione in causa perché ne-

gli anni convergenti intorno a quel nucleo temporale si ebbe una irripetibile tensione di verità e se, in seguito, quanto si supponeva che ne dovesse derivare il decisivo ha subito annacquamenti, ripensamenti e riflussi più o meno opportunistici, è accertato che è rimasta una tensione morale e di autentico rinnovamento difficilmente eliminabile e della quale, di certo, si vedranno le conseguenze in futuro allorché la teorizzazione che per diversi accidenti, anche di ordine utilitario-accademico, ha operato con fughe in avanti e recuperi prudenziali, avrà dato luogo al comportamento culturalmente razionalizzato. Tale punto di discriminare che può essere assunto come riferimento convenzionale, ci consente di porre in una prospettiva amplificata i comportamenti e le reattività delle due aree territoriali e, allora, ci è dato di osservare come i traumi cui sono sottoposti gli artisti in relazione al loro rapporto e alla loro collocazione sociale, hanno conseguenze differenziate.

L'artista americano si pone in naturale sintonia con la società americana, la sua organicità non ha perplessità in quanto fa parte del suo schema mentale l'efficienzismo, la professionalità, il puritano mito del lavoro ben fatto e della produttività connotati ad una civiltà a maggioranza protestante. Il problema di tale artista, e si avverte che si parla in termini tendenziosamente generali, è quello di una lievitazione qualitativa e quantitativa di un sistema dato pregiudizialmente per buono e stimolante anche negli aspetti più oscuri, discutibili. L'esperienza pop è esemplare, laddove l'artista si sente coinvolto in una condizione e il suo ruolo è quello di procedere, fra l'altro, ad una fissazione, a volte anche nostalgicamente struggente, della scena americana. La nozione stessa di *popular* ha senso ben differente da quello italiano o europeo in generale, riferendosi più ad un problema di dif-

fusività e di pragmatica assunzione di reperti dei quali non è influente conoscere la matrice manipolatoria. E non ci si deve far fuorviare da talune enfattizzazioni alla Oldenburg vissute nella dimensione sociale, perché anche qui di questo si tratta, quasi come momento moralistico.

Nell'ambito europeo, alla citazione sessantottesca bisogna aggiungere il richiamo all'avanguardia storica perché è da questo momento che viene avvertito il trauma tra l'artista e la classe, quella borghese, dalla quale proviene o, in ogni caso, con la quale è chiamato a fare i conti. Seppur riasorbiti erano rimasti sensi di malessere e dubbi latenti pronti ad esplodere in coincidenza di grossi eventi quali appunto quelli dominanti la scena degli anni sessanta durante i quali parve che la curatela e la dipendenza insofferente dell'artista si aprissero in un atto liberatorio senza ritorno. Che poi una sorta di cinismo abbia determinato una ricomposizione a livelli istituzionali, e abbia trovato connivenze e alibi per comportamenti contraddittori, non ha impedito che restasse una richiesta di rapporti e di ruoli nuovi. Tali istanze hanno trovato riflessi di rinnovamento su taluni concetti come, per limitarci ad uno oggi molto diffuso, quello della partecipazione. La qual cosa, per riprendere il riferimento di cui sopra, implica un concetto di popolare carico di spessori ideologici e di tensioni da vivere nella concretezza dei rapporti storicamente definiti che è condizione, come ben si sa, ben differente dalla ipotizzazione storicistica idealisticamente evolventesi senza incertezze.

Di questo percorso tortuoso, contraddittorio, sottoposto a compromessi, a tatticismi e opportunismi sembra perdersene la linea, ma, superati i fisiologici rifiuti, resta l'aspettazione di una grande avventura da vivere. La affermazione non vorrebbe peccare di ottimismo, ma si propone come ele-

mento di riflessione in primo luogo a livello personale e, in quanto tale, aperta a rettifiche, ripensamenti. Ma anche vuole essere una proposta di discussione che ci si augura vivace e approfondita.

FILIBERTO MENNA

La premessa da cui muove la prima domanda è sostanzialmente giusta: non v'è dubbio infatti che le interferenze tra pittura statunitense e pittura europea sono state, in questo dopoguerra, molteplici oltre che di portata notevole. Queste interferenze (soprattutto in direzione America-Europa) sono, in prima istanza, di ordine linguistico, riguardano cioè il modo di fare pittura e il senso che l'artista attribuisce a questa pratica specifica. Naturalmente, il peso degli USA sulle vicende artistiche europee è legato anche alla forza economica e alla organizzazione del mercato d'oltre oceano. Basti pensare alla Biennale veneziana del 1964, quando gli USA invasero non solo il loro padiglione, ai Giardini, ma occuparono anche gli ambienti del loro Consolato, sul Canal Grande. Occorre tuttavia guardarsi da impostazioni riduttive, meccanicistiche, del tipo: l'influsso dell'arte americana è interamente dovuto alla potenza del mercato. Certo, le quotazioni di Rauschenberg e di Johns sono diventate ben presto superiori (e di molto) a quelle di Burri e di Fontana, di Tapiés e di Klein, e sarebbe indubbiamente errato trarre da questo fatto un qualche criterio di valutazione specifica. Ma sarebbe altrettanto errato ridurre la portata di Rauschenberg e di Johns al dinamismo di Leo Castelli... Le interferenze, di ordine negativo, provenienti dagli USA, sono comunque in grandissima parte legate a questo strapotere economico, che ha spesso sconvolto la geografia artistica europea, introducendo non pochi elementi di disturbo, favorendo

fenomeni di mimetismo, provocando corse ad aggiornamenti frettolosi ed effimeri.

Le linee dominanti delle interferenze e degli scambi tra USA ed Europa, quelle che contano alla distanza, non sono legate tuttavia a queste ragioni estrinseche. Intanto, direi che la pittura americana di questo dopoguerra è impensabile senza l'apporto determinante della storia della pittura europea della prima parte del secolo: Matisse, Mondrian, Moholy Nagy, Albers, i surrealisti (Ernst, Mirò, Masson) sono ineliminabili punti di riferimento. I pittori americani hanno assunto in proprio l'eredità di questi artisti europei e ad essa hanno attinto a piene mani i materiali con i quali hanno costruito la loro nuova, nuovissima, esperienza. Da questo punto di vista, si può dire che la pittura statunitense ha restituito agli europei la storia della pittura europea.

Gli artisti americani hanno spinto fino alle conseguenze estreme quel processo analitico, di autoriflessione critica sulla natura stessa dell'arte (e della pittura), che è stato uno degli aspetti peculiari della esperienza artistica europea della prima parte del secolo. L'artista ha spostato cioè i propri procedimenti dal piano immediatamente espressivo o rappresentativo a un piano riflessivo di ordine metalinguistico, impegnandosi in un discorso sull'arte nel momento stesso in cui la concretamente dell'arte. Accetta di operare in un ambito disciplinare e pone il problema del trasferimento su basi sistematiche dei propri strumenti linguistici. Procede, quindi, a una separazione metodologica del sistema dell'arte e, all'interno di questo, dei diversi sottosistemi rappresentati dalle diverse pratiche dell'arte. Gli artisti statunitensi si sono dedicati a questa indagine con rigore, anche a costo di sacrificare in nome della specificità e dell'autonomia delle singole pratiche artistiche la complessità e le contraddizioni del

reale. Come ha ben visto Douglas Crimp, la scultura minimal, come «oggetto muto», come «oggetto che rivela soltanto se stesso», ha segnato su questa via uno degli esiti più coerenti ed estremi.

Sul versante della pittura, un tale radicalismo era stato affermato e perseguito con non minore rigore da Ad Reinhardt, nel suo tentativo di sottoporre la pittura a un processo di riduzione spinto fino al traguardo di una sorta di «percezione non percepita». È come se l'esperienza dell'arte (e della pittura europea) prismatica del '900 fosse specchiata in una superficie deformante, in cui alcuni aspetti risultavano ingigantiti, isolati, resi sostanzialmente nuovi, mentre altri si appannavano, perdendo consistenza fino a scomparire. In questo specchio gli artisti europei hanno riletto la loro stessa storia, ma l'hanno rivista con occhi nuovi, proprio in quanto quella storia aveva subito uno spostamento e una deformazione. Si sono cioè riconosciuti diversi rispetto ai due termini del confronto: da un lato, rispetto all'avanguardia, che si ripresentava per così dire semplificata in quanto priva del complesso sistema di riferimenti extra-artistici, ideologici, politici; dall'altro, rispetto alla vicenda americana, che per la sua empiria, per la sua fortissima tendenza a ridurre l'arte a una pratica specifica e autonoma, non poteva del tutto soddisfare l'esigenza di compromissione con il mondo, di partecipazione ideologica e di impegno politico, propria dell'arte europea. Gli elementi positivi della pratica pittorica e del discorso critico, che ci vengono dagli USA, sono riconducibili alla capacità che la pittura americana (e la critica che l'ha accompagnata) hanno avuto di delimitare il campo della ricerca entro i confini del sistema dell'arte e del sottosistema della pittura, con una eliminazione progressiva degli elementi metaforici ed una approssimazione massima ad

una *pittura motonimica*, il cui punto di avvio può essere ritrovato nella pratica pittorica di Matisse, termine di riferimento fondamentale della vicenda pittorica statunitense, soprattutto nella sua declinazione fredda. Un percorso lungo il quale ritroviamo ancora un artista europeo (Albers) e, poi, Newman e Ad Reinhardt, Morris Louis e Noland, Stella e Kelly.

Il discorso pittorico europeo si è indubbiamente giovato di questa immersione empirica, di questo energico richiamo alla pittura in quanto pittura. Era necessario, cioè, ricondurre alle ragioni propriamente pittoriche (addirittura all'interno dei confini materiali del quadro) ogni altra possibilità di discorso. Muovendo dalla concretezza del quadro (il telaio, la tela, il colore) la nuova pittura europea ha potuto così allargare l'area della propria indagine senza perdere il suo essere anzitutto pittura: essa si è mossa infatti, da un lato, lungo un asse verticale, recuperando la propria storia anche al di là della tradizione moderna e riscoprendone le potenzialità attuali; dall'altro, in senso orizzontale coinvolgendo la pittura nel discorso della ideologia e di una presa di coscienza dialettica delle contraddizioni del reale.

ITALO TOMASSONI

Il confronto, in arte, tra Italia ed America non ha più senso.

Parlare dei rapporti tra arte in Europa e arte in America significherebbe infatti credere all'esistenza di un'arte europea ed un'arte americana, il che, attualmente, è un assurdo.

Un'impostazione che diversificasse le due culture esemplificandole nell'impatto pragmatico con il reale di un Rauschenberg da un lato e nella ricerca come spinta e verifica ideologica di un Kieny da l'altro; avrebbe trovato la sua giusta collocazione storica nel quadro di un'ottica post informale co-

me fu riassunta, difatti, dalla Biennale veneziana del 1964.

Una prospettiva meno ancorata a motivazioni formali e più orientata su sviluppi ed implicazioni sociologiche secondo cui la società americana privilegia un lavoro di analisi sul dato di fatto mentre quella europea marca lo scarto tra ideologia e pratica dell'arte in una continua tensione tra ontologia e finalità sociale del prodotto; è una prospettiva apparentemente più aggiornata¹. Essa tuttavia trova il suo limite nella attuale visione organica dell'estetico molto meno vincolata alla consistenza fattuale e fisica dell'oggetto-arte e molto più rapportata, invece, ad un orizzonte concettuale quale si è venuto delineando a partire dagli anni settanta in quelle manifestazioni ubiquitarie (conceptual Art, non per caso, pariteticamente europea e americana; Arte povera, Land, Body, Minimal, Narrative, Processual, Comportamento ecc.), i cui esiti sono, in larga misura, tutt'ora in svolgimento?

Questa visione, che è anche un tipico portato dei meccanismi omogeneizzanti della civiltà di massa (Galassia Gutenberg) non soffre limitazioni neppure se si tiene conto del carattere marcatamente storico dei modelli europei in rapporto al carattere sperimentale e condizionato al presente della *tradition of the new americana*. Infatti, collocandosi le due ricerche alla confluenza del linguaggio come mezzo specifico di investigazione del reale, l'orizzonte da analizzare si presenta organizzato secondo un assetto strutturale più sincronico che diacronico; il che sposta i termini della questione in un campo non più riferibile ai soli modelli culturali della storia dell'arte.

Per completezza aggiungerò che una differenza reale (questa sì) tra arte europea e americana può essere individuata a livello di mercato ove solo di recente si vanno attenuando i segni di uno squilibrio eccessivo che ha vi-

sto il piatto della bilancia pendere vistosamente dalla parte dei prodotti USA. Questa constatazione offrirebbe il destro ad un contributo di retorica sulla politica culturale e sul peso politico dei vari paesi; sul ruolo svolto dall'imprenditore privato e dal collezionismo nel mercato dell'arte; sul carattere imperialistico delle tecniche americane di marketing; sul rifiuto «politico» a mercificare l'arte di cui si gratifica la *pruderie* dell'avanguardia europea.

Ma ciò uscirebbe dal perimetro di un tema che in questo momento pare assai più presente e sul quale si incentra la motivazione di una assenza di differenze, più esattamente della illegittimità di un problema di differenze tra le due culture.

Prima che l'arte sprofondi nella preistoria (Long, Heizer), nella violenza del suo rifarsi antropologico (Boltansky, Baumgarten, Nonas) che necessariamente segnerà il ricominciamento di un rapporto imperniato sull'individuo e che, attraverso il gruppo, ricondurrà a morfologie qualificate nel senso etnologico della territorializzazione radicale², l'arte vive il suo momento deteriorizzante, la fase della rottura del cerchio antropologico, il tempo dello spiazzamento, dell'ambiguità-ubiquità, dello scambio dei ruoli, della negazione del linguaggio, della disidentificazione e della confusione. Di qui l'impossibilità di qualunque griglia territoriale.

Perché tutto ciò significa, sia pure nello spazio della metafora, il situarsi dell'arte ai confini della sua spaziazione storica; e significa anche, nell'ambito concreto dell'estetico, la dissoluzione dell'artistico nell'assenza e nella sparizione dell'oggetto (sparizione dell'oggetto-arte; negazione dell'oggetto dell'arte).

Nelle pieghe di questa negazione l'arte si dilata sul fronte del significato; e contemporaneamente, al livello del significativo, si contrae e si assottiglia inibendo il senso e la possibilità di



decifrazione delle tracce che lascia dietro di sé. Queste stesse tracce³ appaiono talmente distanti dallo statuto dell'arte da revocare in dubbio l'idea stessa di un'arte come processo interpretativo e ancor meno creativo, e da porsi invece come fattori costitutivi della rottura del linguaggio storico, modalità del limite, dell'estraneo e dell'insopportabile.

La grande forza della attuale stagione dell'arte sta dunque nell'annullamento del suo perimetro e nella designazione dell'esterno come forza che preme contro la delimitazione per annullarla come morfologia e preservarla come infinita tensione, energia galvanica, verità nuda dell'uomo che, suo tramite, si guarda dall'altra parte di se stesso, si interroga ancor prima di esprimersi.

Ecco perché, a questa stregua, Paolini vale Kosuth, Prini vale Huebner, De Dominicis vale On Kawara, Pistoletto vale Smithson, Pisani vale Kienholz o Maciunas ecc. tutti essendo un'immagine acuta e incessante della condizione lucida di squilibrio tra l'uomo e il suo impossibile (la creatività) tra il limite e la invalicabilità di esso; la memoria di un richiamo cancellato come forma ma irriducibile nella sua tensione energetica (storica, linguistica, esistenziale, simbolica, morale ecc.).

Vivere dentro la cavità di questa tensione, nel segno di un rischio che la cancella continuamente; partecipare di un movimento che va incontro ad un senso nel momento stesso in cui lo nega è il ritmo stesso della interruzione del linguaggio come forma di riduzione istituzionale del rapporto interumano.

¹ Cfr. A. B. OLIVA, *Europa Americana* in «Bolaffi - arte» n. 47, 1975.

² Cfr. G. C. ARGAN, *Critique d'Art: une perspective anthropologique* in «Atti del XXVIII congresso AICA» Lisbona 1976.

³ I. TOMASSONI, *Il quadro come traccia*, in «Flash Art», Milano, n. 40, 1973.



In questo senso l'arte, in quanto forma generale della trasgressione, è assimilabile alla struttura della follia (Foucault) e dell'eroticismo (Bataille) nel senso che spinge la propria esperienza fin dentro la morte.

Infatti l'interrogarsi dell'arte sulla storia come percorso autonomo dalla vita (Paolini); sulla preistoria come archetipo di energia vitale (Long); sulla non storia come annullamento del tempo nella istantaneità contrapposta alla durata (De Dominicis); sull'antropologia nella direzione alta della creatività e della ideologia (Beuys) o nella direzione bassa della cultura (Nonas); sul linguaggio come istituzione e sull'arte come arte (Kosuth); significa sdoppiare al proprio interno oscuro lo spazio dell'arte provocandone un tautologico attorcigliarsi su se stessa e uno scavo incessante che libera significati interdetti, apre cavità di sensi infiniti nella sfera del gesto, della parola e della lingua secondo meccanismi assai simili a quelli trasgressivi e di incontrollata fuga logica che sono propri della alienazione mentale. Del pari, i registri del gesto incensurato e libertino, l'apertura delle paratie alla violenza della parola interdetta, all'eccesso del disordine e dell'effrazione sono affondati nella direzione del recupero di una identità smarrita analoghi agli assalti portati dall'eroticismo all'ordine individuale dell'esistenza.

In entrambi i casi il risucchio del senso concordato implica come conseguenza immediata la sparizione dell'oggetto artistico e l'eclissarsi dell'oggetto stesso dell'arte i cui itinerari sono, da ora in poi, quelli della differenza, i temi quelli della stravaganza, lo statuto quello delle devianze e del disordine. Il silenzio e l'assenza si riflettono su se medesimi e spostano tutto l'asse in uno spazio del possibile tecnicamente sempre meno controllabile o esemplificabile che è quello del denudamento e dell'origine prima della parola e del gesto, laddove

nulla è detto e tutto è dicibile, luogo abbagliante della identificabilità pura e dunque della disidentificazione, spazio già verticale ed ora incerto, naturalmente, ma dove è possibile individuare almeno il movimento autoportante e tautologico del senso e dei significati che si originano e si sviluppano sovrapponendosi a se stessi incardinandosi nell'impossibilità accicante del paradosso del mentitore.

Ecco allora che in questa messa in questione della totalità dell'identità si fa strada un tipo di esperienza dello sconfinamento e della confusione totale, priva del principio di sovranità dell'autore, sdoppiata, plagiata e ripetuta che trasgredisce la prescrizione di identità. Un tipo di esperienza-avvenimento non monarchica eppure imperialistica, giocata su trame multiple già in atto, ancora non definibile forse mai definibile.

ENRICO CRISPOLTI

Per una corretta impostazione metodologica di ricerca, socioculturalmente non ignara, sui rapporti fra Italia e USA nell'orizzonte arti visive degli ultimi decenni, due fattori mi sembrano subito imprescindibili, ad orientare l'intero discorso.

Primo: il quadro generale della dipendenza politico-economica dell'Italia dagli USA dal dopoguerra, nell'orizzonte edulcorante dell'alleanza atlantica e dell'assistenza economica. Dal piano Marshall ai più recenti «aiuti» è chiaro che la loro impostazione è rigorosamente funzionale soltanto ad un'eccedenza di mercato interno USA, senza reale connessione con effettive «necessità» italiane.

La sudditanza politico-economica dal dopoguerra si è realizzata attraverso la connivenza di una classe politica ed economica di segno fra liberale-democristiano e socialdemocratico, che di tale situazione ha largamente profitto nei benefici soprattutto di

una partecipazione agli utili. Oggi è più che mai chiaro, di fronte alla crisi attuale non soltanto italiana, come tutto ciò (del resto analogo a quanto verificatosi in altri paesi non soltanto europei, economicamente e politicamente colonizzati, con conseguenze politico-istituzionali catastrofiche, fortunatamente impedito in Italia dall'esistenza di una crescente organizzata forza politica dei lavoratori), come tutto ciò dicevo si iscriva infine nella prospettiva di far pagare ai cosiddetti «alleati», di fatto «satelliti» economico-politico appunto, il peso di una crisi economico-politico-sociale interna agli USA, conseguente la promozione capitalistica dell'industria bellica, con le iniziative imperialiste per ora concluse nel dramma del Vietnam, il cui costo economico enorme la classe politica statunitense scarica in una partecipazione europea alla propria crisi.

Tale quadro generale di dipendenza politico-economica dell'Italia dagli USA giustifica nel settore particolare della vicenda delle arti visive la particolare consenziente situazione di sudditanza di fronte a una forza economica e politica capace di farsi pressione culturale e di mercato.

In questo senso la ricerca va condotta: a) sotto il profilo sia dell'emissione di modelli culturali capaci di convincimento, giacché assunti a tipici della cultura della superpotenza economico-politica dalla quale si dipende; b) sotto il profilo delle conseguenze (che infine sono più ancora di persuasione culturale, anch'esse, che non di semplice remissività economica) di una sudditanza di mercato nel quadro di una netta prevalenza nel mercato dell'arte della forza reale dell'area del dollaro.

Cerchiamo di chiarire questi punti, occorre anzitutto fare una notazione di carattere generale. Nei primi decenni del nostro secolo, o altrimenti a livello del primo conflitto mondiale, o anche fra le due guerre, è innega-



bile che gli USA fossero già una potenza economico-politica mondiale. Tuttavia il loro peso culturale, soprattutto nell'orizzonte delle arti visive è molto limitato.

Se esistono rilevanti partecipazioni, non esistono tuttavia veri e propri modelli (salvo forse per quanto riguarda momenti della cultura architettonica. Semplificando al massimo il discorso si può dire che la storia delle arti visive contemporanee nei suoi momenti capitali sarebbe impenabile, perché pressoché inesistente, fondandosi sui soli apporti nord-americani, altrettanto di come sarebbe inesistente prescindendo dai modelli europei. Se ora ci rivolgiamo ai decenni dal secondo conflitto mondiale a oggi con facilità avvertiamo che la situazione è sostanzialmente mutata, non dico capovolta, ma certo esiste una totale imprescindibilità (che è, mi sembra, tutto sommato un po' più che alla pari) dalla cultura nordamericana nei suoi modelli.

Se portiamo la medesima considerazione verso il medesimo arco di tempo sull'area dell'URSS, che diviene potenza mondiale crescendo lentamente dalla rivoluzione d'ottobre, osserviamo l'iniziale ben nota capacità di emissione o almeno partecipazione di emissioni di modelli culturali, alla quale subentra poi una assenza pressoché totale, proprio quando l'URSS assume definitivamente, come dal secondo conflitto mondiale, il ruolo di superpotenza, politica certo, ma anche notevolmente economica. In conclusione c'è una sfalsatura fra momento di esercizio di potenza economico-politica con relativa influenza e capacità di emissione di modelli culturali. In realtà tale sfalsatura si sana una volta che reciprocamente il potere economico-politico acquisì consapevolezza della possibilità di strumentalizzazione del momento culturale e dei temi della sua problematica specifica, e d'altra parte il momento culturale acquisì coscienza di essere

partecipante, se non espressione (magari fiore all'occhiello), di una base di reale potenza economico-politica, che è quanto accaduto nella cultura artistica nordamericana nei recenti decenni (e in un ordine ben più limitato, per la reale artificiosità e scarsa fondatezza culturale dei modelli, nell'URSS per quanto riguarda il cosiddetto «realismo socialista», imposto nei paesi di influenza economico-politica diretta).

È innegabile che tale coscienza rappresenti un fattore di crescita culturale interna, perché l'emissione di modelli culturalmente fondati rappresenta uno sforzo culturale creativo specifico di indubbia portata. Ma per il nostro discorso occorre rendersi conto di quanto il coefficiente di innesto su una influenza economico-politica entri nell'affermazione di un nuovo modello culturale.

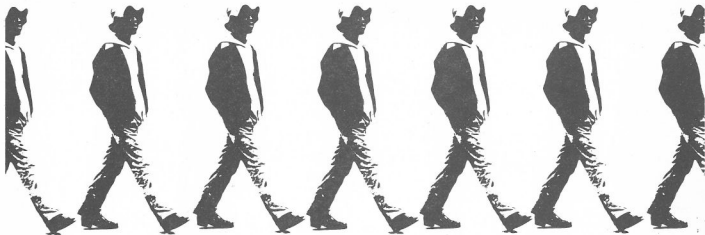
In realtà, a non voler essere supinamente imboniti ed ingannati, occorre porsi nella possibilità di saper distinguere fra reale peso culturale specifico in senso creativo dei modelli emessi e peso della loro forza-imposizione attraverso le suggestioni del quadro di superpotenza economico-politica nel quale tale emissione avviene. Il che dubito fortemente che per esempio la nostra critica d'arte sia stata in quei decenni e neppure ora sia capace di fare.

Qualche esempio: nell'area informale, se la partecipazione italiana a una alternativa europea è al massimo livello (Fontana, Burri...), e tempestivamente fra scorcio degli anni Quaranta e inizio dei Cinquanta, con una indipendenza totale garantita dalla marginalità di tali proposizioni d'avanguardia rispetto alla linea ufficiale dell'avanguardia, che si avviava ad essere in Italia quella del formalismo «astratto-concreto» sostenuto da Lionello Venturi (modello 1952), nella seconda metà degli anni Cinquanta, di fronte all'assunzione ufficiale nord-americana dei modelli di un informale

indigeno (Pollock, De Kooning, ecc.), abbastanza presto recuperati dalla marginalità di un'avanguardia contestatoria ma reale, alla destinazione subito museografica e di grande mercato di un'avanguardia ufficiale (in piena ideologia dunque di corrispondenza alla possibilità di affermare un modello culturale nordamericano analogo al vincente modello economico-politico: la mostra circolante in Europa della nuova pittura nordamericana è del 1958), ecco fiorire in Italia una posizione fra snobistica e politicamente educata e «corretta» a rifarsi a quei modelli, anche da parte di chi era stato precedentemente in opposizione con gli analoghi svolgimenti problematici europei (tipico il caso di Afro). Cioè, il modello nordamericano diveniva «convincente» soltanto una volta che risultasse sicuramente sorretto da una assunzione ufficiale.

Se veniamo ad anni a noi molto più vicini, pensiamo per esempio al caso dello Schifano della prima metà e oltre degli anni Sessanta, per avvertire come la sua scelta di una sorta di risposta italiana alle proposizioni «pop art» nordamericane sia estremamente chiara — dopo un esordio legato invece piuttosto a matrici astratte tipicamente italiane — nel senso dell'assunzione, sostanzialmente supina anche se connotata da una sensibilità e freschezza immaginativa innegabili allo Schifano di quegli anni, dell'assunzione dicevo di un modello sicuramente vincente: quello appunto nuovo, offerto dalla cultura nordamericana, appunto il modello «pop art» (nel suo caso Dine, ecc.).

È estremamente indicativo al riguardo che allora la critica italiana in genere non supponesse l'esistenza se non del modello nordamericano (anzi new-yorkese) nell'orizzonte del «pop art» (si veda per esempio un libro di Boatto), come d'altra parte è estremamente significativo che l'avallo critico (Calvesi, Vivaldi) all'esordio del nuovo



Schifano avvenisse nel 1963 all'insegna di una partecipazione trionfalistica a quel « miracolo economico » che era un commento di partecipazione « grassa » nella strategia della promozione consumistica dell'egemonia economico-politica nordamericana, nella intenzione oggi ormai del tutto scoperta di ritardare al massimo — attraverso la corrottoria partecipazione al profitto — la crescita sociale europea, e più che mai chiaramente italiana (avvenuta infatti in misura direttamente proporzionale allo scemare di tale fittizio « miracolo » il costo proprio economico del quale stiamo da anni drammaticamente pagando).

Giacché una storia socio-culturale di questi nostri decenni, rispetto almeno alla cultura artistica del nostro paese, è ancora tutta da scrivere (e certi trasformismi recenti, certi recuperi di verginità imposti da indubbie opportunità politiche non vengono certo a contribuirvi), tutti questi sono temi ancora da indagare a fondo, e dei quali qui si danno soltanto indicazioni a titolo di esempi (per quanto abbastanza clamorosi). Ma prima di passare a considerare il secondo imprescindibile fattore di orientamento dell'intero discorso, occorre fare ancora due considerazioni, del resto già implicite in quanto ora detto.

1) Nello studio dei rapporti fra cultura artistica italiana e cultura artistica nordamericana occorre tenere presente con la massima chiarezza e capacità di distinzione una situazione diacronica, cioè il rapporto fra avanguardia non riconosciuta e avanguardia riconosciuta anzitutto negli USA, manufattamente di riflesso anche in Italia (ove la capacità di affermare modelli d'avanguardia ufficiali alternativi a quelli di una sudditanza economico-politica generale non sembrano molto forti).

2) Occorre rendersi conto della necessità imprescindibile di privilegiare il riconoscimento, qualora natural-

mente ciò sia possibile perché realmente esistente, di un diverso modello alternativo, nel caso del nostro discorso, specificamente italiano: e dicendo questo soltanto in malafede, soltanto con la mentalità del commesso viaggiatore critica internazionale si può intendere in senso « provinciale » (ed è per questo che, per parte mia, stando al tema del « pop art », ho tentato dieci anni fa di distinguere le reali alternative italiane — Baj, Rotella, ecc. —, come ne esistono di inglesi, per esempio); del resto è questo proprio il medesimo discorso critico che può giustificare la constatazione, al di là di ogni candidatura o investitura ufficiale, di una reale specifica risposta, di reali specifici modelli nordamericani, o altro. Ed è un discorso questo che urge nella necessità di una presa di coscienza europea della propria capacità di emissione di modelli culturali, per rompere un'abitudine di sudditanza (sempre senza contropartita culturale) invalsa ormai — spesso inconsciamente — da decenni.

Secondo: l'indigenza nella gestione e imposizione di modelli culturali nordamericani di un programma politico reale degli USA, nel senso cioè di utilizzare (magari a loro insaputa) tali modelli culturali specifici ai fini di una persuasione culturale-politica intesa a rafforzare i vincoli della sudditanza politico-economica. Tipico è stato il discorso sulla « libertà della cultura » che un'associazione — operante non solo in Italia — portava avanti negli anni Cinquanta (in stretta collusione, non a caso, con le posizioni dell'avanguardia ufficiale del tempo: e non soltanto in Italia), e che di recente si è scoperta essere all'interno della rete delle sovvenzioni indirette della Cia.

Tipica per un altro aspetto la vicenda della Biennale veneziana del 1964, ove una mostra peraltro memorabile (ma preceduta da una importante seppur ridotta presenza nella mostra di Aqu-

la l'anno prima, a livello però ancora fortunatamente di problematica non ufficializzata) di artisti « pop » nordamericani veniva presentata — fatto allora del tutto inconsueto — nel contesto della grande rassegna veneziana, ma fuori dei suoi limiti tradizionali, i Giardini di Castello, e in aggiunta al normale padiglione USA, ma, ciò che è più sintomatico, annunciata da una incauta reclame apparsa su diverse riviste d'avanguardia, in quei giorni, ove si mostravano su una cartina dell'Europa le teste di ponte di una presenza di tale arte nordamericana (e qui solo incidentalmente si può dire che un discorso ben più ricco di episodi e collusioni potrebbe essere fatto per esempio per la Germania Occidentale, fra le esposizioni di Kassel e i modi di gestione per esempio della Collezione Ludwig nel Wallraf-Richartz Museum di Colonia). Non si intende dire che la realtà di tali molteplici teste di ponte, in istituzioni pubbliche quanto in gallerie private europee, fosse interamente orchestrata da un programma culturale d'intenzione politica, cioè si articolasse attraverso una regia politica: ma non è lecito non porsi il quesito se una tale regia esistesse, quale ne fosse l'ampiezza delle conseguenze, ecc. E ciò sia qui detto riconfermando tutto l'interesse per un momento dell'arte nordamericana che, sia pure in articolazioni ben più ampie che non il solo gruppo newyorkese, ha dato esiti fra i più significativi degli ultimi decenni, come del resto io stesso in tempi non sospetti, e neppure tanto facili ho sostenuto.

Quanto detto qui finora non soltanto non esaurisce ovviamente il tema di un esame critico dei rapporti fra area italiana e area nordamericana nell'ambito delle arti visive degli ultimi decenni, ma chiaramente ne è soltanto una pur non prescindibile premessa metodologica. Tale ricerca non può che essere ampia e dieramata, e intanto non potrà, prima ancora di entrare



nell'esame storico dei diversi momenti, non porsi almeno due altri quesiti.

1) Sul margine di congruenza e quindi di anche di incongruenza fra correnti caratterizzanti tali due aree: cioè sia quanto consente in un analogo orizzonte problematico — come nei casi citati dell'Informale o del «Pop Art» — sia quanto dissente, e insomma il margine di partecipazione e il margine di reciproca specificità; sia — di conseguenza — le possibilità di identificare evidenti dipendenze (che purtroppo, per noi, non sono certo se non a senso unico, cioè di mode nord-americane nell'arte italiana, come un tempo — fino proprio a metà circa degli anni Cinquanta — era di mode francesi), quanto evidenti alternative (che la nostra critica da tali mode in buona parte dipendente stenta così tanto a riconoscere); e naturalmente questo discorso, metodologicamente, non vale soltanto per l'arte italiana (ove la mode nordamericana è stata negli ultimi decenni più sensibile a Roma che non a Milano, per esempio, o a Torino stessa), ma anche per tutta la problematica europea delle arti visive degli ultimi decenni.

2) Sulla possibilità di riconoscere e direi anche di supinamente accettare una «superiorità» problematica della cultura nordamericana su quella italiana nell'orizzonte culturale che stiamo considerando: nel senso di intendere tale eventuale «superiorità» e la sua accettazione non come un dato del destino, ma una realtà eventualmente giustificata dal quadro politico-economico di dipendenza al quale questo discorso appunto deve fin dall'inizio far riferimento; voglio dire: se dipende da una realtà di forze creative in campo, e da una maggiore forza (che è anche appunto della potenza dell'area del dollaro) di «persuasione» che sappia privilegiare uno dei due schieramenti di forze (e ovviamente è il nordamericano); detto altrimenti: saper riconoscere ciò che è originalità e ciò che è conse-

guenza culturale di una capacità di superpotenza economico-politica, naturalmente avvertendo, dinamicamente, il grado di effettiva mutazione a proprio favore che tale capacità viene ad esercitare, distogliendo, conculcando, abolendo ogni eventualità creativa diversa dai propri modelli, dei quali comunque deve essere ufficialmente imposto il primato.

Abbiamo chiesto a Franco Solmi:

Con la mostra «Europa-America — l'astrazione determinata 1960-1976» si è proposta alla Galleria d'Arte Moderna di Bologna da Lei diretta una analisi dei rapporti tra Europa e America. Al di là delle polemiche sollevate da una rivista d'arte milanese su di un presunto ruolo filo-americano della manifestazione, vorremmo un Suo giudizio sui rapporti intercorsi tra l'area di ricerca italiana e quella statunitense successiva all'esperienza informale.

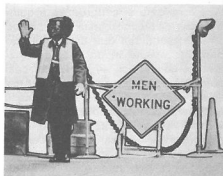
FRANCO SOLMI

La mostra «Europa-America: l'astrazione determinata» ha condotto, secondo una analisi del tutto particolare e prendendo le mosse da ipotesi formulate dall'ordinatore, una indagine su quello che personalmente ritengo soltanto uno degli aspetti, rilevante ma non moltissimo, del rapporto Europa-America. Tanto complessa è la questione che sarebbe far torto a Flavio Caroli ritenere la mostra più esaustiva di quanto non volesse essere anche in riferimento all'area particolare presentata che è quella, appunto, definita con le parole «astrazione determinata». Naturalmente non sta a me entrare nel merito di una rassegna autonomamente condotta dal curatore e alla quale la galleria d'arte moderna di Bologna ha dato tutto il suo contributo nel rispetto di un concetto di pluralismo che presuppone, ovvia-

mente, anche l'assunzione da parte dei singoli operatori della responsabilità critica, e per la corrispondenza degli esiti della mostra all'assunto di base. Per quanto mi riguarda ho già scritto nella prefazione al catalogo che la rassegna non era definitoria ma si poneva al pericoloso discrimine fra storia e intervento nel contingente, con tutti i rischi e le implicazioni del caso. Il che è avvenuto. Se c'è stato dibattito o dissenso, confronto o scontro di opinioni, ebbene questo è tutto quanto la Galleria poteva attendersi ben al di qua di una pretesa chiarificazione del rapporto Europa-America che potrebbe essere oggi possibile o impossibile. Personalmente propendo per la seconda ipotesi anche perché credo che i confronti van fatti per dati omogenei, di difficile individuazione ieri come oggi. Certamente la rassegna è stata un contributo alla rilevazione di alcuni di questi dati e il dibattito potrebbe ormai articolarsi fuori dalle strettoie un poco scolastiche della dialettica idealismo-pragmatismo soltanto che fosse fatto con qualche umiltà tenendo conto sia degli studi (ricordo per tutti quelli di Bonito Oliva) condotti in merito, sia della rassegna bolognese, sia di quanto è sparsamente distribuito in saggi e pubblicazioni sul tema che ancora attendono un coordinamento. Rispondo subito, perché tocca direttamente l'istituzione che dirigo, alla ipotesi di filo-americanismo della mostra. Può darsi che Caroli sia filo-americano, ma non credo. Né credo di esserlo io. Che non lo sia il comune di Bologna è cosa che non dovrebbe aver bisogno di dimostrazioni. Penso quindi che la questione vada trattata a un livello meno banale di quello tenuto dalla rivista a cui si fa cenno nella vostra richiesta di intervento. Potrebbe darsi che oggettivamente, al di là delle intenzioni, «Europa-America» abbia dimostrato che su quel particolare terreno di ricerca post-informale gli Stati Uniti siano più

agguerriti. La cosa non mi stupirebbe poiché, in effetti, mi sembra che si sia scelto un terreno indicato da tempo dagli americani stessi come l'unico sul quale valga la pena discutere d'arte di questi tempi. E si sa che la scelta del campo di battaglia (sempre che si sia voluto fare guerra all'America in nome dell'Europa o viceversa, cosa che troverei più sciocca che ingenua) è determinante sempre. In casi simili l'incomparabilità dei dati culturali a cui ho fatto prima riferimento e la mancata riduzione a qualche omogeneità dei fattori in campo, va sempre a favore di chi è numericamente o economicamente più forte. L'egemonia, se non può o non vuole essere culturale, può sempre ottenersi per altre strade che poi, a lungo andare, diventano strade della cultura più o meno pedissequamente battute da chi ha scelto di subire quell'egemonia. Ora, poiché si è scritto e si è detto che la mostra "Europa-America" favoriva il mercato americano rispetto a quello europeo, io posso anche credere che ciò sia oggettivamente verificabile. Ma sarà stato soltanto perché l'Europa, e il mercato europeo, aveva già stabilito da tempo di trasformarsi in colonia artistica degli Stati Uniti. Ridicolo sarebbe pensare che un mercato (e parlo di tutto il mercato della cultura) a livello artigianale, essenzialmente bottegaio come il mercato italiano (il discorso vale in generale e le singole eccezioni non contano che a livello di qualche strana moralità) possa pretendere di misurarsi in un confronto con quello statunitense di cui è passato alle dipendenze dopo essersi stancato dell'egemonia francese, oggi tanto più detestata quanto più se ne è riscontrata la debolezza. L'errore, se di errore si può parlare per questo genere di cose, è proprio quello di condurre questi confronti in termini di opposte pretese di egemonia o, peggio, di vederli come strumenti di qualche rivincita. Se la mostra « Europa-America »

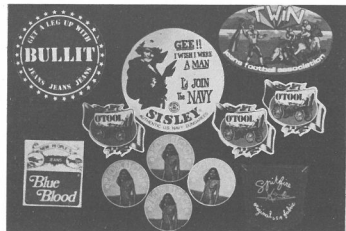
fosse stata impostata in questi termini — e sta alla critica vedere se lo è stata — è inevitabile lo scotto che finirebbero per pagare gli artisti europei, i soli incolpevoli dato che fanno il loro mestiere traendo i dati della cultura sia all'interno dei confini continentali sia all'esterno, come credo sia loro diritto. Ma sarebbe uno scotto pagato soprattutto in termini di mercato, cosa importante ma non la più importante per un artista che abbia di sé qualche considerazione. Sappiamo tutti che ben prima dell'informale l'offensiva americana contro la leadership culturale dell'Europa s'era mossa, anche se con qualche cautela, nel senso di aggiungere un'altra stella o un'altra striscia alla bandiera dei nuovi colonizzatori. A mio avviso l'obiettivo è stato raggiunto almeno in parte per esclusive ragioni di forza. E non si vede chi, salvo gli artisti, abbia mai pensato di opporsi se non ricorrendo alle strutture di un mercato più inventato che reale. Il confronto, e lo dico per chiudere in qualche modo con una indicazione di lavoro, dovrebbe spostarsi a livello di istituzioni, là dove l'Italia avrebbe davvero qualcosa da dire e da insegnare alla « libera » repubblica americana. Il « museo aperto », la partecipazione democratica, una tecnica dell'informazione non necessariamente asservita alle Fondazioni dove si traduce la vocazione monopolistica del capitale investito nella cultura, potrebbero essere il terreno da scegliere per un confronto di qualche utilità. Disgraziatamente, non sarebbe soltanto un confronto fra cultori d'arte, ma uno scontro fra diverse concezioni sociali delle quali l'una presuppone la collusione con il mercato e l'altra, la collisione. Siamo proprio certi che su questo terreno gli alleati non dovremo andarcene a cercare con grande pena e che certi interessanti quanto interessati nazionalismi resisterebbero alla prova?



GIANFRANCO BARUCHELLO

« L'idea di una pittura americana mi sembra assurda come l'idea di una matematica americana o una fisica americana... ». Dopo più di trent'anni questa dichiarazione di Pollock mi sembra sempre valida. Mi è capitato più di una volta, in America e qui, di sentirmi chiedere se il mio lavoro era stato influenzato dalla pittura americana; la mia risposta è sempre la stessa « no, sono stato influenzato dalla filosofia tedesca dell'ottocento ». Perché la storia del pensiero europeo ha luoghi di nascita ben precisi. È chiaro che il mio punto di vista sull'argomento proposto è estremamente settario e bilare. Ricordo Bob Motherwell (che pure è stato un grosso divulgatore di certe idee europee) in smoking nella elegante Oak Room del Plaza ormai consigliere culturale della Casa Bianca; non dimentico l'uso della « cultura americana » fatto da Johnson e Nixon (analfabeti artistici ma abilissimi nell'usare gli intellettuali con la vocazione a servil-potere); vedo ancora le foto del volto servile di Andy Warhol sorridere al figlio di Ford sulla terrazza presidenziale che dà sul prato, nell'atto di scattare anche a lui (per la CIA?) un mucchietto di polaroid.

Da qualche parte conservo un ritaglio del Corriere della Sera degli an-



ni sessanta che diceva pressappoco «...oggi all'Aeroporto di Treviso sono sbarcati da un C130 della AIR FORCE più di cento Rauschenberg destinati alla Biennale di Venezia...». Gli americani non arrivano, non giungono, sbarcano. Davanti a me ho anche un verde biglietto da un dollaro. Sapevate (ma quanti americani sanno il latino?) che sopra c'è scritto «annuit coeptus novus ordo seclorum»? Ed è vero, perché così come il dollaro decide di farsi comprare per mille lire la sua struttura di potere è il supporto sul quale si muove col mercato, anche il Museo, la critica qui, da noi, oggi.

Settario e biliare io credo che la pittura sia, oltre che un'attività fortemente «politica» al livello personale, una continua ricerca di modi di sopravvivenza dell'io contro lo stato, un quotidiano strumento di controllo della contraddizione, insomma una occulta operazione antipotere.

In questa prospettiva il mio bilancio americano è scarso. Dall'America (che io amo moltissimo così come amo tanti americani) ho ricevuto in ordine decrescente: il film hollywoodiano, alcuni stimoli giovanili letterari, la musica pop rock country (Bob Dylan è grande come Ginzberg), i blue jeans e le marlboro. Da una America meno americana ho invece imparato la rivolta dei ghetti, il risveglio della coscienza negra, la foto del cortile di Attica.

Con i pittori americani ho avuto contatti da cui non ho tratto grandi illuminazioni. Con Jasper Johns abbiamo parlato di pesca delle ostriche, con Oldenburg abbiamo taciuto sedendo un accanto all'altro con un bicchiere di carta in mano, con Lichtenstein ci siamo scritti gli indirizzi scambiandoci le agende e per quanto riguarda Cy Twombly (che è un mio amico e che reputo uno dei più importanti pittori americani) la frase che ci siamo scambiati più di fre-

quente è: «dove hai comprato queste scarpe?».

Mi accorgo a questo punto di essere stato ingiusto. C'è un americano (cittadino, cioè titolare di regolare passaporto USA) a cui devo molto, anzi moltissimo, più che a mio padre, e dal cui lavoro senza patria ho preso le mosse la mia vita e la mia — chiamamola così — pittura: Marcel Duchamp nato a Blainville (Seine Inférieure), residente per l'anagrafe al 28 West, 10th Street, New York City, telefono AL48692, di professione imeditore, sabotatore interno.

CLAUDIO CINTOLI

Verso la metà degli anni 60 ho sentito il bisogno di una cura omeopatica per neutralizzare una pericolosa forma di amerikanite incipiente. Penso che il modo migliore di demitizzare gli Dei è: salire sull'Olimpo e vedere come sono fatti; un po' con questo spirito ho trasvolato l'Atlantico ed ho vissuto per circa tre anni a New York.

Sono di quelle generazioni che hanno pagato lo scotto dei maestri, dei miti e delle tradizioni; personalmente ho dovuto, a fatica, attraverso gli anni, alleggerirmi di molteplici «pesi morti», prendendo di petto la realtà; questa, in presa diretta, ha un ben altro impatto di quella filtrata dai libri, dai racconti, dai resoconti, dai rendiconti e dalla cultura...

L'impatto con la realtà newyorchese è stato sorprendente, stimolante, magnifico, durissimo, agghiacciante. Tralasciando tutte le emozioni, le sensazioni, le esperienze, la coscienza di vivere nell'occhio del ciclone (parlo sempre di quegli anni immediatamente precedenti il 68); di certi artisti americani ho amato e amo non solo l'atteggiamento di fronte al lavoro, ma anche l'idea, la necessità (e non l'originalità) l'ossessiva professionali-

tà, la scala, le dimensioni, il fare, che è duro, schietto, diretto.

Al contatto con il lavoro americano ho visto accentuarsi radicalmente le contraddizioni nel mio; venivo cioè a scontrarmi più che a incontrarmi con un modo di fare arte, senza scampo. Così ho dovuto accettare la mia natura, non più sfuggirla o combatterla (come facevo in precedenza) ed ho potuto focalizzare il mio obiettivo che non punta su una spietata e monodimensionale ricerca formale e strumentale, quanto si concentra sulla perentorietà di un interiore imperativo; sottile e nascosto trait-d'union delle contraddizioni esterne.

FABIO MAURI

«I pittori sono grandi o piccoli, in un continente come in un paesino. La storia dell'arte non c'è, non per lo meno in un senso più stabile di quello della storia, tout court. Se c'è, non è un luogo chiuso, ma aperto, dove si discute per tutti i giorni della storia, su chi deve entrarci e chi uscire. Così del resto si comportano gli storici quando pensano sul serio con la loro testa». Questo è un modo di affrontare, annullandolo, il tema del raffronto tra la ricerca americana e quella italiana. Chiamiamolo modo a). È astorico, sebbene faccia appello a un radicale relativismo di metodo, e fatalistico, nel senso che non crede alla storia, o vi crede ma da fuori, in un punto in cui la storia informazione è data come già avvenuta, e giustizia o ingiustizia risultano componenti ineliminabili dell'accaduto. Non ritiene vi siano responsabilità tra una condotta di cultura e un'altra, riduce ogni raffronto al punto della qualità, o del talento, oppure del successo riconoscibile nell'occupazione storica di una forma espressiva, manifestando radicale sospetto su riflessioni di altro tipo. È un modo paralizzante se usato per la storia in corso.



Vi è un altro modo, chiamiamolo b). «Io credo che in società senza struttura si possano dare anche grandi pittori, ma non una grande pittura. È il caso della pittura francese dell'800 nei confronti della pittura italiana della stessa data. Sembra il caso della cultura artistica americana nei confronti di quella italiana, dagli anni '50 ad oggi. E non si tratta, nei rapporti tra un'arte e le società, di primato solo per imposizione di immagine, ma di fondazione reale di una cultura, per cui un universo linguistico-ideologico si identifica, fornendo di sé una storicità precoce; la fondazione dei cui valori genera opere terze, un movimento intellettuale in crescita, infine preponderante, anche se stazionario». Io sono per questo secondo modo, b, di riflettere sulla cosa. La pittura americana, attorno agli anni '60, ha occupato la storia contemporanea con uno stanziamento massiccio. Si è distesa per tutta la linea di universo della nozione stessa di "America".

Se era un'arte di contestazione della società americana, essa ne condiveva in pieno la volontà egemonica. A fare i conti, oggi, si può vedere che i pittori americani di grande senso, sono assai meno del clamore e, come indiani, della grande nube, che hanno elevato al di sopra di tutto e di tutti.

La ricerca italiana (non è un caso che il termine «ricerca» sia qui più opportuno che il termine «pittura») non ha saputo trovare nessuna strutturazione autonoma, sebbene la sua ricerca lo sia.

La passione di fatto per la non strutturazione, in Italia, dovrebbe ormai essere oggetto indispensabile di analisi antropologica. Comunque, una storia del confronto, attraverso documenti, date, e dati non ufficiali, è ormai fattibile.

ACHILLE PERILLI

Una sottocultura visiva, quale si è sviluppata negli ultimi anni in Italia (e si spiega così, sotto la veste dell'iperrealismo il ritorno alla ribalta della squallida non pittura di Guttuso) non può che essere derivata e provincializzata dall'influenza della cultura americana.

E questa, in piena crisi e carente totalmente di valori e di tensione, è tale da trasmettere fiocchi messaggi tutti risolti sulla pelle e sull'eleganza. Il captare questi segni e considerarli ancora come fondamentali significa solo obbedire alle leggi di un mercato, che è al contrario forte finanziariamente e xenofobo nella sostanza.

È mancata in Italia una presa di coscienza di tale situazione: una concreta analisi critica, una reale dialettica, un costante controllo su quanto viene prodotto ed esposto dietro sollecitazione di un mercato come quello americano, che vuole mantenere la propria supremazia. E, se stupisce che a questa sollecitazione rispondano le gallerie private italiane in gran parte colonizzate culturalmente, maggiormente colpisce l'adeguamento a questa imposizione che strutture pubbliche, anche e soprattutto in amministrazioni di sinistra, hanno subito realizzando in continuità mostre che non hanno altra ragione che di essere di sostegno ad un mercato che è essenzialmente americano (ultima in ordine di tempo la mostra di Rauschenberg a Firenze).



SERGIO BARLETTA

Intanto, negli USA, il comic strip è nato per l'intrattenimento. Anzi, come zuccherino domenicale, e poi giornaliero, aggiunto al resto del giornale per strappare lettori ai concorrenti: vedi le faide fra gruppi editoriali new-yorkesi del primo novecento.

Certo, c'era anche il disegno politico, ma in vignette singole, non con le cadenze dinamiche del comic-strip: e questa è una delle glorie del giornalismo americano. Vecchio e recentissimo. Per averne un'idea vedere la ferocia, assolutamente priva della reverenza che noi italiani destiniamo al potere con cui è stato attaccato Nixon preso nelle panie del Watergate. Qui, in Italia, la storia è un po' diversa: si fa satira disegnata-politica perché l'altro giornalismo, quello scritto, è quasi tutto ititante, rispetto ai fatti ed alla informazione.

E l'informazione essendo di regime, il comic strip italiano è diventato subito controinformazione, denuncia, invito a conoscere i fatti.

Poco spazio per l'allegria. O la spensieratezza.

Il termine stesso «comic», adatto per lo strip made in USA, è stato subito poco adatto qui, dove il fumetto non d'evazione ha dovuto occuparsi delle cose serie di cui l'altro giornalismo taceva. Il motivo lo sappiamo: questo è un paese in cui si ritiene che il giornalista debba passare le veline del potere, taccia sui soprusi dello stesso e lo glorifichi presso le masse.

Questo sino a un ieri molto vicino a noi. Adesso qualcosa cambia. Solo che altrove non ha avuto nessun bisogno di cambiare: nutrire dubbi e poterli esprimere è stata sempre tutta una cosa con il venire al mondo ed avere dignità di persona. Comunque, lasciamo perdere.

Dunque, i fumetti, qui. Come evasione, lo sappiamo, se non si ristampava il materiale americano tal quale, lo si creava in casa: e di pessima

qualità. Come impegno politico, è storia recente. E, vista la nascita, come ne parlavo prima, è tutto di sinistra. Infatti, proprio come nel caso dei migliori cartoonists americani, qui il fumetto è di sinistra.

Non abbiamo nessuno del peso di un Feiffer; neanche un Robert Crumb abbiamo. Mancano proprio i talenti grossi. C'è Chiappori, che dopo quattro vignette in cui non accade nessun lampo di invenzione, intendo graficamente, viene a noia. E così prosegue per le altre prossime quattromila: come non si anniò lui stesso a disegnarle, positivo, negativo, positivo, ghigno, negativo, battuta finale, stop, mah!

Per i testi, certo, è puntuale: sempre sulla notizia. Però niente che non venga anche stampato da Panorama o da l'Europeo; ma insomma, è puntuale. La controvelina della controinformazione. Ben dentro al sistema. C'è Pericoli, magnifico disegnatore. Segno ricco, kleeiano. Persino troppo elegante, al limite (e oltre) della calligrafia.

I testi di Pirella, da buon copywriter d'agenzia, sono puliti, levigati al punto giusto, professionali. Per intenditori. Per gente a cui basterebbe dire mezza sillaba e strizzare poi l'occhio: capirebbero tutto. Perché sono già informati. Vorrei vedere il tornitore o il manovale della Bovisa o di Bruzzano o di Primavalle. Vorrei vedere cosa capirebbero degli intelligenti, ben calibrati, mordenti testi di Pirella.

Invece di fargli capire, anche nel modo tipico del comic strip e senza bisogno di uscirne, come funziona ad esempio la monetizzazione dei veleni che respira in fabbrica, o i quattro morti statistici che ogni giorno le «disgrazie sul lavoro» regalano.

Quando un mensile del sindacato metalmeccanici mi chiese una strip, ed io presentai un operaio che, sotto un albero, enumerava i feriti e i morti della sua categoria che ogni ora e ogni giorno di lavoro regalava al si-

stema, e diceva il perché cercava di non essere sempre presente proprio tutti i giorni, naturalmente non vidi mai accettata quella strip: che mi stamparono poi gli amici di Cabalà a Firenze. E cioè: attacca proprio a muso duro il sistema di potere che ci pesa addosso, chiama brevemente, e senza giri di parole, le cose col loro nome, e ti accorgi che subito la strada è sbarrata. Non ti muovi più. Se non per vie sotterranee.

Ciò che non mi accettava Rinascita o Linus, io l'ho stampato, ad esempio, nella stampa underground italiana. Roba da disperati. Cabalà a Firenze, Arcibraccio a Milano, Harakiri, e così via. Fuori dal sistema. Provare per credere. E poi da noi non c'è ancora un Feiffer. Non mi dimentico quanto diceva, anni fa, in una «candida» intervista al Playboy americano: non c'è più spazio per la satira politica. Il sistema è in grado di incassare tutti i colpi: quando ho creduto di aver disegnato la strip definitiva su Nixon, e di averlo seppellito sotto una montagna di merda, ho ricevuto da Mr. Nixon la richiesta di avere l'originale del disegno. Per ricordo. Ecco perché per un po' mi occuperò dei rapporti della coppia. Mr. Mergendailer e signora. E buonanotte.

Questi lussi i disegnatori politici italiani mi sembra non possano ancora permetterseli: siamo quasi all'anno zero dell'informazione non di regime e della dignità intellettuale. Se guardiamo indietro, bisogna considerare almeno 50 anni del disegno satirico italiano, e chi vediamo?

Solo Scalarini, che stampava quotidianamente i suoi disegni su L'Avanti. Bastonato dal regime, ha lavorato come ha potuto, ed è giunto quasi sino ai nostri tempi: intendo dopo il 1945.

Solo Scalarini, e poi qualche disegnatore in questi ultimi anni. Il resto, è silenzio, per dirla con Shakespeare.

Un po' vergognosa questa storia vero? Vergognosa e rivoltante, come è



diventato rivoltante il termine stesso di intellettuale, così come è stato cucinato da generazioni in casa nostra. Non è a caso che sul piano della intelligenza europea, altro che mondiale, noi siamo assenti ormai da secoli. Se pensiamo che i grandi pittori olandesi, i fiamminghi, Durer & Co. scendevano le Alpi per veder pittura in Italia, e adesso... Siamo a rimorchio in tutto: gente che sa produrre avanguardia da quindicesima ondata. Così anche in questo genere, dopo tutto di breve respiro e di consumo in tempi brevi, abbiamo ereditato modi e cadenze altrui. Reimparato dal mondo anglosassone che la dignità intellettuale e la libertà di giudizio, sono da preferirsi all'ossequio al potere: diciamo pure che secoli di Chiesa Cattolica hanno distrutto la capacità di avere dubbi, di rifiutare obbedienza, di fare a meno della protezione/assicurazione divina. Insomma, troviamoci le scuse che vogliamo, ma il solo fatto è che trovare intelligenze creative a casa nostra, è cosa che suscita sempre meraviglia: come a dire non lo si sperava proprio più.

Se guardiamo poi a fondo, troviamo che questa condizione di indipendenza intellettuale si sposa spesso con l'essere dei disperati, per il «benpensare» comune, o con la definizione di anarchici, e così via.

Essendo, qui, oggi, l'artista, la cattiva coscienza del suo tempo: e siccome è sempre in vantaggio, non solo ciò che dice non viene inteso, ma egli stesso è perseguitato come diverso. Come a-normale.

La normalità essendo, lo sappiamo, i sonni tranquilli degli imbecilli, l'ottusità dei bottegai. Gli altri, le cui opere vengono stampate, ben pagate, diffuse e incensate, sono i soliti chierici, ben iscolati nei loculi della cultura. Ufficiale, naturalmente. E della nuova chiesa emergente: la chiesa del conformismo di sinistra, dell'appoggio dato a un sistema in agonia,



della colpevole rinuncia alla meravigliosa promessa: liberi e creativi rapporti fra le persone, equità economica, il dissolvimento del potere dello Stato e di ogni Chiesa sull'uomo, la fine dell'oppressione dell'uomo sull'uomo, un'arte non come oggetto di scambio sofisticato e costoso negli ovattati salotti del potere, ma come tramite per il passaggio di idee e intuizioni, di bellezza, di amore, di libertà.

Invece, eccoli. I nuovi chierici sono ben pronti. Tutti i secoli li hanno avuti. Che ogni cervello pensante e libero riconosca e conti i propri. E li eviti con cura. Magari con l'arma del sarcasmo e dell'ironia.

FABRIZIO CALEFFI

Una macchina con una grande ruota davanti e una piccola ruota dietro detta ormai comunemente bicicletta, un monocolo, una rivoluzione definita francese e un'altra rivoluzione chiamata bolscevica, una colonna (dorica, ionica, corinzia, falsa) spezzata, alcuni scrittori affondati tra i cuscini della nevrosi, della tisi, del complesso di Edipo (ma Edipo è la religione e la politica), il giudizio universale spezzato in milioni di frammenti sempre meno colorati, tristi inni alla gioia e allegrissime marce funebri, campanili come falli complicati e fantasiosi, personaggi-Godot che cercano autori e spesso ne trovano da tre soldi, escursioni su montagne incantate, vagoni-letto per viaggi transonici aggregati alla locomotiva dei Lumière: i segni dell'Europa. Alcune casse di tè buttate in mare a Boston e presentate, con un buon lancio pubblicitario, come «rivoluzione», una carovana che corre tra ombre rosse (a cui si tende a negare il visto d'ingresso) in agguato, un'epidemia di commessi viaggiatori, candidati alla presidenza che si fronteggiano come pugili e pugili che discutono tra loro prima di sa-

lire sul ring come candidati alla presidenza, scrittori messi k.o. dal punching-ball, cartoni policromi per una pietà spietata, sussurri blu di rapodie e grida silenziose, grattacieli come falli artificiali belli e dannati, Pippo Pluto e Paperino in ogni film: stelle e strisce del cinefumetto americano.

Erik il Rosso, Cristoforo Colombo, Enzo Biagi: i principali scopritori (cioè inventori) dell'America. Non è un caso che il primo si sia dimenticato (rimozione?) della scoperta, il secondo cercasse altro, il terzo tenti di spiegare il Nuovo Mondo come un incidente poco grave. Gertrude Stein, Scott Fitzgerald, Hemingway, Kissinger, ovvero lo sforzo di immaginare quell'Europa che si sta visitando.

Due possibilità: o l'immaginazione traccia un taglio alla Fontana nel velo di Maia (e allora dalla ferita esce sangue vero e, per esempio, l'ipotesi hemingwayana di Spagna sgorga potente come autentica terra di eros e thanatos); oppure la debolezza dell'immaginazione e la sua natura diciamo così perversa raggiunge il suo scopo: ridurre il Vecchio Mondo dei padri (Padri Pellegrini e Padri Malandrini) ad una Disneyland inoffensiva e folkloristica. Un tour alla ricerca dell'Europa perduta porta inevitabilmente all'incontro con i tristi risultati di questa seconda immaginazione («kissingeriana»). All'album di fotografie virate in seppia di Parigi (la meraviglia di potersi ancora meravigliare ad ogni angolo di strada), di Amsterdam (la Parigi prossima ventura), di Londra (un angolo per giocare alla trasgressione delle tradizioni), di Copenhagen (l'arte della noia), di Pissau (il microreale dei dolci e della filosofia sostanziosa e della violenza rocciosa), di Vienna (la gentile ironica perenne finzione imperiale dell'uomo senza altre qualità che il saper vivere ma il non volerlo sempre), di Praga (Kafka & Visconti, cioè gli imprevedibili sviluppi del neodecadentismo), di Udine (gloria e sofferenze di un'auto-

nomia poco chiassosa), di Milano (un po' Weimar un po' Svizzera, ex Bengodi, ex Malagodi), di Venezia (la città più moderna del mondo, secondo Le Courbusier), di Torino (Balzac formato glandula), di Roma (il papa-sceicco-bianco, le lupe che si fanno allattare dagli agnelli), di Napoli (le sorprese non finiscono mai) corrisponde la raccolta di cartoline color coca-cola (Al Capone a piazza San Babila a Milano, e così via). Uno squalo si aggira per l'Europa, lo squalo dell'americanata. A livello culturale, l'impressione è che l'invasione «tecnologica» (anche nel senso di cingolata) dell'avanguardia, diciamo così, pop (è soltanto un esempio, ma abbastanza indicativo) abbia consumato (proprio nel senso consumistico del verbo) e schiacciato molto, troppo in fretta e superficialmente la ricerca europea, il cubismo, l'esistenzialismo. Soldato Blu, ha sempre lo stesso pericoloso modo di intendere la difesa della libertà altrui: Warhol come Custer? La tentazione a questo punto è di ammettere come interlocutori di oltreoceano soltanto i Sioux, gli Apaches, i Pellerossa insomma. Se alla Casa Bianca concorresse Toro Seduto e Cavallo Pazzo, non dovremmo temere di trovarci con il pazzo in casa. Ma, visto che adesso i Pellerossa nelle riserve siamo noi, dobbiamo occuparci degli americani Costruttori della Ferrovia, Cacciatori di Bisonti, Calpestatore di terra di luna. E Liberi Letterati della Frontiera. Per un Vittorini che si dischiude al tepore di Steinbeck, questi uomini-no si nutrono di Manuali e continuano a votare dc per avere la possibilità (soltanto teorica, anzi, retorica) di cominciare strilloni e finire con i trilloni. Ora che finalmente non si sente più parlare del signor Soltzenyincin, nascerà il caso Capote? Truman T. (Tiffany) Capote ha scritto (a sangue freddo) un pamphlet sui vizi del gran mondo: invece che chiamarlo Proust, lo trattando da lacché maleducato (chi da



cuoco agisce in cucina perisce...). Capote è cugino di Humbolt, il protagonista dell'ultimo romanzo di Saul Bellow. In questo romanzo Bellow (da re della pioggia a re della lacrima, versata sul cadavere squisito dell'artista vate trasformato negli Usa in artista water, lindo e disprezzato ricettacolo degli schizzi schizofrenici dell'eterna sfida del mezzogiorno di fuoco) chiama l'America esperimento di Dio. Ma che cosa sperimenta il Commendatore? L'ospizio per neonati. Noi vecchietti ancora divisi tra Carlo Magno e Carlo Marx ci sentiamo Peter Pan al confronto. Laggiù nell'Arizona, invece, nascono già decrepiti pur di non invecchiare. Ripetono la caricatura della perpetua novità pur di restare fuori della storia. Così gli Stati Uniti si avvincono a diventare un mostruoso Paese in via di sottosviluppo. Con due frasi di Wittgenstein si distrugge l'America. (Una potrebbe essere: «luogo spaziale e luogo logico concordano nell'essere ambedue la possibilità di un'esistenza», tanto più efficace di «things go better with coke»). La si distrugge a tavolino. Per liberarsi sul serio dalla «schiavitù di ritorno» color jeans (la nostra camicia di forza è fatta di una tela di origine genovese: ahimè Cristoforo; tutto il male di secoli, dalla caccia alle streghe a Hitler, ce lo ritroviamo inviato al mittente in confezione sottovuotospinto) bisogna essere almeno del vietcong. Ma non è escluso comunque che i vietcong portassero sempre in qualche minuscola tasca qualche minuscola edizione di qualcosa di corrispondente a Wittgenstein. Auguriamoci dunque una nuova dottrina Monroe per quello che riguarda la politica estera americana. Ma non per quello che riguarda la cultura. Con quella le comunicazioni non vanno interrotte. Si litighi, ma non si dimentichi che, per esempio, certe teorie del costruttivismo russo (N. Taraboukine, dal cavalletto alla macchina, dall'intuizione alla produ-

zione) si sono realizzate, magari involontariamente, proprio negli Usa. (E poi con l'autarchia artistica Raffaele De Grada impazzirebbe di gioia e sarebbe un peccato perdere il suo contributo...).

UMBERTO SANTUCCI

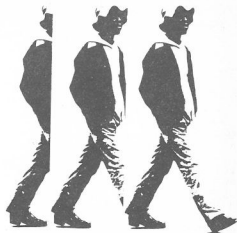
Intanto abbiamo la lingua: *graphic design, art director, rough layout, layout*, e così via. E la lingua c'è perché mancano termini italiani che rendano con altrettanta brevità ed esattezza ciò che devono significare. Vediamo un po': un *graphic designer* è un progettista di prodotti che vengono realizzati industrialmente per mezzo della stampa. Noi lo chiamiamo bozzettista, grafico, artista pubblicitario. Ma nessuno dei termini è esatto. Il bozzettista dà una visualizzazione dello stampato, ma non tiene conto dei criteri di produzione industriale. Il grafico non necessariamente è un progettista, perché può realizzare anche progetti altrui. L'artista pubblicitario è in fondo un illustratore, e si rifà ai modelli di Cappiello o di Dudovich. Il *graphic designer* è invece un progettista come l'industriale designer, tiene conto dei processi produttivi, non è uno stilista perché deve trovare la soluzione ottimale ad un problema, e l'ottimale è all'opposto del personale. L'*art director* è un supervisore su tutto ciò che è visuale, dal bozzetto di massima (*rough layout*) al filmato, ai multi-media. La stessa parola «art» in angloamericana ha un significato, in italiano ne ha un altro, perché oggi «arte» indica una certa espressione dello spirito, mentre «art» è piuttosto riferibile ad «arti e mestieri», che peraltro ha il suo corrispettivo in «arts and crafts».

Ma se non riusciamo ad esprimere certi concetti in lingua italiana, siamo in colonia o in provincia? È importante stabilirlo, perché la colonia

deve accettare la cultura egemone, la provincia vuole raggiungere la cultura centrale. Il discorso si fa più sottile e inquietante se la colonia è talmente colonizzata da credersi una provincia, e finisce col volere ciò che deve accettare. Col *graphic design* siamo a questo punto? Francamente non so dirlo, perché ho il sospetto di essere un colono condizionato. Sta di fatto che tutti noi teniamo d'occhio l'America, e che nel nostro lavoro quotidiano a volte vogliamo, a volte dobbiamo imitarla. Gran parte delle nostre industrie e delle grandi agenzie pubblicitarie sono americane, o multinazionali gestite da capitale americano. Tutto ciò ci condiziona. È chiaro che noi abbiamo i nostri Tolvaglia, Coppola, Grignani, Sambonet, Munari, che dettano legge pure in America, e che piazzano i loro lavori nelle selezioni internazionali. Ma se dietro al nome del designer andiamo a guardare il nome dell'agenzia e del cliente, troppo spesso questi altri nomi sono americani o multinazionali. E l'autorevolezza del designer è data al 30% dalla genialità o correttezza della sua soluzione, e al 70% dalla potenza della marca per cui ha lavorato.

Ora se vogliamo confrontare il designer italiano con quello americano, il confronto non va fatto mettendo accanto il lavoro dell'uno e dell'altro, ma confrontando le circostanze dei due lavori, e valutando i lavori in base alle circostanze. Né più né meno di come si fa con le corse automobilistiche, dove tutto è distinto in categorie, perché è chiaro che uno che corre con la 500 Abarth non può competere in assoluto con uno che corre con la Ferrari Formula 1, e che il fatto di correre con l'una o l'altra macchina non dipende solo dal valore del pilota ma da tante altre circostanze.

Sempre sul tema del confronto, c'è un'altra considerazione da fare. L'America è un aggregato di molti stati



diversi. L'Italia è uno stato solo, perciò non può confrontarsi con l'America, ma semmai con il Tennessee o l'Ohio. In questo tipo di confronto uscirebbe senza dubbio vittoriosa. Nel caso che si realizzasse una vera comunità europea, anche sul piano culturale, il confronto andrebbe fatto tra l'Europa e l'America. E allora insieme con la produzione italiana avremmo quella svizzera, la polacca, l'inglese, la tedesca, e così via.

Ma allora, guarda caso, il discorso diventa politico. Chi vuole che noi continuiamo a confrontarci con l'America? Chi vuole che l'Europa resti divisa e incompatibile fra occidente e oriente? Chi vuole svendere le nostre forze inventive e produttive alle multinazionali? Chi ci vuole convincere della nostra inettitudine per abbassare il nostro prezzo? Qual'è il partito politico asservito e colonizzato? Qual'è il partito che si pone in un ampio disegno europeo, tale da impressionare fortemente gli stessi americani per l'originalità e non colonialità delle sue proposte?

INDICAZIONI BIBLIOGRAFICHE

AA. VV., *Catalogo Schifano* dell'Università di Parma, 1974 *.

AA. VV., *Europa/America 1960-1976* - Catalogo della mostra alla Galleria d'arte moderna del Comune di Bologna, maggio/settembre 1976.

M. Accolti Gil (a cura di), *L'America del bicentenario*, « Mondoperaio », marzo 1976, p. 61.

G. C. Argan, « L'Espresso », 3 ottobre 1976, p. 85.

G. C. Argan, *Critique d'art: une perspective anthropologique* - Atti del XXVIII Congresso AICA, Lisbona 1976.

A. Boatto, Hunter, F. Menna (a cura di), volumi 37, 38 e 39 da *L'arte moderna*, Fratelli Fabbri, Milano 1966.

G. Bocca, « L'Espresso », 3 ottobre 1976, p. 31.

M. Calamandrei, *Art-Usa - Arte e vita dell'America d'oggi*, Fratelli Fabbri, Milano 1974.

M. Calvesi, *Le due avanguardie*, Laterza, Bari 1975 *.

E. Crispolti, *La pop-art*, Fratelli Fabbri, Milano 1966 *.

E. Crispolti, *Sociologia e iconologia del pop-art*, Fiorentini, Napoli 1975 *.

G. Dorfles, *Ultime tendenze dell'arte oggi*, Feltrinelli, Milano 1974 *.

G. Marmorì, *Sulla tetta del mondo*, « L'Espresso », n. 43, 1976, p. 106.

I. Nigro Covre, *L'astrazione determinata*, « Paese Sera », 5 luglio 1976, p. 10.

A. Bonito Oliva, *Europa/America (The different Avantguards)*, F. M. Ricci, Milano 1976.

A. Bonito Oliva, *Disegno: drawing* - Catalogo della Galleria Cannaviello, 1975.

A. Bonito Oliva, *Europa/America*, « Bolaffi-Arte », n. 47, novembre 1975.

N. Ponente, *Dispense del corso di storia dell'arte contemporanea dell'anno accademico 1975-76* [ciclostilato].

N. Ponente, *Il disegno oggi*, « Paese Sera - Supplemento Arte », 13 novembre 1976, p. 10.

H. Rosenberg, *La s-definizione dell'arte*, Feltrinelli, Milano 1975.

I. Tomassoni, *Il quadro come traccia*, « Flash-Art », Milano, n. 40, 1973.

M. Volpi Orlandini, « Paese Sera », 26 giugno 1976, p. 2.

M. Volpi Orlandini, *Arte dopo il 1945 - U.S.A.*, Cappelli, Bologna 1969 *.

B. Zevi, *200 anni di retrò*, « L'Espresso », n. 43, 1976, p. 103.

* Contiene ampia bibliografia.

AI LAUREANDI E LAUREATI IN STORIA DELL'ARTE CONTEMPORANEA

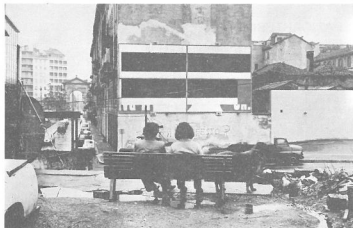
Spediteci il titolo della vostra tesi di laurea con un riassunto che non superi le 200 battute.

Se sarà di interesse generale potrà

costituire lo spunto o il complemento di un nostro argomento monografico, altrimenti sarà comunque recensita in una apposita rubrica.

SPAZIOARTEAMBIENTE

a cura di Ugo La Pietra



Dal mese di ottobre, al Centro Internazionale di Brera di Milano, già conosciuto come circolo culturale polivalente, oltre alle diverse iniziative rivolte a vari settori (cinema, video, teatro, musica, poesia) verrà sviluppata una attività legata ai problemi delle arti visive in rapporto all'ambiente come sociale.

Attraverso una serie di seminari e di incontri con gruppi operatori (Gruppo Piazzetta, Gruppo laboratorio di comunicazione militante, Riccardo Dalisi, Ugo La Pietra, Franco Mazzucchelli, Giuliano Mauri, Gruppo Cavart, Gruppo Ufo, Gruppo Salerno 1975 ecc.) i coordinatori della sezione Ambiente / Arti visive del Centro ritengono di approfondire (attraverso una serie di strumenti di divulgazione di volta in volta messi a punto sulla base anche dei rapporti che si verranno ad instaurare con i vari gruppi sociali o forze politiche da coinvolgere) la conoscenza di tutte quelle forze che in questo momento stanno affrontando il problema del superamento di particolari pratiche disciplinari in diretto rapporto con il dibattito politico culturale che si sta sviluppando per la gestione alternativa dello spazio in cui viviamo ed operiamo.

Il giorno 28 ottobre al Centro Internazionale di Brera (Milano) per la sezione Arti visive / Ambiente (coordinata da Ugo La Pietra, Ettore Pasculli e Franco Mazzucchelli) si è tenuto il seminario introduttivo: Arte e Società (seminario introduttivo per la definizione di un programma che verifichi gli strumenti e i metodi per un nuovo ruolo dell'operatore nel sociale).

Il seminario (a cui hanno partecipato E. Crispolti, V. Fagone; Gruppo Piazzetta, Giuliano Mauri, Ugo La Pietra, Gruppo di comunicazione Militante, Gruppo Cavart, Cooperativa Alzaia, Cooperativa di Via Maroncelli, Collettivo Autonomo Pittori Porta Ticinese, Ottavio Salvini, A. Natali, Gruppo Monumento Franceschi, Ugo Guarino, Bruno Resina ed altri) ha voluto porsi come momento iniziale dell'attività che seguirà per tutto l'anno 76/77 su una ipotesi di lavoro elaborata da alcuni gruppi di operatori.

Il seminario non è stato quindi l'occasione per fare un bilancio di una situazione culturale, né ha preteso di affrontare un

tema così particolare in modo sbrigativo (come è spesso nel carattere di molti seminari dove si accumulano «relazioni» che difficilmente riescono a trasformare la realtà dei problemi che investono).

Gli obiettivi del seminario infatti erano molto semplici e poco ambiziosi: attraverso una serie di relazioni si è esposta l'apertura del Centro verso il particolare momento culturale all'interno delle arti visive legate all'ambiente e ai problemi sociali, enunciando un'ipotesi di lavoro sulla quale sono stati invitati ad aggregarsi in modo costruttivo ed interlocutorio gli operatori culturali che sentivano l'urgenza dei temi proposti.

Negli ultimi dieci anni solo pochi artisti, qui in Italia, hanno abbandonato le quotazioni intimistiche, esistenziali e di linguaggio puro legato alla logica della disciplina per invadere un campo più complesso, nel tentativo di chiarire il rapporto esistente tra l'individuo e l'ambiente.

Oggi l'ambiente, non solo come spazio fisico, ma soprattutto come luogo in cui si manifestano i comportamenti e dove si determinano le più complesse conflittualità tra gli individui è diventato, per un sempre più vasto numero di operatori estetici, l'argomento fondamentale delle loro ricerche.

La conquista di questo spazio operativo e la presa di coscienza di un ruolo diverso dell'operatore estetico comunque è storia recente e ancora oggi non si può dire che questo processo abbia raggiunto posizioni particolarmente avanzate.

Ma qualcosa sta succedendo!

Gli interventi degli «architetti radicali» gli oggetti ludici di alcuni artisti prima, le lotte per la casa i comitati di quartiere il teatro di animazione l'artigianato di animazione ora, sono tutte situazioni legate ai problemi sociali, ambientali ed estetici che tutto sommato stanno creando nella coscienza dell'artista nuove basi di lavoro creativo.

Naturalmente non è tutto oro quello che luccica!

Molti artisti, soprattutto in questo particolare momento di crisi si stanno accorgendo che la committenza privata si sta esaurendo e che quindi solo la committenza pubblica può sostituire il vuoto creato dalla scomparsa del ricco collezionista.

In questo senso molti artisti (spesso appoggiati da qualche critico compiacente) connotano il proprio lavoro di «socialità» di aspetti «fisico-ambientali» e addirittura di risvolti «pseudopolitici».

Sono questi gli artisti prodotti dalla nostra cultura borghese capaci di camuffarsi ed adattarsi ad ogni nuova moda o necessità legata al guadagno e al potere.

Sono questi gli artisti che credono di indirizzare il loro messaggio verso il popolo solo perché hanno preso la «scultura» che fino a ieri qualificava la galleria, per poi abbellire la villa del ricco collezionista per collocarla in una piazza, dando così al popolo la possibilità finalmente di accedere (sic!) a quella cultura fino a ieri goduta e posseduta soltanto da pochi.

Ancora molto bisognerebbe dire ed operare per far capire che il nuovo lavoro dell'operatore estetico è soprattutto nella decodificazione di tutta una serie di simboli, di luoghi comuni e di situazioni in cui l'abitudine ha determinato comportamenti rigidi e codificati; tale operazione deve essere sempre tenuta presente nel recupero e nella reinvenzione degli spazi pubblici che ci sono stati sottratti dal sistema, stimolando ogni individuo alla liberazione di una capacità creativa repressa; in poche parole deve esplicitarsi nella partecipazione di quel vasto processo liberatorio che si può sintetizzare nella «riappropriazione attiva dell'ambiente per una definizione dello spazio in cui viviamo ed operiamo».

Questa, in sintesi la direzione di lavoro che è stata proposta, e che si articolerà attraverso una serie di appuntamenti.

Ogni quindici giorni il centro si renderà disponibile per raccogliere un operatore o un gruppo e le loro esperienze che verranno esposte, visualizzate, commentate e discusse secondo dei sistemi che di volta in volta saranno ritenuti più opportuni per meglio comprendere e verificare il lavoro svolto.

Naturalmente tracciata la linea di lavoro, rivolgiamo l'invito a tutti quegli operatori o gruppi che intendono sviluppare, chiarire, confrontare il proprio lavoro all'interno di questa ipotesi in rapporto con gli operatori che agiscono in questo particolare settore e ad altri interlocutori.

Nell'attuale fase di rilancio dell'attività sindacale, segnata dalla scadenza della Conferenza Nazionale di organizzazione della Federazione Nazionale Lavoratori Arti Visive-CGIL, è necessario riflettere su quanto è stato fatto e indicare gli orientamenti generali verso i quali far convergere i contributi di idee e di lavoro di tutti gli operatori del settore arti visive. Riflettere sull'attuale ruolo dell'artista nella società può essere utile per una riflessione più ampia del ruolo del sindacato (o meglio: della sindacalizzazione del lavoro intellettuale) nell'ambito della società stessa.

Appare chiaro come il tentativo di riflessione non può che porsi in termini problematici poiché rifiutiamo le schematizzazioni e le definizioni « a priori ».

In vista della scadenza della Conferenza del 15 e 16 ottobre a Arcidia, sono state tenute assemblee e dibattiti nell'ambito dei sindacati provinciali, che delineano gli orientamenti di una categoria per molti versi atipica. Bisogna dire che proprio in nome di questa atipicità sono avvenute in passato le fughe ideologizzanti o gli arroccamenti corporativi che hanno caratterizzato una gestione del sindacato al quale in fondo non si chiedeva altro che essere fiore all'occhiello della Confederazione.

Ma non è certo insistendo sui ritardi del passato quanto indicando decisamente la linea di rifondazione emersa dall'ultimo congresso che possono cominciare a configurarsi nuovi modi di aggregazione delle forze intellettuali all'interno del sindacato e soprattutto un rapporto meno discontinuo o episodico (al limite spesso strumentale) con gli altri sindacati di categoria all'interno della Confederazione. Segni positivi in questa direzione non mancano, uno dei quali è costituito dal lavoro dell'ufficio per i problemi culturali della C.d.L. di Roma, ma è necessario che tutto il movimento sindacale unitariamente e globalmente faccia propri i problemi dell'organizzazione della cultura.

Anche gli operatori delle arti visive, gli artisti, i critici, gli animatori impegnati nel settore devono contribuire a questa riappropriazione, ponendosi francamente la domanda su quali siano gli strumenti più

validi per una tendenziale organicità con le esigenze dei lavoratori (esprese dalle organizzazioni politiche e sindacali) rapportata alla necessaria autonomia e pluralità della ricerca e delle esperienze culturali e artistiche. In altri termini e con il rischio di schematicismo che ne deriva: ha oggi un senso — e quale — il lavoro e l'aggregazione sindacale di operatori con forti componenti di autonomia professionale, con controparti sfuggenti e comunque inattuabili da lotte sindacali « classiche », con interessi culturali e di mercato diversi e contrastanti? Oppure — rispondendo comunque negativamente a questa domanda — bisogna continuare a alimentare il mito del grande intellettuale che con la sua opera è per definizione dentro ai problemi della classe operaia, per una serie di sillogismi che qui risparmi.

Porre queste domande non significa avere delle risposte pronte e però è anche questo un modo per cominciare a riflettere sulle risposte, per evitare di finire o burocrati del "decentramento con murali" o irraggiungibili, mitiche figure dispensatrici di buoni consigli.

Voglio dire che chi si pone — e seriamente — la prima domanda ha già iniziato a dare una risposta concreta cercando di ricostituire un tessuto connettivo che, utilizzando il terreno sindacale fuori dagli schemi delle rivendicazioni, serva come luogo e momento di crescita unitaria (ma non unanimistica) di una larga fascia di operatori che sapessero trovare motivi per superare parcellazioni o segregazioni.

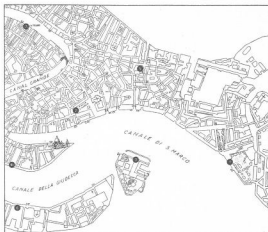
Sia chiaro che nessuno nega la specifica importanza di quanto artisti anche isolatamente producono, ma qui non si vuole esprimere giudizi di merito sui livelli culturali o artistici, né sui modi per raggiungerli, ma indicare — o tentare di indicare — gli strumenti di partecipazione (al di là di definizioni formali pur importanti) al processo di vera e propria ricostruzione che nella attuale fase politica le forze di democrazia e di progresso sono chiamate a sviluppare. Esiste, cioè, uno spazio politicamente rilevante in cui il sindacato arti visive può dare e ha dato un contributo di elaborazione teorica (in questo senso s'è mosso il sindacato ro-

mano con le "lezioni" sul marxismo e arte) sempre opinabile ma vivaddio stimolante rispetto alla circospezione e alla ordinaria amministrazione. Inoltre come non riconoscere un ruolo — sia pur rispettoso delle reciproche competenze — al sindacato nella elaborazione delle linee di politica culturale degli enti locali, specie nella positivamente mutata amministrazione di comuni, province, regioni. Il sindacato ha combattuto — parlo dell'esperienza romana — le clientele e gli sprechi della passata gestione dell'assessorato alla cultura del comune, e vuole oggi contribuire positivamente alla vita culturale della città e del territorio, beninteso senza porre questioni settoriali o peggio corporative bensì proponendo piani di largo respiro, per un mutamento di « clima » della vita culturale complessiva in cui i problemi di settore abbiano la loro corretta collocazione.

Soffermandosi solo su questi due aspetti ho voluto solo esemplificare ma non ignorare temi di intervento sindacale altrettanto importanti sui quali converrà tornare, quali: l'assistenza oggi gestita dall'ENPAS, l'anacronistica legge « per l'abbellimento degli edifici pubblici » (2%), la regolamentazione del mercato d'arte oggetto di una proposta di legge del PSI, la gestione culturale dei centri polivalenti, e così via enumerando.

A tal proposito bisogna ricordare l'iniziativa del sindacato romano Arti visive che è riuscito a rendere possibile la realizzazione dell'incontro-dibattito della Biennale di Venezia sulla legge del 2% investendo del problema il sindacato nazionale e tutti coloro che devono e possono trovare adeguate soluzioni, in primo luogo gli uomini politici.

Ma per affrontare organicamente problemi così articolati non possono bastare le attuali, esigue forze presenti nel sindacato. Se si riuscirà a comprendere e a far comprendere che solo una partecipazione in prima persona all'attività sindacale può garantire una perfetta sintonia con la realtà sociale del Paese, si eviterà che una scadenza importante, quale la Conferenza di Organizzazione, si impoverisca al livello di uno stanco, rituale ripetersi di frasi fatte.



27 gennaio 1976 è datato il primo articolo di contestazione della Biennale: sette mesi prima dell'inizio della manifestazione, quando i vari coordinatori ancora non avevano definito con esattezza i programmi! Negli ultimi anni è stato normale da parte di quasi tutti i critici un certo atteggiamento di amore/odio nei confronti della maggiore manifestazione italiana d'arte, ma quest'anno la piena di polemiche ha superato ogni precedente livello.

Abbiamo perciò voluto seguire il grosso dibattito (che troppo spesso dibattito non è stato, ma solo rissa ridicola e di nessun conto culturale) che ha preceduto, accompagnato e seguito la Biennale '76.

Abbiamo così raccolto tutti gli articoli usciti in Italia e parte di quelli usciti sulle riviste estere: diamo in appendice i riferimenti per rintracciare gli articoli comparsi sulla stampa non specializzata (le riviste specialistiche hanno tutte trattato il problema della Biennale nel periodo giugno-ottobre). Va detto che la stragrande maggioranza degli articoli che abbiamo letto svelano un atteggiamento assolutamente settario ed antiquato degli autori, che si pongono quasi sempre in posizione di giudizio aprioristiche: molti sono gli esempi di critici — anche docenti universitari — che hanno lanciato accuse roventi prima di visitare l'esposizione. Invitiamo quindi i nostri lettori a leggere gli articoli che segnaliamo per poter formulare un giudizio autonomo sui diversi "tipi" presenti nella critica italiana e poter da una parte evitare di seguire il lavoro di coloro i quali si sono presentati, molto chiaramente in questa occasione come semplici protettori di parrocchie e di patetici centri di potere, e dall'altra di dare maggior credito a chi ha lavorato per costruire (sia nella partecipazione che nella critica della Biennale).

Un altro elemento di giudizio che vogliamo fornire al lettore è quello sulla manifestazione vera e propria: intorno alla metà di ottobre, conclusasi la Biennale, abbiamo invitato ad una tavola rotonda Ennio Calabria ed Enrico Crispolti (che hanno partecipato e collaborato alla realizzazione di questa edizione della Biennale) e Guido Montana e Francesco Vincitorio (che sulla manifestazione avevano più volte espresso riserve). Da tale incontro abbiamo tratto i quattro interven-

ti che riportiamo di seguito, interventi di segno opposto che permettono di avere una visione più obiettiva del fatto.

ENNIO CALABRIA

Mi è stato chiesto di esprimere un giudizio sulla Biennale e sulla sua attività. Bene, credo che l'interesse che abbia suscitato quest'edizione della Biennale sia il prodotto di una serie di tensioni interne ed esterne alla Rassegna stessa.

Va ricordato che per la prima volta il nuovo Consiglio Direttivo accoglie rappresentanti dei lavoratori che fino ad ora avevano avuto solo un ruolo passivo.

A questo punto, per la stessa composizione del Consiglio Direttivo, alcune delle tensioni che si sono create sono il prodotto della presenza di noi protagonisti all'interno della manifestazione. Questa nostra presenza, infatti, ha portato una problematica che è andata sviluppandosi in questi anni e che indubbiamente arricchisce di gran lunga la problematica tradizionale della rassegna.

Ritengo però che all'interno di tutto questo intreccio di motivi critici e di nuove presenze vada messo in evidenza il punto nodale della Biennale che è, in sostanza, un'istituzione culturale e quindi un soggetto intellettuale.

All'interno dello Statuto della Biennale, statuto rifondato e rinnovato, permangono ancora delle contraddizioni che sono la richiesta di meno spettacolarità da una parte e dall'altra le attività permanenti che significano semplicemente il tentativo di recupero dell'intero ciclo: la progettazione, la formazione, la realizzazione ed infine il momento espositivo, quando l'opera entra in impatto con il fruitore.

La Biennale, a questo punto, è logorata da due tempi: quello dello spettacolo, e quello di rispondere alle esigenze che le vengono imposte dallo statuto e per le quali è necessario un periodo più lungo (spazio sperimentale più lungo, ricerca di promozione ecc.) per ricomporre il ciclo a cui accennavo prima.

A questo punto credo che il problema non possa che risolversi con un atto di volontà politica. Il Consiglio attuale, a mio avviso, dovrà fare una scelta politica

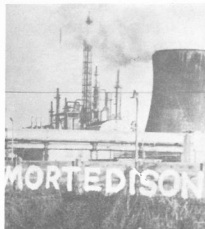
delle attività permanenti, scegliendo quel momento di ricerca e di sperimentazione che sarà in grado di dare quella risposta a cui accennava Montana.

Questa è la grossa scelta che ci sta di fronte e vorrei che i critici, che hanno in questi mesi bombardato la Biennale, si rendessero conto che il problema è racchiuso nel vecchio adagio « Non si può avere la botte piena e la moglie ubriaca »: non si può, in sostanza, avere una Biennale che sia semplicemente un istituto di registrazione delle novità internazionali e contemporaneamente uno strumento di registrazione di modificazione dei modi di produrre. È necessario, invece, che divenga quello strumento capace di dare una risposta esauriente alla moltitudine di domande che dal '68 in poi si sono poste al mondo intellettuale e che determinano con insistenza la trasformazione del ruolo dell'intellettuale di fronte ad una nuova domanda attiva.

Sulle perplessità o paure che hanno avuto Montana e Vincitorio circa il pericolo che si corre deve ammettere di avere anch'io una certa paura. Il pericolo che rilevava Montana sta nel fatto che ci può essere un cambiamento di articolazione di strutture che non approda poi ad un effettivo cambiamento e quindi si corre il rischio di cambiar tutto per non cambiar niente.

Vincitorio e Crispolti si sono chiesti se al pubblico è stato risposto o meno alla domanda culturale che ci ha posto, interessandosi alla Biennale. Una risposta anche se superficiale è stata data. Il visitatore è stato posto di fronte ad una impossibilità di fruire di questa nuova Biennale perché questa impotenza è rimasta inalterata rispetto al passato. Queste due preoccupazioni in sostanza hanno un denominatore comune: il rischio, rischio che si verifica se si continua a perseguire la via del rapporto creativo o del ruolo diverso che viene richiesto a chi produce e a chi fruisce di questa produzione.

Per quanto riguarda la decentrazione, paura sottolineata da Vincitorio, si pone lo stesso problema di prima. C'è un processo obiettivo che sta distruggendo la centralità. Fino ad oggi la centralità si è retta sostanzialmente su un pubblico elitario ma egemone e di conseguenza



su un autore egemone ed elitario a sua volta: quindi da élite ad élite.

L'avvento di questa nuova domanda culturale sconvolge il problema di centralità sottolineando il rapporto di forza fra le classi sociali smembrando la classe egemone ed elitaria saldando, invece, il momento di un auditorio più vasto ed articolato. Quindi se questo decentramento dà la possibilità di spazi decentralizzati nel decentramento tali da consentire al pubblico di una periferia una immagine complessiva della produzione, senza ricorrere alle briciole, allora il decentramento diventa un discorso valido. A mio avviso alla Biennale '76 è mancato quel bagaglio di segnaletica pedagogica che consenta una certa produzione alta ma anche elitaria della cultura, tale da essere letta e capita da un pubblico di massa (Vedi la mostra America/Europa-surburbo/città).

Per concludere, la Biennale deve essere un elemento entro un tessuto di istituzioni e di iniziative atto a fornire un'occasione sperimentale ad un certo numero di produttori così da maturare nuove metodologie, nuovi modelli produttivi e nuovi giudizi critici in modo da superare quel modello di autore che lascia ai canali tradizionali il destino delle proprie opere.

La mia proposta quindi si riduce in una Biennale, in un Consiglio Direttivo e in tutto un apparato dirigenziale atto a privilegiare le attività permanenti come momento fondamentale caratterizzante di questa nuova Rassegna e a rivedere quelle strutture e quei servizi che permettano di puntualizzare un momento di riflessione critica e di sperimentazione.

ENRICO CRISPOLTI

Calabria ha giustamente illuminato una sorta di contraddizione interna della Biennale.

Vorrei far capire che questa contraddizione interna è un dato di arricchimento rispetto alle precedenti Biennali, come l'ultima del 1972, la quale, nella tradizione precedente, non aveva contraddizioni perché esibiva una sorta di sicurezza, di quasi di infallibilità. Non aveva in sostanza una prospettiva di problematica

di fronte a sé, e aveva, invece, un modo espositivo venutole dalla tradizione, che riusciva ad assolvere bene o male, e che questo modo fosse poi più o meno determinato dai contenuti, dalle pressioni di mercato era un fatto secondario. Erano in sostanza quelle Biennali una sorta di ufficializzazioni culturali, di consacrazione.

Ora questa grande manifestazione sta cambiando. La vitalità attuale della Biennale sta, secondo me, proprio in questa sua interna contraddizione, che è una contraddizione non per non essere giunta ancora ad un chiarimento, ma per una lotta reale che si sta svolgendo all'interno della Biennale stessa, tra fermenti nuovi, idee nuove, forze nuove politiche e culturali che la portano avanti, e situazioni viceversa arretrate che la vorrebbero frenare verso una restaurazione. Ecco dunque all'interno di queste prospettive nuove la difficoltà di trovare una soluzione giusta.

La Biennale non può non essere internazionale: questo è un fatto fondamentale. Il momento informativo deve essere internazionale, come il modo di proporre il tipo di informazione, cioè di renderla anche un momento subito creativo, anziché passivo. Che a questa informazione corrisponda poi un momento di appropriazione creativa, costituisce la base su cui fondare la indispensabile strategia tutta ancora da studiare in relazione alla domanda di massa che i 700 mila visitatori di questa edizione hanno indicato come esistente.

La Biennale a proposito di decentramento sta tentando delle esperienze sia a Mirano che a Treviso; ma i maggiori chiarimenti sul decentramento sono venuti dalle discussioni al convegno di Mirano dell'1-3 ottobre.

Ma quale risposta è stata data a questo enorme pubblico?

La risposta che è stata data in realtà è di carattere tradizionale, più o meno la risposta delle precedenti Biennali, salvo forse per quelle zone della manifestazione che hanno svolto un lavoro di informazione attuale sulla problematica del decentramento culturale, e ritengo che in questo senso la sezione italiana abbia svolto un'azione pionieristica. Altrove comunque si è disattesa in gran parte una

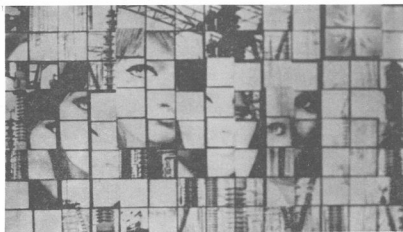
risposta adeguata anche perché non si era prevista una simile ampiezza di domanda.

A questo punto il problema fondamentale per il futuro della Biennale è quello di considerare ogni forma di progettazione di attività culturale attraverso il filtro di una possibile virtuale nuova presenza di settecentomila visitatori.

Il decentramento delle varie mostre effettuato in Venezia, decentramento che a mio avviso è stato importante, ha creato indubbiamente una congestione informativa a causa della varietà delle manifestazioni stesse (cinema, teatro, musica, ecc., accanto a quelle visive); con estrema difficoltà a seguirle.

Su questi dati di fatto oggi si ha una esperienza che ci permette di trarre le dovute conclusioni. Indubbiamente si è verificata una crescita della Biennale 76 durante i tre mesi. Ma quella che è cresciuta è soltanto una realtà problematica che è al di là del momento meramente espositivo. Se poi si vuole tradurre in un aspetto pratico questa crescita, questo sarà il compito svolto e da svolgere da parte dei Gruppi Permanenti di Lavoro della Biennale, gruppo al quale accennava Calabria. L'argomento dei GPL e quello del decentramento è stato ampiamente sviscerato al Congresso di Mirano, promosso proprio da quello che fra questi Gruppi si occupa dei Convegni. A Mirano è emerso che le conseguenze delle elaborazioni teoriche, delle analisi, delle indagini svolte dai Gruppi non devono rimanere atti di archivio in seno alla Biennale, ma si devono tradurre nell'operatività dell'Ente Espositivo, cioè in una trasformazione dei modi di gestione dell'Ente in questione.

Il Convegno di Mirano ha dimostrato che c'è una reale aggregazione su questi problemi di cultura decentrata, orizzontale e realmente democratica, cioè la esistenza di forze culturali e politiche che hanno la capacità contrattuale di imporre questa nuova prospettiva rispetto a quelle tradizionali delle precedenti Biennali, che rimangono comunque ancora in agguato all'interno dell'attuale situazione fortemente innovativa. È necessario che la Biennale assuma una prospettiva di decentramento come momento fondamentale della sua pratica di gestione cultu-



rale, e che tale prospettiva sia tanto quella di un decentramento analitico, cioè di sollecitazione locale che la Biennale può svolgere, anche se limitatamente (tipo Milano, o Treviso, ma con ben diverso approfondimento), quanto quella di divenire un servizio culturale internazionale a livello territoriale nazionale, usufruibile da parte di enti locali, istituzioni culturali, ecc.

GUIDO MONTANA

Non è facile dare un giudizio sulla Biennale. Né d'altra parte si può essere così ottimisti come Crispolti, il quale ha esposto molto benevolmente le ragioni su cui si fonderebbe, secondo lui, la validità di questa Biennale riformata.

Si dice che vi sia stata grande affluenza di pubblico. Non ho motivo di dubitarne. Bisognerebbe però fare un discorso che investa, oltre alle strutture e alle articolazioni organizzative esteriori, i contenuti effettivi della Rassegna. Non so se i visitatori siano stati 700.000 o qualche centinaio di mila in più o in meno. La domanda da farci è un'altra, chiederci cioè se questi visitatori abbiano potuto fruire di una Rassegna che informava e illustrava loro la situazione artistica contemporanea, le ricerche reali (non artefatte o mistificanti cioè), la sperimentazione, i risultati delle operazioni creative dell'uomo, dell'artista d'oggi, nonché i richiami storici a questa situazione.

A questo punto farei una premessa: non è possibile dare un giudizio obiettivo di una mostra come quella, piuttosto complessa, della recente Biennale, senza un confronto, una comparazione con le biennali precedenti. In quelle rassegne, a mio avviso, prevaleva e risultava abbastanza evidente l'interesse del mercato. In realtà, ogni due anni, si faceva la somma delle attività artistiche mondiali, che in qualche modo venivano a interessare la struttura mercantile dell'arte contemporanea o erano da essa stessa promosse (l'intervento delle gallerie, della pubblicistica, della stessa critica utilizzata in senso promozionale). In definitiva, il mercato artistico esistente nell'attuale sistema neocapitalistico, interveniva massicciamente per avere una patente ufficiale di vali-

dità riguardo al risultato delle ricerche di taluni artisti contemporanei. In un certo senso gli interessi del mercato si venivano a volte a intrecciare anche con gli interessi politici e le ambizioni, il prestigio nazionale di taluni paesi (non dimentichiamo l'operazione Fautrier nel 1960 e l'operazione Pop Art alla Biennale del '64).

Perché parlo di mercato e non di ricerca disinteressata? È chiaro che la ricerca degli artisti è sempre — o quasi sempre — disinteressata; non dobbiamo però dimenticare che in un sistema nel quale vige la legge del profitto, l'artista è sottoposto a una lunga serie di sollecitazioni e la stessa critica non vive astrattamente sulla luna. Il potere di decisione è a volte a monte delle stesse dichiarazioni di poetica.

Non dobbiamo nasconderci questo fatto, perché altrimenti i nostri discorsi sarebbero basati sulla sabbia.

Abbiamo recentemente assistito a una Biennale «rivoluzionata», modificata sensibilmente nelle strutture e nella stessa intenzionalità e, in qualche modo, nella finalità politica. Sarebbe però un grave errore considerare questo cambiamento, che ha un carattere semplicemente strutturale-organizzativo, come un mutamento di carattere qualitativo. In effetti lo spirito del cambiamento è stato in gran parte d'ordine verbale, retorico. E questo coinciderebbe, a mio avviso, con la mutata strategia del tardo capitalismo nell'area culturale. Ci troviamo infatti in una situazione in cui la crisi mondiale del capitalismo è venuta ad intrecciarsi con la crisi mondiale dell'arte contemporanea, della cultura attuale in genere. Quindi i cambiamenti di struttura organizzativa, le nuove articolazioni delle manifestazioni culturali e delle rassegne artistiche, sono secondo me e tutto sommato corrispondono al tentativo indiretto ed estremo del mercato capitalistico mondiale e della sua parte ispiratrice ideologica e politica, di dare una vernice di novità e di «eccesso», di *eversione*, all'attuale cultura, all'attuale attività e presenza artistica. Si tratterebbe, tutto sommato, di riassorbire ogni presunto fermento, ogni presunta novità, ogni «rivoluzione» e di porli di nuovo sotto l'egida del profitto e della mercificazione del-

le idee e delle operazioni umane.

Credo che in sostanza dovremmo guardarci dall'accettare i cambiamenti solo in base ad un piano di articolazioni suggestive, di presunte nuove strutture e artificiosi decentramenti. Bisognerebbe indagare, invece, su come questa Biennale ha risposto alle esigenze di una verifica di un'effettiva ricerca artistica (anche in senso rivoluzionario, se volete, cioè politico, di massa), effettiva, ripeto, e cioè al di là della facile demagogia culturale.

In questa Rassegna sono confluite varie componenti politiche e culturali; abbiamo assistito oltre ad esposizioni piuttosto eterogenee e persino pompiestiche, ad interventi dissacratori, azioni, performance, ecc. Abbiamo osservato, cioè, che in definitiva più che di una rassegna complessa si trattava di una serie di mostre superficialmente complicate, che solo superficialmente hanno risposto al chiarimento culturale di ciò che veniva proposto.

Mi pare che alla base di tutto questo ci sia una sostanziale adesione ad un nuovo qualunquismo culturale, sia pure alla rovescia, per il quale può andar bene Guttuso e può andar bene Vettor Pisani, cioè il neorealismo rimasticato e la riverberata di dada come chiave al successo e agli aborriti mass media. Non è tutto questo, presentato a volte sotto lo aspetto di riforma e a volte come «rivoluzionario», la base di una nuova manipolazione?

In questa serie di manifestazioni, di rassegne, di attività artistiche e culturali più o meno decentrate, non si è messa in evidenza alcuna idea esatta di cosa volesse dire la Biennale, non dico alla massa del pubblico ma forse nemmeno agli addetti ai lavori. Vincitorio ha detto che non è stata data la possibilità al visitatore di vedere realmente questa Biennale, di poterla visitare per averne un chiaro risultato di informazione. Ritengo che Vincitorio si riferisca all'organizzazione, che ha voluto creare una Biennale di prestigio per gli organizzatori. Il rilievo, però, investe anche la funzione di controllo culturale della Rassegna, che a mio avviso non è stata assolta, se è vero (come è vero) che risultano confusioni e contraddizioni rimarchevoli nell'impostazione culturale.

HIGH PRIORITY

Si è parlato dello spazio, troppo spazio s'è detto. Forse non era troppo, ma solo male utilizzato. Un solo esempio: Guttuso. Hanno esposto di quest'artista due grandissimi quadri, «La Vucciria» e «I funerali di Togliatti», in un piccolo box, uno dei tanti «stands» di tipo arte-fiera che hanno deliziato otticamente questa Biennale. Grandi spazi sono stati invece assegnati ad artisti land o body, che non di spazio avevano bisogno ma forse di vero talento. Come non hanno impedito a Guttuso di esporre le sue opere elefantache in un piccolo spazio, così non hanno saputo imporre a Kounellis di esporre i suoi cavalli in carne e ossa per tutta la durata della rassegna, evitando di sprecare un ampio spazio in modo pretestuoso, togliendo cioè i cavalli dopo due o tre giorni (giusto il tempo della vernice e dell'inaugurazione) e mettendo al loro posto delle piccole semplici fotografie. Non si tratta solo di uno spazio perduto, evidentemente, bensì di una operazione obiettivamente e culturalmente falsa.

Riguardo alle rassegne storiche la confusione è ancora più evidente. Inserire nella Biennale, per esempio, una mostra sull'Architettura razionalista durante il fascismo, poteva avere una logica funzionale solo se tutta la Rassegna avesse privilegiato il momento razionale e strutturale, costruttivo dell'arte contemporanea. Ma non è così. In questa Biennale il momento costruttivo è solo un fantasma vagante sulla laguna, un cadavere che non si è riusciti a seppellire in tempo. È auspicabile quindi che certe mostre storiche vengano organizzate al di fuori delle future biennali, perché così organizzate — senza cioè un preciso criterio di scelta — non possono che aggiungere confusione alla confusione.

Si è parlato di centralità, il discorso sulla centralità è un discorso che può essere riferito a diversi aspetti della situazione culturale e artistica odierna. È vero che la centralità riguarda l'aspetto negativo della situazione culturale in generale, ma a mio avviso e almeno per quanto ci compete, riguarda anche (sarei per dire soprattutto) e in modo peculiare il discorso critico. Credo vi sia la necessità di una rifondazione del discorso critico attuale. Non c'è dubbio, infatti, che ci troviamo oggi davanti a una forte disper-

sione verbale e a una scarsa penetrazione scientifica dei problemi della ricerca artistica.

In definitiva, quando sento parlare dell'esigenza di una Biennale decentrata e rinnovata nelle strutture, non riesco a nascondere la preoccupazione che sotto la veste di un presunto rinnovamento e di una presunta partecipazione democratica, vi sia alla fine l'inserimento sospetto della giustificazione «suggestiva» del verbalismo e del nominalismo culturale, cioè di qualcosa che non è più cultura bensì strumentazione di comportamenti e di manifestazioni di nominalismo culturale per acquisire posizioni egemoni e di potere. A quel punto la stessa partecipazione democratica e l'intervento del mass media sarebbero incontrollabili culturalmente e avrebbero carattere mistificatorio.

Si tratta quindi di rivedere alla fonte i giudizi, di rifondare se occorre i nostri giudizi critici, riconsiderando in un certo senso la «verità» e la stessa liceità culturale delle operazioni artistiche. Non si può accettare tutto, ma se lo si accetta lo si deve poi dimostrare. Talune manifestazioni di cui abbiamo avuto un'ampia rappresentanza alla Biennale sono state, per esempio, manchevoli a mio parere di corrispondenza e di chiarificazione critica, di una critica linguisticamente corretta e a livello scientifico, capace di dimostrare, non dico la loro validità (tutto può essere problematico) ma la loro giustificazione intrinseca sul piano operativo e culturale.

FRANCESCO VINCITORIO

I 700 mila visitatori della Biennale di Venezia 1976, a cui Crispolti ha accennato, costituiscono, senza dubbio, una domanda di cultura, per così dire, di massa. Ciò che però dobbiamo chiederci è come è stato risposto a questa domanda. Lasciando perdere la retorica e l'ottimismo programmatico, va detto chiaramente che a questa domanda di cultura che viene dalle masse non è stata data alcuna risposta.

Se stiamo ai fatti, dobbiamo riconoscere che questi 700 mila visitatori, praticamente, hanno visto ben poco delle manife-

stazioni che con tanta fatica e spesa la Biennale ha organizzato.

Basta infatti considerare la quantità di manifestazioni concomitanti che si sono avute a Venezia quest'estate e la loro dislocazione.

Se teniamo presente anche la lentezza degli spostamenti in questa città, ci renderemo subito conto che se tutti i 700 mila visitatori avessero voluto vedere effettivamente ciò che la Biennale ha presentato, avrebbero dovuto trattenersi a Venezia, per lo meno un mese.

Invece, mediamente, essi vi hanno soggiornato due giorni.

Vale a dire che, nel migliore dei casi, essi hanno potuto dare soltanto un fugacissimo sguardo alle manifestazioni.

Per spiegarci meglio vorrei ricordare la mostra dedicata alla Spagna.

Una mostra molto folta di opere, con molte immagini e moltissimi testi scritti.

Quanto tempo avrebbe richiesto una visita attenta di questa mostra? Invece, quanto tempo gli hanno dedicato i visitatori, anche quelli che si dicono «addetti ai lavori»?

Un altro esempio.

La parte italiana del settore «ambiente come sociale», curata da Crispolti. Soltanto nell'ultima sala, c'erano, se ricordo bene, quattro videotape e la durata di ciascuna proiezione era di circa un'ora. È facile calcolare quanto tempo sarebbe stato necessario per poter seguire le proiezioni.

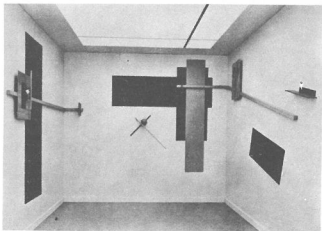
In realtà, la gente entrava, sbirciava e dopo tre minuti usciva, anche perché dentro si soffocava.

Naturalmente di esempi potrei farne molti altri.

Ma mi fermo qui e chiedo: perché spendere tutti quei soldi, impegnare tante persone, fare tanto lavoro se in pratica non c'era la possibilità di avere una reale fruizione da parte del pubblico?

Il fatto è che le manifestazioni non vanno fatte a maggior gloria degli organizzatori, cioè per dar loro lustro e notorietà (come, probabilmente, è accaduto a questa Biennale '76) bensì vanno fatte a misura di chi le deve vedere. Vale a dire tenendo conto delle loro possibilità di fruizione. Crispolti ha detto che una tale affluenza non era prevedibile.

Una affluenza minore non avrebbe modi-





ficato la sostanza del problema. Anche se il pubblico fosse stato in minor numero, a ciascun visitatore, per veder tutto, sarebbe stato egualmente necessario il dono della ubiquità.

Insomma io credo che l'errore stia nel criterio organizzativo stesso della Biennale. Un criterio che a mio parere andrebbe rovesciato.

Proprio perché chiede denaro pubblico, cioè denaro di tutti e non dei veneziani soltanto, la Biennale deve diventare un servizio pubblico a vantaggio di tutti.

Deve cioè trasformarsi in uno strumento per rispondere alla richiesta di cultura che si leva da tutta la Nazione.

Non può pretendere che la gente vada a Venezia (anche perché ci andranno sempre i ceti economicamente più privilegiati), né può pretendere che gli italiani si contentino di leggere sui giornali o vedano attraverso qualche spezione di televisione ciò che è stato presentato a Venezia.

I soldi che la Biennale riceve, deve trasformarli in un servizio culturale per tutti. Personalmente non credo nella meccanicità dei processi osmotici della cultura. Ciò non credo che facendo una cosa culturalmente valida a Venezia, i benefici si risentiranno in tutta Italia. È una concezione aristocratica che contrasta con i reali processi di diffusione della cultura e con i propositi di democraticità sbandierati da tutti. Un vero servizio culturale deve avere diretta, quasi immediata influenza.

E tale servizio, a mio avviso, la Biennale lo potrebbe certamente svolgere.

Non parlo della esportazione delle mostre in altre città. È giusto farlo, deve essere fatto, ma non basta.

Intendo invece riferirmi alla preparazione di quei quadri culturali di cui si sente, dovunque, una gran carenza.

Vale a dire preparazione di quelle forze che agiscono in periferia e spesso, spendendo quattrini pubblici, organizzano manifestazioni di livello provinciale o addirittura di livello subculturale.

La Biennale dovrebbe fornire questo « servizio » agli enti locali (Regioni, Province, Comuni) dovrebbe cioè formare i quadri culturali di cui quegli enti abbisognano.

Chiedendo che siano questi stessi enti ad

inviare a Venezia idonei elementi che la Biennale dovrebbe preparare con il massimo scrupolo mediante corsi e seminari di durata adeguata, chiamando docenti qualificati anche dall'estero, organizzando manifestazioni-pilota perché i partecipanti a questi corsi facciano esperienze concrete organizzative.

Oggi, in Italia, per fortuna abbiamo una maggioranza di Amministrazioni di sinistra e questo rende possibile un'efficace opera di rinnovamento culturale.

La Biennale può rendere concretamente fattibile questo rinnovamento in ogni parte d'Italia.

In giro c'è una grande ansia di fare qualcosa, anche nel campo della cultura. Ma spesso si rischia di produrre un'attività dequalificata, specie nel campo delle arti visive dove l'analfabetismo è la regola. La funzione della Biennale potrebbe essere quella di mantenere al più alto livello la qualità delle iniziative artistiche che verranno prese in periferia.

In altre parole, l'attività della Biennale dovrebbe servire a far sì che il decentramento non porti al provincialismo.

Solo se la Biennale riuscisse a svolgere questo compito, questo servizio a favore di tutti, potrebbe chiedere stanziamenti allo Stato.

Che poi significa chiedere denaro ai lavoratori.

E a questo proposito, io credo che per tutelare appunto i lavoratori bisognerebbe arrivare ad una presenza più forte negli organi direttivi della Biennale delle rappresentanze dei lavoratori.

Io credo che se la forza del sindacato fosse maggiore certe mistificazioni sarebbero molto più difficili.

Come ad esempio citare il numero di 700 mila visitatori, portati a Venezia da una ben orchestrata campagna pubblicitaria, come una « reale conquista di cultura da parte delle masse ».

Le fotografie di questo servizio sono state ricavate dal Catalogo della Biennale 1976.

INDICAZIONI BIBLIOGRAFICHE

- 11-1-76 La Biennale si farà da giugno a ottobre, « La Stampa ».
- 15-1-76 La Biennale si rinnova, « La Stampa » (Giuliano Marchesini).
- 24-1-76 Biennale in tempesta, « La Stampa » (Liliana Mado).
- 26-1-76 La Biennale va all'estero, « Il Giorno » (Vittorio Cossato).
- 27-1-76 I cocci della Biennale, « Il Giornale » (Cesare Marchi).
- 30-1-76 La Biennale decide il ciclo di attività, « Il Giornale ».
- 25-2-76 Alla Biennale c'è la febbre spagnola, « Corriere della Sera » (Sandro Meccoli).
- 20-3-76 Biennale un rodaggio difficile, « Paese Sera » (Francesco Dal Col).
- 31-3-76 Il cartellone della Biennale, « Il Messaggero ».
- 31-3-76 Proposte valide ma fondi insufficienti, « Il Popolo ».
- 1-4-76 Biennale Venezia: « Il cartellone è buono, ma... », « Il Messaggero ».
- 2-4-76 La Biennale « colpita a morte », « Il Messaggero ».
- 3-4-76 Biennale: programmi senza soldi, « La Stampa » (Massimo Mila).
- 3-4-76 Colpo di mano contro la Biennale, « Il Messaggero ».
- 5-4-76 Venezia vive, « Paese Sera » (Aldo De Jaco).
- 7-4-76 La DC per il finanziamento della Biennale, « Il Popolo ».
- 27-4-76 Biennale di Venezia: definito il programma, « La Nazione ».
- 7-5-76 Una Biennale di Venezia a passo ridotto, « Il Giornale ».
- 7-5-76 Conferenza-stampa di Ripa di Meana: Modificato il cartellone della Biennale « differita », « Il Messaggero ».
- 7-5-76 Ripa di Meana ha presentato ieri a Roma la Biennale « potata », « Il Giorno ».
- 7-5-76 Il programma della Biennale, « Il Resto del Carlino ».
- 7-5-76 Slitta di un mese l'inaugurazione, ridimensionati i programmi: una Biennale di Venezia a passo ridotto, « Il Giornale » (Luciana Jorio).
- 7-5-76 Prende il via il 14 luglio la Biennale ridimensionata, « Il Tempo ».

- 7-5-76 Ridotto il programma di Venezia - La lira in crisi contro la Biennale, «La Repubblica» (Orazio Gavioli).
- 7-5-76 Modifiche e integrazioni al programma - Per la Biennale tagli ma anche notizie positive», «L'Unità» (m. ac.).
- 7-5-76 Presentato a Roma il programma '76 - La Biennale ridimensionata, «La Voce Repubblicana» (a. s.).
- 7-5-76 Anche con mezzo miliardo di meno - Biennale: il programma sostanzialmente salvo, «Corriere della Sera» (Gian M. Guglielmino).
- 7-5-76 La manifestazione si aprirà il 14 luglio - Biennale: tardano i soldi rinvia l'inaugurazione, «La Stampa» (G. F.).
- 7-5-76 Un qualificante programma per la Biennale '76, «Avanti!».
- 7-5-76 Rinvia di un mese - Biennale del "dopo" elezioni, «Il Popolo».
- 11-6-76 Biennale: Vittorio Gregotti si dimette dalla sezione attivista: "Non sono adatto: poco rischio tanti contrasti", «La Repubblica» (Orazio Gavioli).
- 13-6-76 E così la mostra diventa un mostro, «L'Espresso».
- 15-6-76 Venezia: è considerata da 10 anni in agonia, ora qualcosa si muove: il "cadavere" si è finalmente svegliato?, «Il Messaggero» (Nantas Salvaggio).
- 17-6-76 Una Biennale senza precedenti, «Il Resto del Carlino».
- 24-6-76 Vittorio Gregotti risponde a Maurizio Calvesi - La polemica sulla Biennale, «Corriere della Sera» (Vittorio Gregotti).
- 30-6-76 Leone alla Biennale della pubblicità, «Paese Sera».
- 30-6-76 A Ca' Corner s'inaugura l'archivio storico delle arti audiovisive contemporanee, «Il Popolo» (Leonardo Vergani).
- 30-6-76 Nuova istituzione alla Biennale - Tutto il 900 in archivio, «Avvenire».
- 30-6-76 Biennale - L'Italia alla mostra sull'ambiente, «La Repubblica» (Irene Bignardi).
- 30-6-76 Imminente l'apertura da parte della Biennale - A Venezia un archivio delle arti contemporanee, «L'Unità».
- 30-6-76 Le iniziative della Biennale di Venezia - S'inaugura l'archivio storico delle arti contemporanee, «Il Popolo».
- 4-7-76 Sogno d'una Biennale di mezza estate, «L'Espresso» (Valerio Riva).
- 7-7-76 Il problema Biennale, «Pan Arte» (Franco Baroni).
- 10-7-76 Fra provocazione e testimonianza, «Il Tempo» (Virgilio Guzzi).
- 13-7-76 Biennale - Programma definito per "Spagna 1936-76", «Paese Sera».
- 13-7-76 La Spagna libera a Venezia per la Biennale, «L'Unità» (t. m.).
- 13-7-76 Eppure si muove questa Biennale, «La Repubblica».
- 15-7-76 Biennale 76: Kolossal e confusione, «Il Messaggero» (G. Geron).
- 15-7-76 Venezia Biennale: lotto continuo, «Il Messaggero» (M. Fagiolo).
- 15-7-76 Gruppo di donne nude come statue in uno dei padiglioni di Venezia, «Corriere della Sera» (Leonardo Vergani).
- 15-7-76 Biennale happening, «Informazione Arte» (Arnaldo Graglia).
- 15-7-76 Una per una le mostre della Biennale 76, «Informazione Arte».
- 17-7-76 Biennale pro e contro, «Il Giorno» (Alberico Sala).
- 17-7-76 A Venezia la tragica Spagna di 40 anni fa, «Corriere della Sera» (Leonardo Vergani).
- 17-7-76 La Biennale d'arte - Labirinto in laguna?, «Il Popolo» (S. Orienti).
- 18-7-76 Discutiamo con calma della Biennale, «Corriere della Sera» (Maurizio Calvesi).
- 18-7-76 Biennale a bizzeffe, «Secolo d'Italia» (Renato Civello).
- 18-7-76 Un ritorno alla "belle époque" con tanti rischi per il futuro - Biennale senza numero, né passato, «La Gazzetta del Popolo» (Luigi Carluccio).
- 18-7-76 La Biennale rende omaggio all'"altra Spagna", «La Repubblica».
- 18-7-76 Omaggio alla Spagna antifascista, «Paese Sera» (Mario Galletti).
- 18-7-76 La Spagna al centro della nuova Biennale, «Paese Sera» (Giorgio Fanti).
- 18-7-76 Programmi fumosi, «Il Giornale» (Marco Valsecchi).
- 20-7-76 La Biennale apre i cancelli, «Avanti!» (Vittorio Gregotti).
- 20-7-76 Dopo una protesta dei guardasala - Biennale: no al mercurio nella fontana di Calder, «Il Gazzettino».
- 21-7-76 Alla Biennale c'è di tutto tranne la noia, «Corriere della Sera» (Leonardo Vergani).
- 21-7-76 Biennale: aperta e non inaugurata, «Il Popolo» (S. Orienti).
- 23-7-76 Un falso scivolo per bambini vecchi, «Il Popolo» (S. Orienti).
- 23-7-76 La Biennale assomiglia a un circo - "Tornano in stalla i cavalli... d'arte", «La Notte» (B. B.).
- 24-7-76 Ambiente e comportamento, «Paese Sera» (Manfredo Tafuri).
- 24-7-76 Biennale - Compromesso con il passato: Le attualità internazionali 1972-1976, «Paese Sera» (Claudia Terenzi).
- 24-7-76 Un'altra occasione perduta, «Paese Sera» (Nello Ponente).
- 24-7-76 Artista e ambiente sociale, «Paese Sera» (Vittorio Fagone).
- 24-7-76 Nelle sale dell'Accademia - La dimensione visiva della guerra di Spagna, «Paese Sera» (Ivano Cipriani).
- 24-7-76 Il falso spirito del nostro tempo, «Paese Sera» (Francesco Dal Co).
- 25-7-76 Spagna ribelle ed esule alla Biennale di Venezia, «La Stampa» (Maurizio Bernardi).
- 26-7-76 Questo il calendario dell'estate artistica veneziana, «Corriere della Sera».
- 28-7-76 Si delinea il nuovo volto della Biennale, «L'Avanti!» (Sandra Giannattasio).
- 28-7-76 Biennale: la mostra spagnola e il tema dell'ambiente. Tubi piscine e vecchi Picasso, «Il Giornale» (M. Valsecchi).

This story has sexual content.

I was sitting at the typewriter, restless, as L. held my penis in her hands, masturbating me. I had gone to the drugstore earlier that day for typewriter paper and vaseline. Her hand slid smoothly up and down my penis as the carriage moved from right to left in the typewriter's bed. I was writing a story using short four letter words common in sexual terminology and looking at the keys as I had not yet learned to type correctly. Soon I became aware of the relationship of the speed of her strokes to the speed at which I typed. Two strokes to every three words. This distracted me. I gazed out the window at the trees, knowing that if both the masturbation and the typing were to continue, my story would have to become more complex, using terminology more appropriate to philosophy.



- 28-7-76 C'era una volta il quadro, « Epoca » (Carla Stampa).
- 1-8-76 "Biennale '76": appunti per una storia minima, « Biesse » (Franca Calzavacca).
- 1-8-76 Storia del « design », « Il Popolo ».
- 3-8-76 Biennale-arte, « Panorama » (Luigi Carluccio).
- 4-8-76 Caro Guttuso ti hanno incastrato, « Il Settimanale » (V. Guzzi).
- 6-8-76 Sparpagliata la Biennale '76, « Vita Nuova » (S. B.).
- 7-8-76 Misteri della Biennale, « La Nazione » (Ettore della Giovanna).
- 7-8-76 Biennale '76, « La Vernice » (Mario Stefani).
- 8-8-76 La mostra alla Biennale - Gli oggetti dissacranti di Ettore Sottsass, « Corriere della Sera » (G. Do.).
- 8-8-76 La Biennale della svolta (Intervista con Giacomo Gambetti), « Avanti! ».
- 10-8-76 Fra arte, sociologia ed utopia stonato coro estero a Venezia, « La Gazzetta del Mezzogiorno » (Pietro Marino).
- 17-8-76 Biennale - È tutta un'altra cosa, « La Repubblica » (E. Crispolti).
- 17-8-76 La presenza spagnola alla Biennale, « Il Telegrafo » (Sandro Fornaciari).
- 17-8-76 L'alfabeto degli artisti rivela il "mal sottile" della Biennale, « La Gazzetta del Mezzogiorno » (Pietro Marino).
- 21-8-76 Settanta interviste a combattenti della Guerra Civile - In video tape alla Biennale la Spagna 40 anni dopo, « Alto Adige ».
- 21-8-76 Dalla Biennale al Biennalismo, « Il Piccolo » (E. B.).
- 21-8-76 Biennale '76 - La nuova arte povera e concettuale, « L'Arena » (M. Breda).
- 21-8-76 La Biennale dei malcontenti - Positivo "Ambiente-arte 1915", « Il Giornale di Bergamo » (Luigi Lambertini).
- 22-8-76 Gli stranieri alla Biennale di Venezia '76 - Non trova una risposta unitaria la proposta "ambiente e partecipazione", « La Voce Repubblicana » (Vito Apuleo).
- 24-8-76 Appuntamento a Venezia: il pubblico deve scegliere fra dieci mostre diverse, « Annabella » (Claudia Gianferrari).
- 24-8-76 La Biennale dei malcontenti - Contraddizioni e Compromessi, « Il Giornale di Bergamo » (Luigi Lambertini).
- 24-8-76 Alla Biennale di Venezia - Spagna '36-'39, « Momento Sera » (B. Finesso).
- 25-8-76 Mediazione come cultura, « Paese Sera » (Emma Nasti).
- 25-8-76 Venezia risponde alla crisi del settore con un turismo d'élite e con lo spopolamento del turista, « Il Quotidiano dei Lavoratori » (Corrado Bevilacqua).
- 25-8-76 Un'altra occasione perduta, « L'Ora » (Nello Ponente).
- 25-8-76 Ambiente e comportamento - Compromesso con il passato: le attualità internazionali 1972-1976, « L'Ora » (Claudia Terenzi).
- 27-8-76 La trentasettesima Biennale di Venezia - Ambiente e strutture culturali, « Il Mattino ».
- 28-8-76 La Biennale dei malcontenti - Come un'anziana signora che vuol nascondere gli anni, « Il Giornale di Bergamo » (Luigi Lambertini).
- 28-8-76 Arti visive e architettura alla Biennale - Il "razionalismo dal '20 al '45", « Il Giornale di Vicenza » (Marcello Mamoli).
- 31-8-76 I retroscena della 37ª Biennale di Venezia - L'ambiguità unica chance dell'avanguardia in Italia, « Il Giornale di Bergamo » (Pino Visgusi).
- 31-8-76 Biennale '76 - arti visive - Un'attualità tutta da rifare, « L'Arena » (Marcello Mamoli).
- 1-9-76 La Biennale nel cortile di casa, « Giorni » (Egidio Mucci).
- 2-9-76 La Spagna e l'ambiente i due grandi temi della Biennale '76, « Il Corriere di Novara » (Giovanni Quaglini).
- 3-9-76 Mostra di "Graphic Designers" alla Biennale di Venezia, come nasce un manifesto, « L'Unità » (Felice Laudadio).
- 3-9-76 Nonostante il nuovo titolo questa Biennale '76 non è quella "proposta impetuosa" che doveva essere, « Quotidiano dei Lavoratori » (Massimo Carubelli).
- 3-9-76 L'"operazione Arcevia" alla Biennale, « La Provincia » (Alberto Longalli).
- 5-9-76 La malattia della Biennale, « La Fiera Letteraria » (Fulvio Castellani).
- 5-9-76 Primo bilancio della manifestazione Veneziana - Attivo e passivo alla Biennale, « L'Unità » (Maurizio Cecconi).
- 11-9-76 Un'interessante iniziativa presentata alla Biennale "Laurearsi per televisione", « La Nazione » (Pier Francesco Listri).
- 12-9-76 Importante donazione all'archivio storico della Biennale: Man Ray censura l'oggetto fotografico, « Il Corriere della Sera » (Achille Bonito Oliva).
- 12-9-76 L'occhio obiettivo - Biennale '76, « Il Messaggero » (Costanzo Costantini).
- 13-9-76 Mirano: come funziona la Biennale decentrata, « L'Unità » (m. p.).
- 16-9-76 Convegno sul decentramento culturale, « Avanti! » (S. T.).
- 17-9-76 La mostra "cinque graphic designers" nell'ambiente della Biennale - Gli inventori figurativi delle moderne mitologie, « Avvenire » (Giorgio Mascherpa).
- 19-9-76 Che cosa emerge osservando i 28 padiglioni stranieri allestiti nei giardini di castello?, « Il Messaggero » (Costanzo Costantini).
- 26/27-9-76 Il decentramento alla Biennale va bene - Ma come attuarlo?, « Quotidiano dei Lavoratori ».
- 12-10-76 Per la Biennale riformata è tempo di bilanci, « Paese Sera » (Italo Moscatti).

Ringraziamo l'ufficio stampa della Presidenza del Consiglio, l'ufficio stampa della Biennale di Venezia e la radio emittente « RR Multimedia » di Roma per la collaborazione tecnica fornitaci.

- K. Baynes, *Arte, cultura, società*, Rizzoli, Milano (pp. 290, L. 16000).
Saggio di un designer sui rapporti tra fenomeni sociali / arte e arte / società.
- F. Baumgart, *Piccola storia dell'arte*, Mondadori, Milano (pp. 357, L. 4000).
Una esposizione dell'evoluzione artistica delle arti visive in Occidente dalla preistoria ad oggi.
- G. Celant, *Senza titolo 1974*, Bulzoni, Roma, Collana Didascalia (pp. 300, L. 10000).
Una scelta di scritti, in parte inediti in parte già usciti su riviste, che riconfermano l'autore come uno dei maggiori interpreti/protagonisti dell'area di ricerca sperimentale.
- D. De Paz, *Sociologia delle arti*, D'Anna, Messina-Firenze, Collana Tangenti (pp. 190, L. 14000).
Critica del sociologismo e concezione materialistica dell'arte sono i concetti sviluppati dall'autore con riferimenti ad Hauser, Antal, Francastel.
- G. Dorfles, *Il divenire della critica*, Einaudi, Torino (pp. 278, L. 8000).
Una raccolta di saggi ed interventi pubblicati negli ultimi anni su riviste italiane e straniere. Un riepilogo delle varie tendenze artistiche.
- V. Garbanizza (a cura di), *Il Futurismo*, Fratelli Fabbri, Milano (pp. 127, L. 2500).
Efficace sintesi, affiancata da molte illustrazioni anche a colori, di uno dei momenti fondamentali dell'arte contemporanea.
- E. H. Gombrich, *A cavallo di un manico di scopa*, Einaudi, Torino (pp. 268, L. 5000).
La reazione di uno storico d'arte di fronte alla problematica dell'arte del Novecento. Raccolta di relazioni conferenze e articoli.
- N. Goodman, *I linguaggi dell'arte*, Il Saggiatore, Milano (pp. 234, L. 5500).
Le teorie di estetica generale e semiotica sviluppate in un saggio sull'espressione artistica.
- V. Kandinskij, *Lo spirituale nell'arte*, De Donato, Bari (pp. 159, L. 3500).
Una spiegazione del celebre pittore russo dei principi dell'arte astratta e delle proprietà espressive del colore, in un'opera del 1910.
- J. A. Keim, *Breve storia della fotografia*, Einaudi, Torino (pp. 138, L. 2500).
Un percorso sull'evoluzione fotografica inserita nel contesto culturale degli ultimi cento anni.
- R. Luxemburg, *Scritti sull'arte e sulla letteratura*, Bertani, Verona (pp. 133, L. 2700).
Una raccolta di nove articoli pubblicati su diverse riviste, curata da Franco Volpi.
- F. Minervino, *L'impressionismo*, Fratelli Fabbri, Milano (pp. 127, L. 2500).
Personaggi, documenti, illustrazioni e ricca bibliografia in un testo divulgativo sull'impressionismo.
- S. Moscati, *Apparenza e realtà (Arte figurativa nell'Antico Oriente)*, Feltrinelli, Milano (pp. 128, L. 1500).
La ricerca della traccia metastorica lasciata dalle grandi civiltà al di là del segno visibile.
- A. Bonito Oliva, *L'ideologia del traditore (Arte, maniera, manierismo)*, Feltrinelli, Milano (pp. 220, L. 3800).
Rapporti e affinità tra lo sviluppo delle correnti artistiche nell'Italia del XVI secolo e la nostra epoca.
- F. Tempesti, *Arte dell'Italia fascista*, Feltrinelli, Milano (pp. 261, L. 5000).
Un saggio sui movimenti culturali e artistici italiani durante il periodo fascista ed i suoi legami con il regime.
- AA. VV., *Musei, società, educazione - Guida per operatori culturali*, Armando, Roma (pp. 238, L. 3800).
- AA. VV., *Pointillisme*, Pirra, Torino (L. 3000).
- AA. VV., *Guttuso*, Fratelli Fabbri, Milano (pp. 224, L. 24000).
- M. Alpatov, *Le icone russe. Problemi di storia e d'interpretazione artistica*, Einaudi, Torino (pp. 290, L. 20000).
- Arte inglese 1960-76*, Electa, Milano (pp. 307, L. 20000) (catalogo della Mostra di Palazzo Reale a Milano).
- E. T. Brioschi, *Elementi di economia e tecnica della pubblicità*, Vita e Pensiero, Milano (pp. 223, L. 4500).
- G. Carbonara, *La reintegrazione dell'immagine*, Bulzoni, Roma (pp. 213, L. 3800).
- M. Cerasi, *Lo spazio collettivo della città*, Mazzotta, Milano (pp. 162, L. 4500).
- E. Crispolti e M. Von Titzewitz, *Rod Dudley*, Carucci, Roma (pp. 96, L. 6000).
- E. Crispolti, *Niccolò D'Alessandro*, Celebes, Palermo (pp. 80, L. 3000).
- R. De Fusco, *Le Corbusier designer*, Casabella, Milano (pp. 102, L. 8000).
- G. A. Dell'Acqua e B. De Marchi (a cura di), *Diamo un futuro al nostro passato*, Vita e Pensiero, Milano (pp. 83, L. 1600).
- M. De Micheli (a cura di), *Contro il fascismo*, Fabbri, Milano (pp. 159, L. 4000).
Fotografie di Genova, immagini di una città scomparsa, Valenti, Genova (2 vol., 226 foto, L. 7000).
- B. Gelfi e C. Zanotti, *Città oggi*, Minerva Italica, Bergamo (pp. 126, L. 1650).
- L. Goldman, *La creazione culturale*, Armando, Roma (pp. 134, L. 2200).
- D. Larkin (a cura di), *Rousseau*, Mondadori, Milano (L. 3500).
- D. Larkin (a cura di), *Max Ernst*, Mondadori, Milano (L. 3500).
- P. Lazzarin, *I fotogrammi*, Il Castello, Milano (pp. 105, L. 3000).
- Le Courbusier, *Urbanistica* (3ª edizione), Il Saggiatore, Milano (pp. 290, L. 4500).
- H. Lefebvre, *Spazio e politica*, Einaudi, Torino (pp. 313, L. 3500).
- G. H. Luquet, *Il disegno infantile*, Armando, Roma (pp. 237, L. 2500).
- A. Bonito Oliva, *Drawing / Transparence* (catalogo), La Nuova Foglio, Pollenza (MC) (L. 8000).
- F. Passatore, *Animazione dopo*, Guaraldi, Rimini-Firenze (pp. 337, L. 3800).
- Ritratto d'artista*, Documenta, Torino, (pp. 50, s.p.).
- W. Rossini, *Croce e l'estetica*, PAN, Milano (pp. 146, L. 2500).
- A. Rossi e M. T. Balboni, *Ugo Carrega*, Carucci Ed., Roma (pp. 64, L. 4000).
- A. Soffici, *Scoperte e massacrati*, Vallecchi, Firenze (pp. 226, L. 3500).
- J. L. Taylor, *I giochi di simulazione nell'organizzazione del territorio*, Angeli, Milano (pp. 267, L. 7000).

novità uscite tra aprile e agosto 1976

Calabria Trubbiani Turchiaro

cartella di tre acqueforti
tiratura: 1-100
formato: cm 50x70
stampa: Caprini - Roma
presentazione: Enrico Crispolti

... E tuttavia si seguita a «figurare»: cioè a suscitare sulla tela — che resta lo spazio privilegiato del costruire immagini e figure, come lo è il muro cittadino per comunicare immagini e «slogans» — o a costruire oggettualmente o a scrivere in fogli presenze specularmente riflettenti l'orizzonte quotidiano, o su quello appena sfalsate, oppure decisamente diverse, decisamente «altre» e perciò maggiormente allarmanti.

Data più volte per morta o per archiviata, l'istanza di figurazione continuamente si riafferma in un arco problematico così ampio che non sembra convincere di una sua fine prossima, di un suo reale esaurimento problematico.

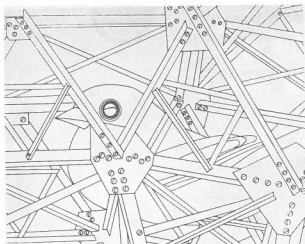
In realtà il dar corpo e consistenza ad immagini, il costruirne un qualche teatro figurale, non potrà non aver senso comunicativo ed efficace d'avvicinamento immaginativo e anche ideologico, fin tanto almeno che esisterà sociologicamente — come nel nostro mondo quotidiano esiste — un privilegio comunicativo dell'immagine stessa, una sua immediatezza quasi per una sua onnicomprensività (un margine che soltanto la comunicazione computerizzata potrà eventualmente destituire).

Figurare dunque ancora oggi, non tanto per opporre l'icone al diretto operare, al diretto costruire, nell'assoluta sincerità dei processi e delle implicazioni materilogiche (come nella cosiddetta «neopittura», per esempio), ha ancora un senso preciso: non per evadere nel mondo del puro immaginare, per creare cioè continui «alibi» nel contesto della realtà quotidiana; ma proprio, al contrario, per fissare in questa delle presenze capaci di una forza d'urto affidata proprio all'essere lì, non eliminabili, non eludibili, cioè segni precisi, prima che immagini, come segni, se volete, di un contesto reale di comunicazione...

Enrico Crispolti



Calabria



Turchiaro



Trubbiani

Le lastre, sono state donate dai tre autori per permettere la pubblicazione della nostra rivista.

La cartella viene quindi data in omaggio a coloro che sottoscriveranno l'abbonamento sostenitore fissato a lire 120.000.

tagliare e spedire

Mi interessa ricevere contrassegno la cartella edizioni Spazioarte.

nome e cognome

via

c.a.p. città

nazione telefono

spedire a

SPAZIOARTE

via di Monte del Gallo, 26

00165 Roma

telefono 06/6372810

grafica
pubblicità
fotografia



studio grafico
montelli

via Luigi Ilino, 7
roma
tel. 5911142

personale di
RENATO SANTINI

NOVEMBRE-DICEMBRE 1976

GALLERIA "IL GRIFO" ROMA
VIA DI RIPETTA 131-32-33 TEL. 67.80.393

ICARO E LA DISOBBEDIENZA

ITALO BRESSAN
dal 10 al 22 nov.

galleria soligo via
del babuino 51 ro-
ma - tel. 6784328



MACONDO
tutte le albe perdute

NICOLA MARTINO
dal 24 nov. all'8 dic.

il reporter

delle arti e della comunicazione

registra e analizza gli avvenimenti culturali del nostro tempo
attraverso i mezzi per comunicare
e i modi di interpretare la realtà: per tutti
quelli che vogliono sapere quanto accade periodicamente
nel campo delle arti e della comunicazione, senza pregiudizi critici.

direzione e redazione: Via Ennio, 33-20137 Milano - Tel. 639768



MULTIGRAFICA EDITRICE

Viale Quattro Venti, 52/a - Tel. (06) 589.14.96 - 589.28.39 - 00152 ROMA

SILVESTRELLI, G. - *Città castelli e terre della regione romana*. Ristampa della II edizione - Roma 1940 con aggiornamenti, bibliografie ed ill. del prof. Mario Zocca - 2 vols. in 8°, pagg. XX-944 + 24 tav. f.t. - leg. t.t. - L. 28.000.

GRASSI, L. - *Teorici e Storia della Critica d'Arte*. Parte I: *Dall'antichità a tutto il Cinquecento* - pagg. 300 + 104 tav. f.t. - leg. tela - L. 9.000.
Parte II: *L'Età Moderna: il Seicento* - pagg. 192 + 48 tav. f.t. - leg. tela - L. 8.000.

ARGNANI, F. - *Il Rinascimento delle ceramiche maiolicate in Faenza*. Ristampa di 400 esemplari numerati, ed. lusso, dell'opera orig. edita a Faenza nel 1898, 2 vols. - f.to 24 x 34: un vol. di pagg. 344 di testo ed un vol. di 40 tav. a colori doppio formato, riproducenti stupendi esemplari di ceramiche antiche. Leg. in pelle con cordoni e fregi in oro, cofanetto - L. 160.000.

RIDOLFI, C. - *Le Meraviglie dell'Arte*. Ristampa dell'ed. critica di D.F. Von Hadeln, Berlino 1914-1924 - 2 vols, 8° pagg. 854 bross. - L. 28.000.

ZAIST, G. - *Notizie storiche de' pittori, scultori ed architetti cremonesi*. Ristampa anastatica Roma 1965 dell'ed. orig. Cremona 1774 - vol. di pagg. 570 in 8° bross. - L. 15.000.

IST. STUDI ETRUSCHI ED ITALICI - *Civiltà del Lazio Primitivo*. Vol. f.to 17 x 24 - pagg. 432 + 101 tav. ill. f.t. - bross. - L. 8.000.

Scientific Television Service (S.r.l.)

Via Silvestro Gherardi, 100
Roma - tel 5588953

- Videotape d'arte
- Impianti di televisione a circuito chiuso
in b.n. e a colori
- Servizi di televisione a circuito chiuso con
registrazione in b.n. e a colori
- Trasparenti per lavagne luminose
- Corsi su diapositive
- Sistema compact cassette
- Cinematografia

Carlo Desideri

CORNICI ARTISTICHE E PASSE-PARTOUT

CD

ROMA - VIA DEI GRACCHI 280

TEL. 315.312



**Centro
Documentazione
Grafica e
Pittura**

Dopo la presentazione
della raccolta inedita delle litografie
"I bagni misteriosi"
di Giorgio de Chirico

dal 2 dicembre
mostra di disegni e acquerelli
di Enrico Galassi
dal 1920 al 1930

00186 Roma-Via di Ripetta, 22-Telef. 6787500

EDIZIONI DELL'URBE

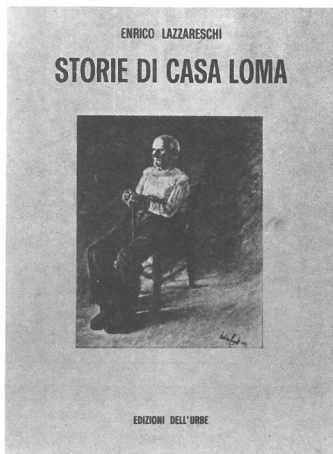
NOVITÀ



CON ILLUSTRAZIONI DI

ANTINORI, BULGARELLI, CACCAMO, CERVELLI, COLANTONI, COLAUTTI, CRAPES, DALL'OCO, DE LEO, DELLE NOCI, DE MATTIA, DI BELLA, EKHard, FEDERICO, FILIBEK, FRESCHI, FRONGIA, GASBARRI, GEREVINI, GIOKAI, GYÖZÖ, KALCZYNSKA, LABBATE, MANCA, MANZINI, MARELLI, MORETTI, MULAS, PINIZZOTTO, POLLA, PUTIGNANI, SANCINETO, SASSO, SOLENDO, TSENTEMAIDIS, UNGHERI, VANNUCCI.

lire duemila



Fra burletta e poesia, come nelle veglie sull'aia, bagliori di vita si accendono nei racconti di un giovane autore che riscopre, quasi senza volerlo, l'ironia e l'arguzia dell'antica saggezza toscana.

lire duemilacinquecento

POTRETE OTTENERE LE DUE OPERE CON LO SCONTO DEL 25% INVIANDO LE VOSTRE ORDINAZIONI A
EDIZIONI DELL'URBE - VIA DI MONTE DEL GALLO, 26 - 00165 ROMA - TELEF. (06) 6372810/6375374/635066

La grafica di G. EKHARD

Donne-Farfalle

cartella di sei acqueforti
a due colori

tiratura: 1-100

formato: cm 50x70

stampa: Il Feltro - Roma

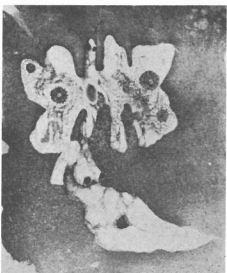
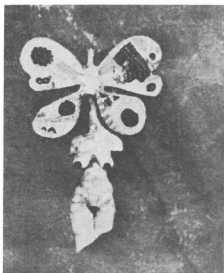
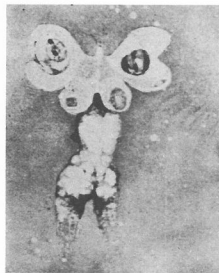
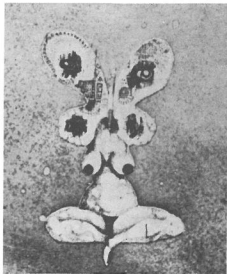
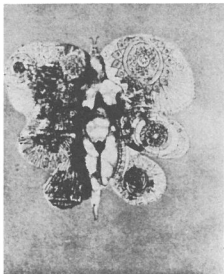
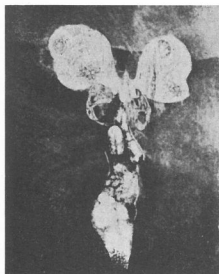
presentazione: Giulio Carlo Argan

L'opera grafica di Godwin Ekhard non dissimula la propria origine danubiana né le proprie fonti culturali: la figuratività scarnita e sofisticata della Secessione viennese (Klimt e Schiele), recuperata e ripensata a distanza di tempo e alla luce un po' sinistra di successive esperienze, letterarie e freudiane. [...]

È facile vedere nel motivo dominante delle incisioni di Ekhard l'eterna, ma ora più che mai stringente, ambiguità di *éros* e *tánatos*; ma l'ambiguità non è dilemma o alternativa, bensì passaggio da uno stato all'altro, sublimazione. La simbologia della donna-farfalla è trasparente: la farfalla è psiche, anima, il corpo crisalide. Ogni metamorfosi implica il passaggio attraverso la morte, è morte e rinascita. Nell'*éros*-anima le macchie della *libido* non scompaiono, si trasformano: le stigmate della carne ritornano, trasfigurate, nei segni misteriosi delle ali dell'anima-farfalla. Non c'è assoluzione dal peccato se non in questo trasporci della colpa, e dei suoi segni, dalla carne all'anima.

Ekhard considera l'incisione come una tecnica della sublimazione, che arresta al limite della dissoluzione la fragilità della materia corporea, del colore. Pensa l'erotismo come una tecnica e la tecnica indiretta e dissolvente dell'incisione come una tecnica erotica e sublimatoria, e quindi ancora come una rivolta dell'individuo contro la tecnica orgogliosa del proprio essere senza peccato, e perciò senza un senso morale, di cui si compiace l'umanità tecnologica. Il suo non è dunque un *revival*, il recupero di un tempo perduto. Per questo giovane artista austriaco il tempo ritrovato è quello in cui volontariamente ci si perde, in un eterno e fatale ritorno, quando il futuro non apre prospettive di salvezza.

G. C. Argan



LA CARTELLA VIENE VENDUTA AL PUBBLICO AL PREZZO DI LIRE 300.000. - INVIANDO LE VOSTRE ORDINAZIONI A SPAZIO-ARTE (via di Monte del Gallo, 26 - 00165 Roma) POTRETE RICEVERLA CONTRO-ASSEGNO AL PREZZO SCONTATO DI LIRE 210.000.

La grafica di G. EKHARD

Teste-Jazz

cartella di sei acqueforti
a due colori
tiratura: 1-100
formato: cm 50x70
stampa: Il Feltro - Roma
presentazione: Renzo Vespignani

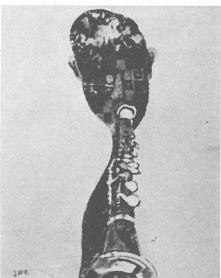
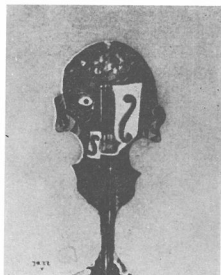
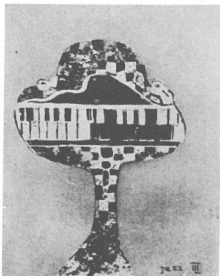
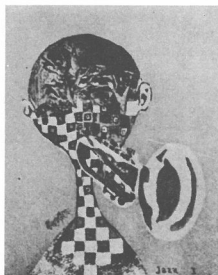
Come un antico viaggiatore, Godwin Ekhard ci dà regolarmente conto delle terre che tocca durante le sue perigliose navigazioni: è certo che le sue incisioni somigliano per qualche verso alle tavole, ugualmente incise, che nel seicento descrivevano cannibali e mostri marini, paesaggi e incredibili costumi dei favolosi antipodi. [...]

Così, in tutti questi anni, Ekhard ci ha dato straordinarie relazioni [...]. Ora con questa cartella ci parla di musica e di musicanti: un appuntamento immancabile per lui, protagonista tutt'altro che sprovveduto di interminabili *jamsessions*.

Come sempre il tema viene affrontato dopo un violento rimescolamento del reale. Perché il giuoco riesca, è necessario all'autore spazzare via le connessioni comuni, la gerarchia delle verosimiglianze, l'ordine costituito e quindi illegittimo della percezione visiva. Soffia, insomma, sulle cose, come su un castello di carte, che poi ricostruisce secondo equilibri, spinte e contropunte impossibili.

Assistiamo dunque ad una metamorfosi inconclusa del suonatore nello strumento e dello strumento nel suonatore; una simbiosi che è insieme piena di grazia e di spavento, quasi che il ritmo, nella sua ossessiva serialità, stesse per trasformare l'esecutore in vivente e assurdo pentagramma. Il risultato è, alla fine, squisitamente musicale, e non solo per la ritmicità dei segni che si inseguono e incatenano: aleggia intorno a queste sagome traforate da tastiere, intorno alle bocche spalancate delle trombe e dei sassofoni, una vibrazione acutissima: l'eco, moltiplicata all'infinito, distorta e assottigliata ai limiti del silenzio, delle marce funebri di New Orleans.

Renzo Vespignani



LA CARTELLA VIENE VENDUTA AL PUBBLICO AL PREZZO DI LIRE 250.000. - INVIANDO LE VOSTRE ORDINAZIONI A SPAZIO-ARTE (via di Monte del Gallo, 26 - 00165 Roma) POTRETE RICEVERLA CONTRO-ASSEGNO AL PREZZO SCONTATO DI LIRE 180.000.

La parte centrale della rivista è completamente dedicata ad un archivio dei saggi e degli interventi selezionati, per argomenti omogenei, fra tutti quelli apparsi sui maggiori periodici che si interessano con continuità alla prassi, alla critica ed alla storia dell'arte, e sulle riviste specializzate edite in Italia.

La selezione è stata operata a partire dall'aprile del 1976 e si suddivide in « schede » e « segnalazioni ». Tutto il materiale pubblicato ed anche quello recensito non pubblicato, è a disposizione per la consultazione presso la redazione.

La selezione è stata operata per questo numero per il periodo da aprile ad agosto '76 sui settimanali L'Espresso (codice E) ed il Supplemento Arte di Paese Sera (PS), nonché sulle seguenti riviste specializzate: Alfa-Beta (AB), Artecontro (AC), Arte & Società (AS), Bolaffiarte (BA), Casabella (CB), D'Ars (DA), Data (D), Errata (ER), Flash Art (FA), Gala (G), Il Reporter (IR), Le Arti (LA), Ottagono (O), Spettacoli e Società (SS).

Nota. I periodici « Le Arti » e « Spettacoli e Società » hanno cessato le pubblicazioni dal mese di Maggio.

- A.: Animazione
- A.S.: Avanguardie Storiche
- A.U.: Architettura ed Urbanistica
- C.: Correnti Attuali
 - C.1: Neorealismo
 - C.2: Informale – Action Painting – Espressionismo astratto – Art Brut – Tachisme – Pittura materica e gestuale
 - C.3: Astratto geometrico e non – Arte cinetica – Programmata – Optical – Minimal – Spazialismo – Neocostruttivismo
 - C.4: Pop Art
 - C.5: Concettuale – Poesia visiva – Narrativeart – Arte povera
 - C.6: Comportamento – Body Art – Land & Earth Art – Environment – Happening
 - C.7: Nuova figurazione – Iperrealismo
- F.: Fotografia – Cinema in rapporto con l'arte
- G.D.: Graphic Design
- L.: Linguaggio e comunicazioni visive
- M.: Mercato d'arte
- P.: Politica e sociologia in rapporto all'arte
- R.: Rapporto con il territorio e sua gestione
 - R.1: Interventi specifici
 - R.2: Politica generale
 - R.3: Conservazione
- S.: Strutture espositive pubbliche e private – Manifestazioni
- S.A.1/2: Interventi critici originali su problemi relativi alla storia dell'arte dei secoli XV-XVII/XVIII-XX

SAGGI ED ARTICOLI SEGNALATI

Sulle recensioni critiche di mostre d'arte moderna e contemporanea:

A. Marabottini, *Dall'età angioina al barocco. Dipinti dal XII al XVIII secolo a Palazzo da Via a Gaeta*, « Paese Sera - Supplemento arte », 2 settembre 1976.

M. Volpi Orlandini, *I colori della felicità. Mostra dei Fauves a S. Francisco*, « Paese Sera - Supplemento arte », 17 luglio 1976.

L. Vinca Masini, *I nuovi oggetti di Rauschenberg*, « Paese Sera - Supplemento Arte », 18 settembre 1976.

D. Morosini, *Hans Grunding: un pittore fra due guerre. Retrospectiva a Lecco*, « Paese Sera - Supplemento Arte », 25 settembre 1976.

S. Lux, *Trent'anni fa: Forma I. Mostra, dibattito a Todi*, « Paese Sera - Supplemento Arte », 31 luglio 1976.

F. Russoli, *L'idea c'è (ma non si vede)*, « Bolaffiarte », maggio-giugno 1976, n. 60, p. 17.

R. Cirio - C. Bertelli, *Ma di chi sono tutti quei bei quadri?*, « L'Espresso », n. 33, 15 agosto 1976, pp. 34-41.

Sui problemi relativi agli spazi espositivi:

C. Bertelli, *Riflessioni sui musei*, « Paese Sera - Supplemento Arte », 18 settembre 1976.

M. Tafuri, *Un museo attivo per l'architettura*, « Paese Sera - Supplemento Arte », 25 settembre 1976.

S. Polano, *Un museo per l'architettura*, « Paese Sera - Supplemento Arte », 17 luglio 1976.

Sui problemi dell'urbanistica e dell'architettura:

V. Quilici, *Città nuove in Francia*, « Paese Sera - Supplemento Arte », 31 luglio 1976.

A. Rossin, *L'orecchio di Alvar Aalto*, « Ottagono », giugno 76, p. 72.

Sui problemi relativi all'arte spagnola dal 1936 al 1976:

AA.VV., *Più forti di Franco*, « Bolaffiarte », 1976, pp. 49-59.

Da considerare inoltre:

N. Ponente, *Un mal di denti medioevale*, « Paese Sera - Supplemento Arte », 10 luglio 1976.

C. Bertelli, *L'incisione burocratizzata*, « Paese Sera - Supplemento Arte », 31 luglio 1976.

N. Ponente, *Speciale Biennale. Un'occasione perduta*, « Paese Sera - Supplemento Arte », 24 luglio 1976.

F. Dal Co, *Speciale Biennale. Il falso spirito del nostro tempo*, « Paese Sera - Supplemento Arte », 24 luglio 1976.

COD. PUBBLICAZIONE AS	COD. ARGOMENTO A.
AUTORE Maddalena Peluso TITOLO Una reale proposta di animazione razionale PUBBLICAZIONE « Arte e Società », anno V, n. 7-8, maggio-agosto 1976, p. 77	
SPAZIOARTESCHEDE	COMPILATORE Paolo Boccacci

COD. PUBBLICAZIONE D	COD. ARGOMENTO A.S.
AUTORE Maurizio Fagiolo TITOLO Archeologia dell'avanguardia / I: Salvador Dalì PUBBLICAZIONE « Data », n. 22, luglio-agosto-settembre 1976, p. 59	
SPAZIOARTESCHEDE	COMPILATORE Paolo Boccacci

COD. PUBBLICAZIONE LA	COD. ARGOMENTO A.S.
AUTORE Arturo Bovi TITOLO Se il centro non tiene, l'anarchia si scatena nel mondo. L'avanguardia: che cos'è l'avanguardia PUBBLICAZIONE « Le Arti », n. 4, anno XXVI, aprile 1976, p. 17	
SPAZIOARTESCHEDE	COMPILATORE Paolo Boccacci

COD. PUBBLICAZIONE PS	COD. ARGOMENTO A.S.
AUTORE Nello Ponente TITOLO Omaggio a Severini. Un rigoroso simbolismo PUBBLICAZIONE « Paese Sera - Supplemento Arte », 18 settembre 1976	
SPAZIOARTESCHEDE	COMPILATORE Paolo Boccacci

COD. PUBBLICAZIONE PS	COD. ARGOMENTO A.S.
AUTORE Manfredo Tafuri TITOLO Ambiente e comportamento PUBBLICAZIONE « Paese Sera - Supplemento Arte », Speciale Biennale, 24 luglio 1976	
SPAZIOARTESCHEDE	COMPILATORE Paolo Boccacci

COD. PUBBLICAZIONE DA	COD. ARGOMENTO A.S.
AUTORE Pierre Restany TITOLO Picabia. Al limone con funghi PUBBLICAZIONE « D'Ars », anno VII, n. 80, p. 8	
SPAZIOARTESCHEDE	COMPILATORE Paolo Boccacci

CONTENUTO

L'analisi della «paranoia critica» è la chiave per penetrare nel mondo di Dalí. È paranoico critico chi riesce a razionalizzare il delirio, pervenendo ad un senso di onnipotenza con un duplice sbocco: megalomania o complesso di persecuzione. Da questa considerazione prende le mosse il saggio. Considerato il periodo 1928-1934, ne estrinseca tutte le implicazioni (il senso dei miti scaduti — il significato del narcisismo — il rapporto con l'arte del passato) fino ad arrivare alla formulazione del concetto di «Uomo Kitsch», che Dalí appare incarnare prima che la stessa nozione nasca.

CONTENUTO

A dieci anni dalla morte, si può porre Severini fra i protagonisti in Europa dell'arte contemporanea. Dall'amicizia con Balla alla frequentazione, dal 1906, dei massimi artisti e critici francesi a Parigi, Severini perviene ad un simbolismo, molto più complesso e ricco di quello secessionista. Al 1915, inizio per lui dell'avventura futurista, non ha bisogno di mettersi a ripercorrere a ritroso la linea dell'arte moderna. Ne ha già sufficiente esperienza e cerca anzi di sottrarre l'arte alla casualità, con un rigore che vuole essere quello stesso della scienza. L'articolo è corredato dallo scritto dell'artista «Futurismo e cubismo».

CONTENUTO

Un saggio su di un artista, che, al contrario di altri non ispira alcun particolare rispetto feticista. Ciò che fa meditare in Picabia è la sua perseveranza nella libertà: dalla rottura del contratto con Hausmann, nel 1908, a «Caoutchouc» (1909) la sua prima tela astratta; dal periodo cubo-futurista (1912-15) alla rivista DADA «391» fino all'informale del dopoguerra, egli si pone nel cuore delle successive situazioni conflittuali che caratterizzano la storia dell'arte di questi tre quarti di secolo.

CONTENUTO

L'abitudine al discorso puramente verbale ed al pensiero ricettivo può essere modificata dalla pratica della coscientizzazione delle tecniche teatrali. Da un punto di vista psicanalitico si può così ottenere un ampliamento dell'io (cosciente) come mediazione fra l'es ed il mondo esterno. Ma è soprattutto dal punto di vista dell'impostazione generale del problema, che si ottengono dei risultati nuovi, nella misura in cui l'aspetto ludico è superato dalla comprensione razionale di determinati rapporti (corpo/struttura, corpo/oggetto, corpo/movimento, corpo/espressione) e quindi dal rifiuto cosciente di schemi comportamentali imposti dalla cultura dominante.

CONTENUTO

Una lettura dell'avanguardia che riflette su sé stessa, operata sull'analisi contemporanea di alcuni avvenimenti a Roma («L'esperienza moderna 1957-1959» alla Malborough, Piero Manzoni al Collezionista, Mattiacci all'Attico ed una rassegna di Narrative art allo Studio Cannaviello) a Parigi (Conceptual and happening-leaving-erotic art a la Cave de Paris) ed a S. Francisco (Conceptual-leaving theatre del gruppo femminista Coyote). Brani critici di Argan, Ponente, Restany, Bonito Oliva, Rosenberg, Rainer, Marcuse, Kafka e Carotenuto.

CONTENUTO

L'assioma che un nuovo ambiente induce nuovi comportamenti sociali è nella coscienza di tutta l'arte contemporanea, da Owen alle avanguardie. Ma il concetto di ambiente è complesso ed esteso: non si può confinarlo o ridurlo in «stanze». La reale miseria delle ipotesi di auto trascendenza delle avanguardie, è tenuta accuratamente nascosta dalla mostra; rimangono da vedere solo le «tombe» di un'utopia.

COD. PUBBLICAZIONE O	COD. ARGOMENTO A.U.
AUTORE Marcello Fagiolo TITOLO La Torre Einstein di Mendelsohn dall'energia cosmica all'energia vitale PUBBLICAZIONE « Ottagono », n. 41, anno II, giugno 1976	
SPAZIOARTESCHEDE	COMPILATORE Paolo Boccacci

COD. PUBBLICAZIONE LA	COD. ARGOMENTO C. 5
AUTORE Vincenzo Accame TITOLO Gesto ed immagine PUBBLICAZIONE « Le Arti », anno XXVI, n. 4, aprile 1976, p. 47	
SPAZIOARTESCHEDE	COMPILATORE Paolo Boccacci

COD. PUBBLICAZIONE PS	COD. ARGOMENTO A.U.
AUTORE Francesco Dal Co TITOLO Un documento della Spagna repubblicana PUBBLICAZIONE « Paese Sera - Supplemento Arte », 4 settembre 1976	
SPAZIOARTESCHEDE	COMPILATORE Paolo Boccacci

COD. PUBBLICAZIONE E	COD. ARGOMENTO C. 6
AUTORE Mauro Calamandrei TITOLO Mi dia 40 chilometri di tela: Christo PUBBLICAZIONE « L'Espresso », anno XXII, n. 38, 19 settembre 1976, p. 109	
SPAZIOARTESCHEDE	COMPILATORE Nicoletta Cardano

COD. PUBBLICAZIONE O	COD. ARGOMENTO A.U.
AUTORE Cesare e Gabriella Padoyano Blasi TITOLO Le strutture della distribuzione PUBBLICAZIONE « Ottagono », n. 42, anno II, settembre 1976	
SPAZIOARTESCHEDE	COMPILATORE Paolo Boccacci

COD. PUBBLICAZIONE G	COD. ARGOMENTO G.D.
AUTORE Alberto Veca TITOLO Graphic design a una svolta PUBBLICAZIONE « Gala » n. 78, p. 59	
SPAZIOARTESCHEDE	COMPILATORE M. M.

CONTENUTO

Un approccio in linea generale al problema: ogni tipo di registrazione (fotografica e/o filmica) non può cogliere la «totalità» dell'azione; c'è però differenza fra una «azione» conformata al medium, che rappresenta la «vera opera» (narrative art) ed una invece destinata ad una fruizione immediata. Alcuni esempi: Gers, Del Re, Borner, Beuys, Concato).

CONTENUTO

L'articolo, prendendo spunto dall'ultima opera di Christo, «Running Fence» (una tela bianchissima ancorata a pali, che misura 165.000 m. e percorre una quarantina di chilometri nelle contee di Sonoma e Marin) si sofferma sulla posizione dell'autore nel panorama dell'arte americana d'avanguardia, e su alcune sue dichiarazioni sulla funzione dell'artista nel sistema capitalistico.

CONTENUTO

I problemi storici, l'attualità e funzione dello strumento usato dal graphic designer, i temi affrontati dall'autore con Pino Tovaglia.

Una approfondita analisi dell'evoluzione storica del concetto di designer, dall'origine pionieristica nel Bauhaus allo sviluppo progressivo con metodi diversificati determinanti due concetti di grafica contrapposti (grafica gestuale e grafica razionale) fino all'attuale ben definito ruolo nell'ambito delle nuove esigenze estetiche, culturali e politiche per una diversa metodologia ed uso delle comunicazioni visive.

CONTENUTO

La Torre va considerata come una parafrasi della Teoria della Relatività, «come immagine di un universo collinoso, in cui gli oggetti e le protuberanze sembrano nascondere nuclei di materia-energia». Esiste anche un parallelismo fra la metodologia progettuale di Einstein e quella di Mendelsohn. Ma la Torre è anche la fenomenizzazione della mitologia borghese della macchina ed allo stesso tempo l'estrinsecazione del concetto esoterico della «energia vitale», con la codificazione dell'elemento maschile e di quello femminile.

CONTENUTO

La ristampa della rivista «A. C. Documentos de actividad contemporánea», induce ad una riflessione sull'attività degli architetti spagnoli nel periodo che va dal 1925-29 fino alla guerra civile. Novecentisti e radicali aprono un dibattito, nell'ambito di «A.C.», che, pur portando ad una stretta collaborazione col «Governo autonomo della Catalogna», rimane pur sempre contraddittorio. Solo la militanza concreta di alcuni architetti, fra cui Torres Clavé, a fianco della classe operaia e contro la dittatura, nel 1936, pone le basi per un impegno concreto del gruppo nella realtà spagnola. La dittatura fascista lo renderà vano.

CONTENUTO

Nel quadro delle analisi delle trasformazioni che storicamente si configurano sul territorio (cfr. «Ottagono» n. 38-39-40), vengono prese in considerazione le strutture della distribuzione. Dalla rivalutazione, attraverso nuove iniziative come il «Cash and Carry», della funzione razionalizzante della distribuzione all'ingrosso si passa a classificare i generi dei punti di vendita (di prossimità, di comodità, di attrazione, di confronto), sino ad arrivare all'analisi del progressivo allontanamento dei grandi centri della distribuzione dai centri storici alle zone limitrofe della città, attraverso anche una verifica storica delle mutazioni che intervengono nella tipologia dei manufatti.

COD. PUBBLICAZIONE BA	COD. ARGOMENTO S.A. 2
AUTORE Renato Barilli TITOLO Due generazioni di simbolisti in Italia. Vent'anni dopo. PUBBLICAZIONE « Bolaffiarte », anno VII, n. 60, maggio-giugno 1976, p. 26	
SPAZIOARTESCHEDE	COMPILATORE Paolo Boccacci

COD. PUBBLICAZIONE E	COD. ARGOMENTO S.A. 1.2.
AUTORE Giancarlo Marmori TITOLO Il Signor Caravaggio è fuori stanza PUBBLICAZIONE « L'Espresso » anno XXII, n. 35, 29 agosto 1976, p. 50	
SPAZIOARTESCHEDE	COMPILATORE Nicoletta Cardano

COD. PUBBLICAZIONE PS	COD. ARGOMENTO S.A. 2
AUTORE Manfredo Tafuri TITOLO L'ambiguo giaciglio simbolista PUBBLICAZIONE « Paese Sera - Supplemento Arte », 10 luglio 1976	
SPAZIOARTESCHEDE	COMPILATORE Paolo Boccacci

COD. PUBBLICAZIONE E	COD. ARGOMENTO S.
AUTORE Valerio Riva TITOLO Sogno di una Biennale di mezza estate PUBBLICAZIONE « L'Espresso », anno XXII, n. 27, 4 luglio 1976, p. 90	
SPAZIOARTESCHEDE	COMPILATORE Nicoletta Cardano

COD. PUBBLICAZIONE E	COD. ARGOMENTO S.A. 2
AUTORE Giancarlo Marmori TITOLO L'Italietta s'è desta PUBBLICAZIONE « L'Espresso », anno XXII, n. 39, 26 settembre 1976, p. 74	
SPAZIOARTESCHEDE	COMPILATORE Nicoletta Cardano

COD. PUBBLICAZIONE E	COD. ARGOMENTO S.
AUTORE Renato Barilli TITOLO Il giorno del giudizio PUBBLICAZIONE « L'Espresso », anno XXII, n. 30, 25 luglio 1976	
SPAZIOARTESCHEDE	COMPILATORE Nicoletta Cardano

CONTENUTO

Partendo dalla mostra di Parigi «Technique de la peinture, l'atelier», l'articolo ripercorre la storia dell'atelier, dall'officium latino, allo scriptorium medioevale, allo studio vasariano o a quello neoclassico, per giungere infine ad analizzare la funzione e il significato dello studio per i pittori e scultori d'avanguardia contemporanei.

CONTENUTO

Attraverso un'intervista a Pontus Hulten, direttore del Centre Beaubourg di Parigi, «prototipo dei musei futuri», sulla funzione e la organizzazione della Biennale, Valerio Riva mette in luce le carenze e gli equivoci di questa manifestazione. Completa l'articolo un panorama delle polemiche precedenti l'inaugurazione della Biennale.

CONTENUTO

L'articolo, partendo da una analisi minuziosa, padiglione per padiglione della Biennale, individua le cause del risultato qualitativamente scarso e di «routine», rispetto alle precedenti edizioni, in alcuni momenti strutturali, cioè nei singoli padiglioni nazionali (malgrado il tema unico, «L'Ambente»), nella mostra «ufficiale» (dedicata alla Spagna) e specialmente nella esposizione «Attualità internazionali 1972-76» che per diverse ragioni impediscono una realizzazione unitaria e di vasto respiro della manifestazione.

CONTENUTO

Analisi della situazione attuale degli studi sul simbolismo italiano (nel versante pittura/scultura). Oltre ai simbolisti «con le carte in regola, cioè della generazione del 1860: Previati, Segantini, Pellizza e Bistolfi, Sartorio e de Carolis) altri artisti italiani possono essere considerati nell'area simbolista. Tra essi, della generazione del 1870: Galileo Chini, Vittorio Zecchin e Wolf Ferrari; più numerosi quelli nati a cavallo del 1880: Alberto Martini, Gino Rossi, Duilio Cambellotti, Romolo Romani ed altri. Tutti denotano in genere una maggior durezza ed uno spirito sintetico che preannuncia l'art déco e presentimenti dei grandi avvenimenti che porteranno al futurismo, alla metafisica ed ai «Valori plastici».

CONTENUTO

Il Simbolismo è un «autre monde», che, così come è accaduto al Surrealismo, non è riuscito a vincere la sua impari lotta con il mondo reale. La «rinuncia al reale» dei simbolisti è la controfaccia dialettica del realismo impressionista ed uno dei molti sintomi di spaesamento dell'intellettuale europeo di fronte alla nuova realtà massificata e mercificata. La mostra sul «Simbolismo in Europa, al Grand Palais di Parigi, non riesce a rendere pienamente questi concetti. Mancandovi precisi riferimenti storici, il movimento simbolista è offerto come un universo in sé chiuso. L'esclusione inoltre dalla mostra dell'architettura, della grafica e del design, si rivela come un grave errore storiografico, che impedisce una valutazione corretta delle opere esposte.

CONTENUTO

L'articolo, prendendo spunto dalla mostra «La pittura storica e letteraria dell'800 italiano dal deposito del museo» alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna, e dalla definizione stessa di «manifestazione minore» data dagli organizzatori, ravvisa un atteggiamento di diffidenza nei confronti dell'operazione di recupero del «pompiersmo» nazionale, dovuto sia al rifiuto del passato patriottismo di tipo sabaudo e fascista, sia al preconcetto formalistico verso tutta l'arte italiana dell'800.

CEDOLA LIBRARIA

SPAZIOARTE

via di Monte del Gallo, 26

00165 ROMA



Ricevo dal sig.

la quota di lire quale sottoscrizione dell'ab-
bonamento a Spazioarte.

SPAZIOARTE

periodico di analisi e studi
sulle comunicazioni visive

Desidero abbonarmi a Spazioarte per 6 numeri annuali.

Se non altrimenti specificato in calce, si intende che l'abbonamento avrà inizio con il numero successivo alla data di sottoscrizione.

Il pagamento di lire 6.000 (Italia), 8.000 (estero), 4.800 (Studenti) va intestato a Spazioarte - via di Monte del Gallo, 26 - 00165 Roma.

- ☐ con assegno bancario uniti alla presente
☐ con vaglia postale

data

nome e cognome

indirizzo e c.a.p.

professione

firma

Note del sottoscrittore

.....
.....