

Interventi di:

Baruchello, Bertelli, Bonito Oliva, Bonomo,
Boriani, Bruni, Cannaviello, Cardazzo,
Cavellini, Costa, Laureati, Maltese,
Marziano, Montana, Perniola, Russo,
Savinio De Chirico, Volo

sull'argomento:

MERCATO D'ARTE:
IL SOLE È TRAMONTATO?

SPAZIOARTE

9

Inchiesta / DONNA & ARTE
UN ALTRO PROBLEMA DA CONSUMARE?
Bentivoglio, Bings, De Sanctis, Ferrando,
Guidi, Positano, Volpi Orlandini,
Studentesse Accademia BB.AA.
partecipazione / Crescentini, Crispolti,
Dalisi

documenti / D'Elia
schede articoli
schede libri

anno IV - aprile/maggio '77
abb. post. - gruppo IV

L. 1.000

Coordinatori: Valerio Eletti e Mauro Marafante

Segretaria di redazione: Giulia Salvi

Intervento per immagini sul monografico

«Mercato d'arte: il sole è tramontato?»

di Gianfranco Baruchello

Intervento per immagini sull'inchiesta

«Donna & arte: un altro problema da consumare?»

di Mavi Ferrando

Servizio schede: Paolo Boccacci

Hanno collaborato a questo numero: Gianfranco Baruchello, Mirella Bentivoglio, Carlo Bertelli, Tomaso Binga, Achille Bonito Oliva, Marilena Bonomo, Davide Boriani, Claudio Bruni, Enzo Cannaviello, Renato Cardazzo, Guglielmo Achille Cavellini, Mario Costa, Manuela Crescentini, Enrico Crispolti, Riccardo Dalisi, Anna D'Elia, Giovanna De Sanctis, Mavi Ferrando, Nedda Guidi, Luisa Laureati, Corrado Maltese, Luciano Marziano, Guido Montana, Mario Perniola, Annamaria Positano, Vitanonio Russo, Angela Savinio De Chirico, Andrea Volo, Marisa Volpi Orlandini, Gruppo Seminario «Donna e Arte» dell'Accademia BBAA di Roma.

SOMMARIO

MERCATO D'ARTE: IL SOLE È TRAMONTATO?

1 Gianfranco Baruchello, Carlo Bertelli, Achille Bonito Oliva, Marilena Bonomo, Davide Boriani, Claudio Bruni, Enzo Cannaviello, Renato Cardazzo, Guglielmo Achille Cavellini, Mario Costa, Luisa Laureati, Corrado Maltese, Luciano Marziano, Guido Montana, Mario Perniola, Vitanonio Russo, Angela Savinio De Chirico, Andrea Volo.

DONNA & ARTE: UN ALTRO PROBLEMA DA CONSUMARE?

17 Mirella Bentivoglio, Tomaso Binga, Giovanna De Sanctis, Mavi Ferrando, Nedda Guidi, Annamaria Positano, Marisa Volpi Orlandini, gruppo del «Seminario Donna Arte» dell'Accademia di Roma

IL «GRUPPO SALERNO 75»

23 Enrico Crispolti

NECESSITA' DI UNO SPAZIO DI DOMANDA

25 Manuela Crescentini

IN LUCANIA

25 Riccardo Dalisi

LIBRI

26

PERCHÉ UNA FIERA D'ARTE A BARI?

27 Anna D'Elia

SCHEDE

fuori testo

Direzione, Redazione, Amministrazione e Pubblicità:
Spazioarte, Via di Monte del Gallo 26 - 00195 Roma
telefono: 6372810/6375374

conto corrente postale n. 19945007

Direttore responsabile: Valerio Eletti

Registrazione Trib. di Roma n° 15668 del 20-11-1974

Abbonamento annuo L. 6.000 (studenti L. 4.000) - Estero L. 8.000

Periodicità: bimestrale

Stampa: STI - Roma

Editore: Patrizio Graziani (Edizioni dell'Urbe)

Spedizione in abbonamento postale gruppo IV



associata all'USPI

MERCATO D'ARTE: IL SOLE È TRAMONTATO?

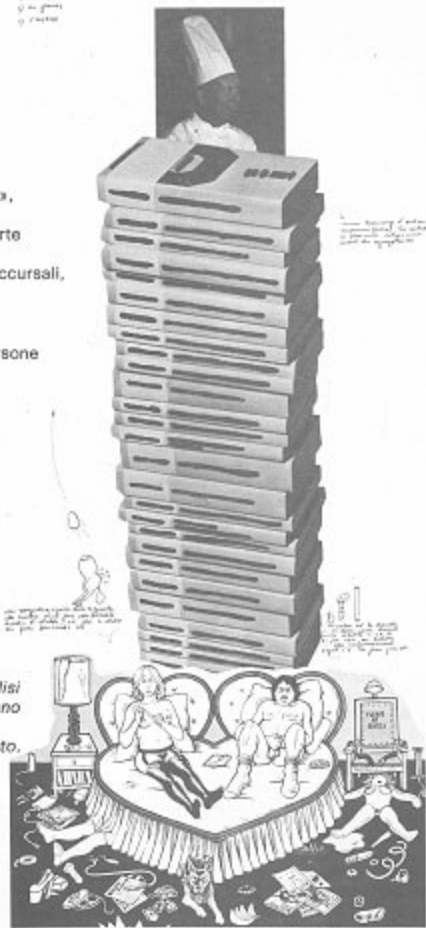
«Sulle mie gallerie non tramonta mai il sole», dichiarava nel '73 Frank Lloyd, proprietario della catena di supermarket d'arte Marlborough, parafrasando il Re Sole. Oggi la Marlborough chiude tutte le sue succursali, tra cui quella romana: il sole è tramontato? Per rispondere a questa domanda ed alle molte altre ad essa collegate abbiamo interpellato un certo numero di persone che conoscono il mercato d'arte per averne vissuto le vicende o averne studiato i meccanismi. Riportiamo la lettera con cui abbiamo rivolto l'invito a collaborare a critici, studiosi d'economia, sociologia ed estetica, direttori ed editori di riviste specialistiche, responsabili di enti espositivi pubblici, artisti e galleristi.

Molte inchieste, tavole rotonde e convegni sono stati fatti sul ruolo del mercato dell'arte, attingendo a giudizi spesso di parte, con il risultato che il problema del mercato pur essendo vivo ed attuale, si è «consumato».

Spazioarte, seguendo la propria linea di analisi e documentazione delle realtà che circondano il fatto artistico oggi in Italia, vuole ora fare il punto sulla situazione-mercato, senza, al solito ergersi a giudice dei fatti analizzati.

Che sia necessario analizzare la situazione attuale discende dalla constatazione di una grossa quantità di fatti che si stanno ponendo come chiari sintomi di qualcosa che sta cambiando nel mercato dell'arte e nel ruolo da esso ricoperto. Ne citiamo alcuni come

di cosa Giorgio Di Stefano
il grande mercato di piazza
di cosa Giorgio Di Stefano
il grande mercato di piazza
di cosa Giorgio Di Stefano
il grande mercato di piazza
di cosa Giorgio Di Stefano
il grande mercato di piazza



Di Stefano, appunto: perché l'arte è solo un gioco, e la critica è solo un gioco, e la critica è solo un gioco.



per la borghesia solo una fonte di mercificazione e di profitto, è soprattutto uno strumento di potere, meglio ancora uno status symbol. Con il capitalismo la nozione di arte acquista il significato e i caratteri della separazione. La rivoluzione dei prezzi del XVI secolo rese possibile l'affermazione di questa nuova entità dell'arte, incentrata nel binomio *inestimabilità-mercificazione*. L'afflusso abnorme e dilagante di oro e di preziosi dal Nuovo Continente in Europa, promuovendo un processo di inflazione della moneta aurea, contribuì a trasformare lo stesso concetto e la stessa funzione dell'arte, non più soltanto prodotto di un lavoro umano, più o meno valutabile, ma «oggetto straordinario» teoricamente invaluabile, *inestimabile*, e quindi non assoggettato ai processi d'inflazione della moneta. L'arte non era più semplicemente il risultato di una cultura e di una ispirazione ideologica e religiosa, bensì soprattutto un bene-rifugio economico che attraverso la nozione di inestimabilità e di genialità irripetibile assumeva il carattere del prestigio sociale. La sovrabbondanza aurea creò non solo le premesse per lo sviluppo del capitalismo ma anche l'occasione per affermare nuove «fabbriche» del prestigio, quali furono le botteghe degli artisti.

Non diversamente accadde con la conquista della Grecia da parte dei Romani. Anche allora una nuova «borghesia capitalistica» divenne il committente naturale degli artisti greci e dei loro epigoni latini. Parte delle ricchezze depredate nelle guerre di conquista veniva investita nell'acquisto di oggetti artistici, a dimostrazione del prestigio sociale e della cultura della classe dirigente, per abbellire ville, palazzi e luoghi deputati del potere. Non è il caso di sottolineare che anche allora il mercato artistico divenne un'area franca di epigoni e copisti, con il decadimento della qualità a vantaggio della quantità.

Mi è sembrato giusto fare questa premessa, perché ciò ci consente di capire meglio e più correttamente i termini del problema attuale. Ovviamente non possiamo auspicare il recupero del comportamento artistico del medioevo; oltretutto sarebbe inattuabile. Né d'altra parte sarebbe produttivo evocare lo spirito di quel collezionismo illuminato, che ebbe in Volland e in Durand-Ruel gli esempi più vistosi, quel cosiddetto mercato «eroico» e anticipatore del gusto, che contribuì decisamente ad affermare presso la borghesia europea i valori rivoluzionari dell'arte moderna.

L'epoca odierna ha appiattito imprese e valori; ha mortificato l'intelligenza delle scelte individuali e nello stesso tempo, pur facendo spreco di demagogia, non è riuscita ad aprire una strada realmente praticabile alla libera creatività popolare. Il mercato artistico (non poteva essere altrimenti) risente di questa impotenza congenita e strutturale; ma in fondo tutto questo è solo una conseguenza in negativo dell'astuzia programmata e metodica del potere neocapitalistico. Il mercato ha operato in questi ultimi anni come grande organizzazione di occultamento paraculturale, privandosi di una reale possibilità di scelta. Non poteva quindi che sprofondare nel tacito assenso, e a volte nella complicità, riguardo a tautologiche esperienze e all'uso di false metodologie, eccedendo nell'ossequio critico al mero atteggiamento dell'artista. Non ha capito in tempo, per esempio, che la separazione attuale dell'arte non ha più giustificazione rispetto al valore prodotto. Non ha più la giustificazione umanistica e rinascimentale, e questo è ovvio; né la forza illuminante dell'intuizione romantica, e questo è altrettanto ovvio. Ma oggi abbiamo un artista separato, che opera senza nemmeno capire le ragioni della sua separazione e che confonde (o maschera) le motivazioni del suo individualismo con la semplice dichia-

razione della sua funzione sociale e comunitaria. In altri termini, la separazione non è più una funzione (come per esempio nell'artista rinascimentale) bensì l'occultamento di una disfunzione. Essa serve a giustificare ancora uno status symbol, in cui si associano in una sorte di complicità intellettuale sia il produttore artistico che il fruitore, ma la classe che esprime questa separazione non vi partecipa a livello di cultura.

La crisi dell'arte attuale rispecchia in un certo senso l'incapacità della classe egemone di far funzionare e di giustificare i diversi gradi di separazione culturale.

In altra occasione ha parlato di situazione extra-culturale, quale è a mio avviso quella che stiamo vivendo. La crisi del mercato artistico è la conseguenza marginale di tale situazione di extra-culturale. Mi chiedo infatti se tutto ciò che negli ultimi anni ha movimentato il mercato artistico mondiale sia il risultato di una condizione di generale anomia (quella per intenderci di cui parla Durkheim) o non piuttosto una premeditata evasione verso il disimpegno nei confronti della reale follia del mondo contemporaneo. Una società basata sull'anomia culturale, infatti non critica bensì maschera la mancanza di valori. L'arte, in questo caso, non sarebbe che il risvolto intellettuale e tecnico di questo occultamento.

In questo potremmo trovare anche la spiegazione della crisi del mercato artistico. Vediamo di capirne di più. Finora il fruitore possibile dell'arte attuale aveva ritenuto di riconoscersi in qualche modo nella esperienza e nei prodotti dell'artista. Comportamenti, ricerche, metodologie, anche le più lontane dalla sua comprensione immediata, in realtà costituivano uno sforzo culturalmente operante per proporre al contesto sociale nuove ipotesi e modelli della visione o nuove interpretazioni della realtà. Una realtà, dobbiamo aggiungere, estremamente

A. Tardieu, *Il mio disegno*, 1914. A. Tardieu, *Il mio disegno*, 1914. Non l'impressione, ma la realtà, per gli artisti viventi, l'importante non



Fig. 130 — The Power of the Sun and of the Light.

sfuggente e dialettica e quindi sottoposta a ogni arbitrio soggettivo. Ora, l'arbitrio può essere atteggiamento artistico ma anche il contrario di esso. Un arbitrio non artistico vuol dire un camuffamento della varietà del reale, non già una sua interpretazione. È precisamente ciò che è avvenuto, o meglio sta avvenendo nell'arte attuale. Ed è questo uno dei motivi, a mio parere, per cui il possibile fruitore della nuova visibilità artistica oggi volta le spalle al mercato. Non si riconosce più nell'evoluzione dell'esperienza dell'arte, giudicando tale esperienza e tale comportamento un'anomia fine a se stessa, non più riferibile a un'area concreta di cultura sia pur negativa.

A questo punto si aggiunge la delusione che l'arte odierna, rivelatasi un pessimo bene-rifugio, ha causato nel nostro fruitore-acquirente. In questi ultimi anni la media borghesia, rispetto all'arte che potremmo definire di anomia produttiva, ha vissuto una sua Waterloo. Partita alla conquista del mondo artistico e culturale con l'aiuto non disinteressato del mercato, che mise a sua disposizione un profluvio di cataloghi e di listini in carta patinata, rotocalchi e mass media (un vero strumento del demonio in tale circostanza), si è ritrovata tra le mani poche armi scariche e invendibili dopo aver speso un peculio.

Siamo così entrati nel vivo della questione, il rapporto tra produzione artistica e legittimità degli strumenti che dovrebbero attribuirle qualità culturale (e di riflesso anche una non artificiosa valutazione pecuniaria). Ciò che è entrato in crisi è il rapporto di fiducia e di credibilità nei confronti degli apparati di mediazione del prodotto artistico. Non è un caso che oggi si riscopra il valore della mediazione storiografica, quasi per attingere nelle presunte certezze del passato una rassicurazione, quale antidoto all'incertezza presente. Non sono pochi gli artisti che oggi corrono a « stori-

cizzarsi » per acquistare un crisma di legalità. E anche questo è abbastanza eloquente e significativo.

Vi è una dissociazione, uno iato, tra il prodotto artistico e il suo entroterra storico e culturale. Il mercato non riesce più a mascherare il livello di questa dissociazione e di questa assenza di continuità. Ci si appella così alla mediazione di una critica che è essa stessa in crisi e alla ricerca di nuove possibili forme di mediazione. La crisi di credibilità culturale, in quanto causa-effetto della più generale crisi del mercato artistico, ha infatti messo in moto dei meccanismi di autodifesa dell'attuale « corpo » funzionale dell'arte. Per esempio l'interesse, piuttosto recente, dei partiti e delle istituzioni politiche verso l'arte e la cultura, ha creato la possibilità di nuovi canali e nuove aree d'intervento, che potremmo definire « istituzionali ». Alla crisi del mercato artistico e delle gallerie private si cerca quindi di opporre una committenza pubblica.

Questo d'altra parte corrisponde a un certo orientamento della critica militante, che in qualche misura ritiene finito il periodo della militanza « privata » e sempre più volentieri si associa all'operazione politica e di partito. La triade artista-critica-mercato si è oggi trasformata in tante « convergenze parallele » (per dirla in motore), artista-critica militante, mercato-artista, critica-istituzioni culturali, persino mercato-istituzioni. In altre parole, sia i livelli di potere culturale, sia la massa di denaro, si spostano per creare nuovi equilibri. La massa di denaro che è emigrata dal mercato artistico privato allo stato capitalista, viene da questi in parte rimessa in circolo in direzione dell'istituzione pubblica; il potere culturale, al quale quest'ultima viene aggregata attraverso la mediazione delle forze politiche, è di fatto una redistribuzione di competenze, così che il pubblico diviene alla fine privato con soddisfazione di tutti.

In questo modo l'istituzione conclude un ciclo, con un'opera di promozione canalizzata verso il mercato privato, che si avvale della mediazione della nuova committenza pubblica per tentare di risolvere le proprie contraddizioni, che però non sono affatto private ma della stessa cultura.

A questo punto mi sembra opportuno frenare gli entusiasmi per l'attuale « strategia dell'attenzione » verso le istituzioni culturali e le strutture pubbliche. Quando si parla di « struttura pubblica » e di decentramento culturale si fa a mio avviso molta confusione. Se riferito a operazioni di base, originali e culturalmente autonome, il decentramento è poco congeniale alla struttura pubblica, intesa come struttura istituzionale per la compartecipazione di una egemonia culturale. La struttura pubblica non è solo un luogo di esposizione e di confronto, ma anche un luogo del potere « che dà per ricevere », in definitiva il livello organizzato di una forma di promozione che è anche un'occasione condizionale di accentramento. Il fatto che il luogo sia pubblico anziché privato non cambia niente nello specifico artistico. Una cultura, in una diversa collocazione, non cambia infatti di segno: l'arte di élite che va bene per una galleria privata, non è detto che divenga popolare e di « base » quando viene esposta alla Borgata Gordiani. Fino a qualche anno fa, quando il mercato artistico come si suol dire tirava, si parlava con sicurezza di « crescente domanda del prodotto artistico ». Ora il discorso si è spostato, per essere in linea con la vera e propria corsa alla struttura pubblica delle nuove (o sempre vecchie) élites. Si parla quindi di « crescere domanda di cultura ». Vi è una sottile perfidia in tutto questo, poiché si tende a mascherare la crisi dell'arte con una presunta domanda culturale. In altri termini, il prodotto, o meglio l'intervento artistico in crisi viene dissociato, in una specie di dicotomia di



hanno affettività di sopra. Allora come vi ispirano? o le segnalazioni di ar-



ESIMO: una commedia medica sovietica girata alla stampa del colosso del gine-

arte e/o cultura. Il rifiuto da parte del mercato di un certo tipo di intervento, lascerebbe intatto il suo significato culturale.

E questo è inaccettabile, arte e cultura sono termini indissolubili, l'arte è cultura. Non si può contrabbandare sul mercato un'arte priva di autenticità col pretesto del suo interesse culturale, che in realtà non sarebbe più un interesse specifico ma soltanto nominalistico, verbale.

La verità è che chi dovrebbe « domandare cultura », e cioè la massa dei fruitori del prodotto artistico, non sa nulla, né dimostra interesse per conoscere le origini e le ragioni operative, o l'ideologia che sottende agli attuali interventi.

In definitiva, il problema di una domanda culturale di massa rimane vanificato dal fatto di essere quasi sempre una « domanda indotta », che resta purtroppo elusiva riguardo alla verifica dei segni reali di una cultura. Il mercato non sfugge a questa particolare contraddizione, col risultato che il nominalismo dell'arte odierna può affermare la sua presenza, anche a livello mercantile, solo attraverso la mediazione del potere istituzionale.

LUCIANO MARZIANO

La trama casuale

Sul problema del mercato dell'arte pare di assistere ad atteggiamenti e comportamenti che potrebbero essere definiti di ordine nevrotico. C'è stato un momento, e mi riferisco ancora ai tardi anni sessanta, in cui sembrava che il conto fosse stato chiuso, saldato in via definitiva nel senso di un generale rifiuto. La realtà, poi, è andata per altri itinerari: l'astuzia del sistema ha accolto questo fastidioso dissenso e lo ha abilmente ribaltato in elemento del consenso. Agganciato a un fondamentale cinismo ne ha fat-

to un tramite asettico convogliando ogni istanza contestativa nel fascino constatastorio della situazione. Determinati, ben pochi in verità, casi di coscienza, o almeno arrivati ai limiti di uno strisciante logoramento, i dubbi, le crisi, le frustrazioni sono stati tramutati in una sorta di linea generale dell'accoglienza. È accaduto, così, che ad un rifiuto totale è subentrata la tendenza alla razionalizzazione del fenomeno. Conseguentemente, come sempre accade in questi casi, si è passati ad una forma di accettazione del reale di una struttura sociale qualificata dalla domanda e dall'offerta mediata dal prezzo.

Una volta coinvolti in questo gioco perverso il volontarismo, che poi si riduce a petizioni verbali, non è più sufficiente e, quindi, bisogna accettare e sottoporsi alle conseguenze di una totale situazione che si presenta ambigua e tramata di un pelago di ragioni dentro le quali il percorso è difficilissimo perché incontra ostacoli opposti da un coacervo di motivazioni storiche e di fenomeni reali. I termini della questione, in ogni caso, si presentano con sufficiente chiarezza laddove ci si chiede se per un prodotto culturalmente caratterizzato la funzione del mercato sia utile. I sostenitori del mercato hanno buon gioco in questo campo e rifacendosi alle origini dell'arte moderna, possono addurre l'esempio di pionieri per opera dei quali il patrimonio impressionista, e più generalmente delle avanguardie storiche, poté transitare nella storia dell'arte senza eccessivi depauperamenti. Gli stessi possono giustamente addurre ad esempio l'opera meritoria di tanti galleristi e operatori che hanno gestito e sostenuto operazioni artistiche d'avanguardia in apparenza votate al fallimento economico ma che, d'altra parte, spesso si sono rivelate accorte operazioni finanziarie.

Se una felice congiuntura ha consentito una tale situazione, resta sempre la circostanza che, fin dall'inizio, alla

base vi è un intento speculativo, del resto non negato ed, altresì, programmato dagli operatori del settore. Argan ha colto esattamente questa situazione e mentre in passato non ha negato al mercato una funzione culturale, in tempi recenti, e mi riferisco alla sua conferenza al C.N.R., è stato esplicito laddove ha affermato: « Se la ricerca storico artistica porta direttamente o indirettamente al mercato vuol dire che essa è viziata all'origine. Il mercato artistico anche quando si configura come una sorta di culto, pensiamo all'antiquariato, è ugualmente antimorale e anticulturale. Applicare un prezzo ad un oggetto estetico significa avviare un processo di devalorizzazione dell'arte che è contemporaneo a quello di disintegrazione dell'ambiente ». Il che viene autorevolmente a confermare che quali che siano le motivazioni, la intima natura del mercato è quella di tendere a collocare nell'universo della merce il prodotto artistico finalizzandolo verso gli orizzonti e le strategie del profitto. Se la situazione reale è questa, la ricerca di alternative, non a lungo termine ma qui ed ora, diventa un dilettoso operare e, alla fine, approderà all'accumulo di altro materiale che, ancora una volta, verrà abilmente utilizzato e sfruttato nella contualità mercantile. D'altra parte, la sua accettazione, o se si vuole, la sua presa d'atto deve indurre all'acquisizione delle conseguenze e dei corollari, ivi inclusi, e in preminenza, tutte le operazioni che le esigenze mercantili pongono in essere. E fra queste la elementare istanza del profitto per cui chi da questa condizione ha tratto sostanziosi e cospicui vantaggi, sarà indotto a trarre ancora più sostanziosi e cospicui vantaggi coinvolgendo in una trama di contresenze che corrono quasi sul filo di una sottile corruzione, molti dei suoi disanti addetti ai lavori. Quale meraviglia, allora, se le conseguenze sono quelle di una parzialità di informazione e il



Tegoli del cui si ha la stessa o per cambio.

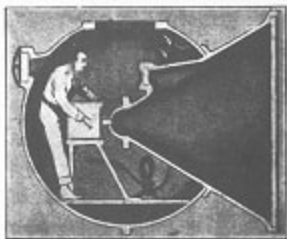


Fig. 175. — Carro d'operaio: disposta per fare integrati sottili.

quadro completo di una situazione non è mai dato. E una spirale, o se si vuole essere più cauti, vi è il pericolo di una spirale che, nei momenti di crisi quando le oggettive, impellenti esigenze economiche premono, si esprimono in termini selettivi o peggio, discriminatori perché vengono privilegiati i cosiddetti valori consolidati. E, così, il palazzo del prestigio, dell'onore, dei privilegi tende a trasformarsi in un'impenetrabile fortezza e i non eletti, i più deboli, i meno esercitati nelle arti delle introduzioni restano fuori ansimanti, delusi e scoraggiati.

Avanzata questa premessa descrittiva, resta l'eccezionale situazione di ambiguità per individuare i cui termini, pare opportuno avanzare talune considerazioni e proposte che non possono non avere una valenza esplorativa, e in quanto tali, passibili di ulteriori rettifiche ed eventualmente di interventi.

Si può tranquillamente convenire con coloro che, come accennato avanti, obiettano che il mercato una funzione culturale l'ha avuta. Ma si conceda la riserva che, non essendo stata disinteressata, la funzione culturale è stata ed è casuale ed occasionale. Sicché se tale funzione è emersa anche per un lungo periodo, questo non ne giustifica la validità perenne. Del resto, accanto alla notevole amplificazione dei buoni talenti, sono sotto gli occhi di tutti le discriminazioni, le simpatie, le esclusioni ingiustificate proprio sotto il profilo culturale. Conosciamo come in società dure, utilitaristiche, come per fare un esempio, l'americana monumenti sono stati facilmente innalzati e con una certa facilità sono stati anche abbattuti trascinandoli nella vergogna del suicidio o dell'alcolismo prestigiosi protagonisti. Mentre, apparentemente senza ragionevoli motivi, talune situazioni hanno presentato maggiori resistenze dovute a coacervi di interessi economici che attorno ad essi si vengono

a costituire. Poiché, dunque, da questi brevi accenni apparirebbe evidente che la funzione del mercato, anche se occasionalmente valida, è in discussione, si pone il problema di vedere se una qualche alternativa possa essere elaborata e, se del caso, se il fenomeno mercato, pur restando come fattore della circolazione artistica non abbia a modificare non dico la sua collocazione attuale, ma la sua funzione.

Si ritiene opportuno sottolineare una osservazione pregiudiziale e rifarci ad un riferimento di natura sociologica sulla condizione dell'artista che approdrebbe alla seguente affermazione: l'artista non ha bisogno del mercato. Questo, per definizione, tende a realizzare il massimo del profitto, tende a portare a livelli estremi le quotazioni. Evidentemente nel meccanismo dei condizionamenti, l'artista non rimane in posizione passiva e, pur sottoponendosi ad un alto tasso di sfruttamento, accetta il suo ruolo per gli indubbi vantaggi di ordine economico che gli derivano. In tempi passati, questa subordinazione-conivenza poteva essere più stretta poiché l'artista mancava di un retroterra economico, le possibilità di altri lavori erano limitatissime, la struttura della società era più chiusa, più frammentata i rapporti. Oggi la situazione è profondamente modificata. Generalmente gli operatori estetici sono occupati in un'altra attività, la più diffusa delle quali è l'insegnamento negli istituti di istruzione artistica e l'insegnamento artistico nei vari tipi di scuola. Spesso addirittura, anche se si gode di una notevole affermazione, si tende ad entrare in simili strutture nelle quali si suppone che l'esperienza artistica possa trovare una verifica e una forma di comunicazione vasta e profonda. Le moderne forme di solidarietà sindacale consentono, inoltre, di fruire di una forza contrattuale impensata.

Alla luce di queste circostanze un'acquiescenza al mercato non può ave-

re i segni della subordinazione che è sempre condizione di forzato predominio di una parte, ma di connivenza che è autonoma scelta accettata per i vantaggi che chiamano in causa valori oggi non più indiscussi come l'arricchimento, il prestigio personale, il compiacimento, l'ambizione, l'orgoglio: espressioni tutte di una egoistica privatizzazione della vita. Se vogliamo recuperare, allora, il valore culturale del fare artistico non possiamo che rimeditare sulla vita che vogliamo vivere la cui qualità, è ormai assodato, non è esaltata dal flusso più o meno intenso dei beni economici. Una prima conseguenza di tali premesse dovrebbe essere il rifiuto della lievitazione economica. Occorre, allora, influire sul mercato con una specie di calmierizzazione del prodotto artistico. Se la struttura vuole partecipare a questa opera, intervenga da comparsa, come servizio, come distributrice di prodotti la cui qualità e il cui valore sono determinati altrove, tra gli artisti, i critici seri e responsabili, i vari operatori. Allora, si avrà una quantità ma diffusamente qualificata e, in una tale situazione, senza burocratici interventi, gli spazi alternativi si aprirebbero automaticamente e quasi con naturalezza.

MARIO COSTA

La « liquidazione generale »

La contraddizione del mercato dell'arte non è quella di essere un mercato, ma quella di essere un mercato che imbrogli, cioè che altera enormemente i prezzi dei prodotti e che vende campioni senza valore. Nel passato il valore economico assunto dall'oggetto artistico riusciva a giustificarsi perché rimandava immediatamente al valore estetico, al coefficiente di artisticità, contenuto nell'oggetto.

te assoluta. Ci sono dei giri che fanno capo a dei bei « all'altre sedi di incontri, una io non ci vado, la parlo

di. Sono stato e presto ho
scritto una lettera che
era un pezzo di tempo, e
che era il fatto che ho
una figlia che si chiama
di Giuseppe Gino. La
figlia di Giuseppe Gino
che è di 15 anni, l'anno
di nascita, si chiama
di Giuseppe Gino.



Oggi la situazione è irrimediabilmente mutata. Quella che Benjamin chiamava «liquidazione generale» dell'arte è un fatto ormai compiuto; questo «segreto di Pulcinella» circola ormai anche nelle «migliori famiglie» degli addetti ai lavori ed è sempre più difficile tenerlo nascosto.

La perfetta equivalenza delle immagini di qualsiasi tipo, nel loro essere merci e ideologia, è il fatto nuovo e realissimo di fronte al quale tutti quanti noi ci troviamo.

Nel mercato contemporaneo dell'arte, almeno da una quindicina d'anni, l'artista non si presenta più come un lavoratore autonomo che poi vende il suo prodotto, ma come un lavoratore assunto da circuiti di mercato controllati, in ultima analisi, dal capitale finanziario internazionale; questo significa che il mercato dell'arte non può più essere considerato come semplice contesto di circolazione del prodotto artistico e che esso invece incide sostanzialmente già al livello della produzione commissionando e confezionando semplicemente merci e ideologia grandeborghese.

L'arte insomma ha perduto ogni residuo valore culturale e si è interamente risolta nel suo valore espositivo (per la distinzione, vedi ancora Benjamin che, pur con molti equivoci, è stato l'unico a capire veramente quello che sarebbe successo); essa ha incorporato lo statuto logico e il modo d'essere della pubblicità; il suo «senso» più profondo è quello di pubblicizzare se stessa, quello di essere un'immagine che propaganda se stessa come merce; al di là non c'è altro.

Il mercato si è così trovato di fronte ad oggetti che esso stesso aveva commissionato ma sui quali, proprio per questo, era ormai impossibile continuare a speculare nel senso dell'equazione: valore economico = valore estetico. Ed è a questo punto che è ricorso all'imbroglione: solo la sacralizzazione del prodotto compiuta dal potere «culturale» della critica ha po-

tuto a questo punto trasformare la banalità in un nuovo valore artistico col risultato di provocare ancora la voluta vertiginosa crescita del prezzo del prodotto, ma questa volta del tutto artificiosamente e senza giustificazione alcuna.

È questo il momento in cui la cosiddetta «opera d'arte» diventa un insieme inestricabile e indistinguibile dei supporti di vario genere impiegati dall'«artista» e delle parole sovrapposte dalla critica.

Tutto questo enorme falso non regge più. Le contraddizioni di questa situazione sono ormai mature, agiscono al di sotto di molti processi in atto, e finiranno col risolvere ogni ambiguità. Si tratterà, a questo punto, di metter giù, ad esempio, dei supermercati d'arte, in cui la roba in vendita, destituita ormai di ogni «valore» artistico, abbia il prezzo regolato dal generale andamento del mercato del lavoro e dagli effetti specifici relativi a questo nuovo settore di merci, finalmente e semplicemente riconosciute tali.

I ruoli che già oggi si svolgono, ma che, come voi dite, cominciano ad apparire ambigui ed anche ad essere incrinati, sarebbero in tal caso meglio legittimati perché riconosciuti in piena luce e perché privi di imbroglioni addizionali rispetto a quelli dell'economia di mercato in quanto tale.

Ma l'analisi fin qui fatta non esaurisce ancora tutto il panorama della «produzione artistica» contemporanea. Contro l'ideologia e la merce «artistica» grandeborghese, la «sinistra» prospetta, in alcuni paesi europei e qui da noi in particolare, una modifica al «sistema dell'arte» che consiste in sostanza in una ristrutturazione dell'ideologia in senso burocratico e in una ristrutturazione del mercato nel senso della committenza pubblica.

La sinistra ha capito che la vera forza di ideologizzazione è nel potere istituzionale che ormai gestisce nelle forme della democratizzazione spettacolare, ed è perciò disposta a permet-

tere ora ogni autonomia allo «specifico artistico».

In sostanza, in questo caso, la vera ideologia è la struttura, l'organizzazione nella quale la cosiddetta «ricerca artistica» si esplica; all'interno di questa struttura i messaggi formali sono indifferenti e intercambiabili perché di fatto non hanno più alcuna efficacia e non contano più. È chiaro comunque che la preferenza va a quel tipo di «operazione artistica» (l'animazione) che, ad un tempo, materializza e propaganda l'ideologia che è funzionale alla presa di possesso del territorio (non dunque «lavoro sul territorio» ma, meglio, *territorializzazione*).

Anche in questo caso dunque ci si trova di fronte a pratiche «artistiche» radicalmente risolvibili in merci e, più ancora, in ideologia. In quanto agli enti pubblici, essi sono soltanto dei territori di conquista intorno ai quali la lotta è destinata ad accanirsi sempre di più. Essi sono infatti strutture attraverso le quali le merci e l'ideologia, in tutti i sensi sopra chiariti, vanno maturando la loro crescita attuale. Questo è quanto i responsabili della loro gestione dovrebbero aver chiaro. Per concludere, la «produzione artistica» deve interamente e chiaramente risolversi nella corrente delle merci e in quella dell'ideologia; tutti i personaggi che in qualche modo hanno a che vedere con l'«arte» devono interamente e chiaramente risolversi o in accessori della produzione e circolazione della merce «artistica», o in promotori e animatori dell'ideologia. E si badi che il «dovere» indica qui non un imperativo astratto ma «ciò che bolle in pentola», vale a dire la tendenza irreversibile del movimento.

MARIO PERNIOLA
Marginalità dell'arte

Le linee di tendenza sono chiare. Il microambiente artistico, che negli ul-



detti dati. I nostri risultati sono stati dunque sotto i linguaggi elaborati e



rimi vent'anni si è fondato sulle tre figure del mercante, del critico e dell'artista, diventa sempre più marginale, secondario e periferico rispetto al grande mercato dell'immagine sociale, che si va ormai affermando come il fenomeno culturale più importante dei nostri tempi, nonché lo strumento politico fondamentale del consenso e del dissenso. Finalmente lo spazio riservato a quelle merci di lusso che negli ultimi vent'anni sono state spacciate per «arte» e per «nuova avanguardia» diventa sempre più ristretto ed angusto: tramonta così un periodo in cui un fenomeno interamente mercantile ha tratto surrettiziamente un esagerato valore di scambio dallo sfruttamento intensivo e spregiudicato di un valore culturale tradizionale ormai perentorio, quello artistico, che le avanguardie storiche della prima metà del secolo avevano già completamente dissolto. È auspicabile perciò che presto i feticci artistici, che negli ultimi anni sono stati spacciati per arte, siano considerati nella loro esclusiva dimensione di oggetti da collezione (come i francobolli, le scatole di fiammiferi, o i miniassegni che sostituiscono gli spiccioli): essi sono ormai fuori moda e sembrano non interessare nemmeno più lo scrittore di costume. Certamente essi interessano sempre meno l'estetica, che si va scegliendo oggetti di studio di ben altra importanza sociale e rilevanza filosofica.

Operatore culturale burocratico che pensa di adoperare il denaro pubblico per esporre e valorizzare merci di lusso alle quali sono unicamente interessati i mercanti d'arte, i critici, gli artisti e i collezionisti, ha evidentemente parte di questo microambiente: il tentativo da lui compiuto, di riunire in se stesso le funzioni e la competenza del mercante, del critico e dell'artista, non per lo meno di assorbire in una funzione organizzatrice più generale, non può certo realizzarsi nel contesto delle categorie artistiche ed estetiche

tradizionali. A lui si chiede di organizzare e di esporre sempre meno merci di lusso, e sempre più immagini sociali riproducibili industrialmente e destinate a far parte esclusivamente del mercato editoriale e di quello dei mass-media.

Certamente continueranno ad esistere riviste specializzate in arte, ma diventeranno sempre più simili alle riviste specializzate in francobolli, cioè saranno sempre più prive di interesse culturale e sociale. L'orientamento che fin d'ora s'impone agli editori e ai direttori di riviste d'arte che vogliano riacquistare quella collocazione centrale nella società, che un tempo ebbe l'arte, consiste nel superare l'angusto ambito in cui sono ormai confinati, con la creazione di una rivista dell'immagine sociale. Questa deve saper trattare di fotografia, di cinema, di televisione, di grafica, di giornalismo e di pubblicità... senza identificarsi in nessuna di queste specialità. Ma per far ciò occorre innanzitutto l'intelligenza del proprio tempo e della sua dinamica.



CARLO BERTELLI

Non tutto il quadro è così nero. Per esempio, fino a qualche anno fa a nessuno veniva in mente di andare a Napoli per una manifestazione interessante d'arte contemporanea; adesso capita più spesso. Cioè il territorio non è più limitato a Roma e a Torino. Ma se c'è intorno ancora una certa vivacità, è anche vero che non trova certamente la strada delle istituzioni pubbliche. Esiste infatti un accordo sottinteso fra museo e mercato, dato che il museo « consacra i valori » — valori culturali facilmente convertibili in valori mercantili — ma non sperimenta. La stessa legislazione dei musei, del 1939, cristallizza questo rapporto. Per esempio, è vietato allestire più di due mostre « nazionali » e più di due mostre « d'istituto » in un anno. Così il museo pubblico imprime alle sue rare manifestazioni una solennità che contribuisce al mercato, che il museo finisce con favorire molto più di quanto averrebbe se si aprisse alla collaborazione con le forze locali, se ne favorisse l'incontro con artisti e tendenze di altra provenienza; se, infine, affrontasse con franchezza anche il tema finora pudibondamente taciuto del mercato.

Nel caso di maggiore flessibilità, il museo è stato anche capace di farsi occupare in parte, ma ragioni obiettive gli hanno impedito di andare al di là del riconoscimento istituzionale dell'occupazione, facendo sentire il peso della propria entità culturale, ossia dando una responsabilità a quanto avveniva dentro le sue mura. Per muoversi in questa direzione era necessario che il museo denunciassse la propria crisi come istituzione, cosa che Russoli ultimamente fece, e in un modo di cui avvertiamo oggi la drammaticità. Sul fronte opposto, è noto come un gruppo di mercanti stia cercando da un po' di tempo di servirsi del museo per quotare un certo tipo di valori mercantili, quelli della cosiddetta

nessi disponibili, ora da qualche anno non si tratta più di evolvere naturalmente nell'invenzione dei linguaggi.



« stampa original ». Sono fioccate le proposte di legge perché la Calcografia, o le soprintendenze, o i musei locali (qualcuno già lo fa) si assumessero il compito di certificare tecniche e tirature della grafica, rilasciando garanzie. La Calcografia ha reagito con decisione. La nostra bandiera è diventata la serigrafia di Ron Kitaj *The Defects of its qualities*, un collage di documenti diversi, fra i quali campeggia il famoso decalogo americano *What is an original print*.

CORRADO MALTESE

La domanda si potrebbe ribaltare in quest'altra: che collocazione ha oggi l'attività artistica? Il nocciolo del problema è qui, e da questo, si voglia o no, dipendono i problemi concernenti galleristici, critici, ecc. ecc.

A questo proposito non sarei così sicuro che la relativa « confusione » tra mercato e cultura sia di per sé un fatto negativo. In un paese che vive (in mille maniere contorte, ma vive) un'economia di mercato, come diavolo si potrebbe evitare l'intersecazione tra cultura di mercato e mercato della cultura? Devo confessare che a Bari Expo ho trovato talvolta più interessanti le proposte che venivano dagli stands di talune gallerie che non quelle che venivano da taluni critici. Insomma se un « pezzo » viene acquistato da un signor X vuol dire che questo signor X, a torto o a ragione, lo ha « sentito » e vi si è impegnato concretamente. Cioè fatto culturale e fatto commerciale sono inestricabilmente intrecciati. Probabilmente il tratto caratterizzante della situazione attuale continua ad essere il rifiuto dell'arte intesa come attività produttrice di messaggi oggettuali privilegiati. Così, alla cultura delle forme stabili si sovrappone sempre di più una cultura delle forme labili. D'altra parte quest'ultima non esclude di per sé la

cultura di mercato, che continua a rimanere la base necessaria di tutte le altre. E allora il vero problema per l'ennesima volta diventa: con che cosa sostituire una cultura di mercato che è moribonda dal momento che è moribondo il mercato?

ACHILLE BONITO OLIVA

Verso il mercato la critica svolge un oggettivo ruolo di promozione, spingendo l'opera d'arte nello spazio pubblico e mortale del museo, dove l'opera diventa rassicurante in quanto acquista una collocazione e dunque un valore sociale.

Questo diventa in positivo la valenza politica della critica: il suo rapporto dialettico con l'arte nel tentativo di questa di distanziare l'inevitabile svuotamento perpetrato dalla critica.

Se l'arte è produzione di significati, il mercato, il museo e il collezionismo sono gli strumenti di espropriazione di questo significato.

Il museo è un'istituzione che esegue la sua espropriazione, in nome di un'astratta collettività che dovrebbe così usufruire della contemplazione socializzata e pubblicata dell'arte. In realtà essa funziona per nome e per conto di un mandante che è la classe egemone, che detiene tutto il potere, anche quello di produrre e aggiornare i significati di un linguaggio, doppio rispetto a una realtà che già manipola. Le tradizionali qualità dell'opera d'arte, l'universalità, la necessità e l'oggettività, vengono assunte dal mercato che, nel suo sistema di relazioni e nella sua struttura globale, propone un paradosso: il mercato come opera d'arte. Un ingranaggio lucido e perfetto che afferma la propria universalità attraverso la distribuzione internazionale del prodotto artistico, la propria necessità attraverso l'assicurazione di sopravvivenza e di sostentamento economico dell'artista, la propria og-

gettività attraverso la coscienza critica, nel sistema neo-capitalistico, di dare statuto di esistenza e riconoscimento all'opera d'arte.

Il mercato e il collezionismo sono mossi da istanze private di accumulazione economica, di promozione culturale e di identificazione con l'opera. Il collezionismo, specialmente, agisce in nome di un amore per l'arte che la feticizia e la privilegia al di sopra di altri oggetti della produzione. In realtà il collezionista proietta e delega la propria creatività all'artista che la gestisce e la oggettiva in forme specializzate che, dietro un compenso economico, ritornano al delegante. Il collezionista è colui che rinuncia ad esercitare la propria pulsione profonda e segrete e accetta una vita bidimensionale, senza rischi, in cui le opere diventano la possibilità di una avventura, che egli non può e non vuole correre, e l'impossibilità, divenuta reale, vissuta per interposta persona.

Se l'arte è produzione del desiderio, di impossibili possibilità, produzione di incoscio, allora il collezionismo è la copia del desiderio, irrisolto e divenuto nostalgia, coltivata attraverso l'artificiale accumulazione di opere d'arte. L'attaccamento libidico e sacrale del collezionista ai propri oggetti, è risarcimento e gratificazione per un'impotenza procurata, proprio, dalla delega della propria creatività. Privatizzare l'opera significa la possibilità di introiettare detto valore, quello della creatività e riparare la perdita iniziale. Significa, per il collezionista, trovare una fittizia unità, che la sua iniziale delega gli aveva fatto perdere, attraverso il denaro fatto. Il denaro diventa il prolungamento di un eros interdetto, deviato dal suo esercizio diretto e risolto, mediante la contemplazione, in voyeurismo che si accontenta della rassicurante presenza dell'opera.

Si instaura così un rapporto fondato sul desiderio incoscio da parte del collezionista di eseguire una sorta di rito cannibalesco, quello di mangia-

Personalmente ha una formazione oltre che artistica (fin da bambino), scientifica e psicologica. Ecco



re attraverso l'opera colui che si è mostrato più potente e sottile. La copia del desiderio nasconde allora il desiderio di non essere copia, l'impulso di non accettare l'azione per interposta persona e di provare nostalgia per un luogo interdetto. Così il collezionista adopera l'arte come una macchina di Roussel; prova il brivido di una verità fantasmatica, diversa, il confronto e il privilegio di una spettacolo.

DAVIDE BORIANI

(intervista a cura di Spazioarte - maggio 1977)

D: Molti episodi si sono verificati negli ultimi tempi, che hanno fatto sentire la necessità di fare il punto sulla situazione-mercato. Tu, avendo già sviluppato una indagine sul problema in questione, hai acquistato una esperienza specifica.

Qual'è il tuo pensiero in merito?

R: Anni fa, ne 1973, feci una ricerca, con i ragazzi dell'Accademia di Brera a Milano, sul mercato dell'arte, che si sviluppò poi in una mostra alla Galleria S. Fedele, con la funzione d'indagare se il mercato d'arte, e la sua dinamica, avessero una funzione effettiva nella divulgazione della ricerca o se ne costituissero un freno.

Attraverso le domande fatte, miravamo fra descrivere all'intervistato il suo ruolo sociale, l'idea che aveva del ruolo degli altri componenti il sistema e cercammo di determinare una mappa dei rapporti che intercorrevano, sia a livello culturale che a livello economico tra questi vari elementi.

Quello che ne venne fuori, come era prevedibile, non fu altro che una sequenza di risposte molto diverse. Abbiamo anche avuto da parte di alcuni reazioni molto indispettite, quale, ad esempio, quella di un critico che strap-

pò i fili del microfono perché non riconosceva in lui quello che altri dicevano e non voleva che fossero dette insieme al suo intervento.

Faccemmo interviste anche ad un pubblico casuale, quale quello incontrato ad un festival dell'Unità, chiedendo se erano mai entrati in una galleria, se sapevano dell'esistenza di certe correnti artistiche, del mercato d'arte; ma ignoravano tutto, non si interessavano al problema. Ciò era una dimostrazione tautologica del fatto che il mercato d'arte interessa un settore molto limitato.

Alla fine della mostra ci fu un dibattito, dove cercammo di verificare i presupposti di partenza. La conclusione non fu altro che una conferma di ciò che noi, già dal '68, avevamo maturato e cioè che la ricerca fatta e veicolata dal mercato, finiva col non incidere sulle strutture sociali.

D: Il mercato quindi nel processo culturale non ha alcun ruolo?

R: Che ruolo abbia non lo so. Forse questa mia incertezza è dovuta alla sensazione che, non solo sia in crisi la struttura del mercato o il suo ruolo, ma addirittura tutto un certo modo di intendere l'arte, la sua funzione, la sua incidenza sul tessuto sociale, la sua utenza.

Penso si possa dire che è entrata in crisi l'arte come prodotto fatto da pochi per pochi, veicolata attraverso un certo canale (che oltretutto oggi sta per essere sostituito da altri canali con soluzioni molto più agili).

La sensazione che hai oggi, entrando in una galleria, è che puoi trovare sempre le stesse persone, puoi trovare un ambiente tra il mondano e il rituale, ma non troverai mai un ambiente stimolante dal punto di vista culturale.

Non si può pensare oggi ad un nuovo ruolo, ad una nuova funzione dell'arte partendo dal mercato; un apparato cresciuto attorno ad un altro

modo di produrre arte e che ha finito per condizionarlo.

Il fatto che l'opera d'arte, dall'800 in poi, sia passata attraverso le gallerie, ha fatto sì che l'arte diventasse sempre più produzione di oggetti adatti ad essere esposti e appesi nelle case, facendone perdere la funzione culturale.

Attualmente, invece, si sta cercando di rivalutare e determinare un rapporto diverso con il territorio, con le masse.

È chiaro che in questa nuova dimensione il mercato non presenta nessun ruolo ed ecco che adesso cerca altri spazi; non a caso infatti certe gallerie tendono a proporsi come organizzatori culturali, sostituendosi alle istituzioni pubbliche, assolutamente inerti, invadendo quello spazio che è stato finora, almeno ufficialmente, dei critici.

D: Questo sostituirsi delle gallerie private agli Enti pubblici comporta un grosso rischio, non credi?

R: Certo è un rischio che sussiste anche per la mancanza, ancora una volta, di idee chiare, di proposte concrete, di contenuti nuovi con cui riempire la politica culturale pubblica. Il gallerista ed il mercante, data la loro collocazione istituzionale, fanno soprattutto un lavoro commerciale. Il fatto che oggi rivendichino una capacità di organizzazione culturale, mi sembra proprio il sintomo più chiaro di una mancanza di programmazione culturale che è da imputare in primo luogo a chi ha gestito la politica culturale fino ad ora ed in secondo luogo ai critici, che hanno avuto certe responsabilità nel loro insieme, non essendo mai riusciti a mettere su un discorso culturale che non fosse poi subordinato agli interessi di mercato; in terzo luogo agli artisti stessi che, ricattati dal problema della sopravvivenza, hanno finito con lo scegliere il mercato, trascurando una serie di al-

potrei mi continuo di lavorare anche dentro i partiti politici



tre possibilità, alle quali oggi cercano forse di rivolgersi trovando delle notevoli difficoltà.

D: Vedi una prospettiva o la possibilità di una soluzione?

R: Le prospettive possono essere soltanto in una visione molto rinnovata dell'operatività artistica che, a mio parere, come si è detto tante volte, deve uscire da questi ruoli di separazione in cui anche il mercato ha concorso a confinarla.

Per questo il mercato non è senz'altro il mezzo più adatto per uscire dalla crisi. E allora come se ne esce? Le indicazioni esistono già, anche se confuse e velleitarie. Mi riferisco a quei gruppi che cercano di stabilire un collegamento con utenze più vaste, non solamente nel senso di animazione ma anche come applicazione e verifica della ricerca artistica.

Credo si possa dire che l'avanguardia ha prodotto formule e ricercato soluzioni, sia di immagine che di comportamento strutturale sul linguaggio che non sono mai state applicate; sono rimaste come una specie di patrimonio collezionato, messo in cassaforte, che troppo raramente è diventato spazio da vivere, modo di comportamento di tutti e non solo di comportamento artistico.

Quindi mi pare che la prospettiva sia proprio quella di un aggancio della ricerca artistica, di un confronto, di una verifica su quelle che sono le esigenze reali, cioè il bisogno di cultura, di immagine, di comunicazione, di spazio organizzato in modo più visibile, ai quali anche l'arte, e non più soltanto l'arte separatamente, può dare un contributo.

Il discorso diventa anche di rapporto tra le diverse forme di cultura: non più partire dagli strumenti e sovrapporre i prodotti alla realtà, ma partire dalle esigenze della realtà, usare gli strumenti e proporre delle soluzioni.

GUGLIELMO ACHILLE CAVELLINI
L'intervento di Cavellini viene riprodotto fotograficamente data la sua

carica ironica nel rilanciarci la domanda da noi posta proponendo così un superamento del media mercantili.

opposizione "Andata-Ritorno"

IN GENERE L'ARTISTA DI TALENTO VIENE RICONOSCIUTO E APPREZZATO DOPO LA MORTE. DA QUEL MOMENTO L'INTERESSE PER IL SUO LAVORO E LA SUA PERSONALITA' DIVIENE UNIVERSALE. SI CERCA TRAMITE LE CARTE E LE FOTOGRAFIE DELLA SUA ESISTENZA. IO NON VOGLIO CHE QUESTO SI RIPETA PER ME E PER IL MIO LAVORO. PERCIO' IO STESSO RECUPERO E PRESENTO CIO' CHE MI RIGUARDA. LA DOCUMENTAZIONE, PURTROPPO INCOMPLETA, SAREBBE FORSE ANDATA DEL TUTTO PERDUTA O DISTRUTTA SENZA QUESTO MIO IMPEGNO DI CATALOGAZIONE.

dell'arte e nel ruolo da esso ricoperto. Ne citiamo alcuni come riferimento: molte gallerie collegate con il mercato internazionale hanno dato un contributo importante. Viviamo in un'epoca dinamica, con grande instabilità e instabilità. Perciò ho deciso, con questo catalogo, di iniziare una serie di mostre a domicilio. Così in ogni parte del mondo, contemporaneamente, si potrà seguire l'evoluzione della mia autostorizzazione. In ogni opera, i miei storici e i miei utili al mercato; gruppi di animazione e cooperative culturali decentralizzate sorgono insieme proprio mentre il grande capitale ha eretto il suo tempio. Cavellini 1914-2014 Parigi, al Centro Pompidou.

La domanda che poniamo è: sai riconoscere figure - ora n... del critico, dell'editore (o... ed infine del responsabile d... ancora vago e complesso?

CAVELLINI 1914-2014



locazione hanno le opere - del gallerista, private specialistiche e pubbliche in questo pa...

2014 1979

SPAZIOARTE

00155 Roma
Via di Monte del Celio, 25
Telefono 027259



La figura di Andrea (1974)

di A. Vittantonio Russo

Proletari? quando il pignone Godebaldi

VITANTONIO RUSSO

Ogni giudizio relativo al comportamento di un « soggetto » economico, per non essere viziato da certe « premesse » di valore, dovrebbe essere basato sul diritto oggettivo, su cui, bene o male, poggia il sistema economico entro cui il soggetto opera o è costretto ad operare. Le difficoltà relative alla collocazione o meglio definizione di una « figura », vanno attribuite, essenzialmente allo scarso uso o alla non conoscenza di adeguati strumenti di analisi a cui alla fine si sovrappone con ipotesi non verificabili o con giudizi emotivamente improvvisati.

Cioè, è sempre la mancanza di giuste « lenti » a non consentire la messa a fuoco di « figure » di per sé perfettamente definite.

Per esempio, il titolare di una galleria d'arte o di una casa editrice, altro non è che un normale imprenditore commerciale e come tale corre intera l'alea della produzione (l'accentuazione culturale o pseudo culturale della merce venduta non interessa l'economia). E poiché in un mercato concorrenziale è quasi sempre la domanda a condizionare l'offerta, in periodi di forte recessione, lo slittamento di molte imprese piccole e grandi al di sotto della zona definita in economia « marginale », ne determina l'uscita dal mercato. Ciò però non costituisce necessariamente un danno dal punto di vista economico generale: anzi è da ritenersi, nella maggioranza dei casi, un salutare salasso, necessario per ridare al mercato, in quanto organismo vivo, la giusta « pressione ».

Se poi si sposta l'analisi su altri contenuti, ancora una volta: per quanto lungo e complesso possa essere il discorso (etico, filosofico o moralistico), questo sfocerà inamovibilmente, nel gran mare degli interessi economici che tutto condiziona, appiattisce, assorbe e giustifica.

Circa la collocazione della figura del

critico va detto che ogni tentativo è sempre fallito in partenza. Per cui interessante sarebbe analizzare i motivi della non possibile definizione e collocazione.

Sul responsabile di enti espositivi pubblici infine, c'è solo da dire che trattasi, quasi sempre, di figura ambigua anche giuridicamente, espressione tipica di un gruppo politico e preposto alla gestione di un organismo o di una singola manifestazione culturale secondo procedure falsamente democratiche. Infatti, la nascita di « spazi espositivi » alternativi autogestiti (vedi gallerie cooperative), dovrebbe costituire una risposta sia alle gallerie private che agli enti espositivi. Questo argomento, unitamente ad altri è stato da me avviato in sede universitaria con la speranza di contribuire a chiarirlo prima che si « consumi » o venga rilevato da galleristi estromessi dal mercato.

ANDREA VOLO

Rispondere alle questioni poste da « Spazioarte » in modo esauriente e articolato, così come la complessità del fenomeno mercato richiede, non è certo possibile in uno spazio necessariamente breve. Ma per non eludere la sostanza del problema, dando qualche indicazione che serva come traccia sulla quale sviluppare ulteriormente il dibattito, mi sembra utile chiedermi — e chiedere — quale « nuovo ruolo » è ipotizzabile per artisti, mercanti, collezionisti (in via di estinzione) e « fruitori » in genere, enti locali, stato, etc., e in rapporto a quale tipo di società riteniamo utile ipotizzare e verificare questi ruoli.

Ora, se è vero, come fonti autorevolissime ci hanno messo a conoscenza, che il nostro problema non è ancora neppure quello della transizione al socialismo, ma si pone urgente e prioritario guardare il fiume della crisi

(scusate se non ho usato il tunnel) con un ponte di barchette, leggi: programma a medio termine, senza essere — possibilmente — travolti, e se è giusto — come io ritengo che sia giusto — impegnare tutti gli sforzi sulla piena occupazione e su una austerità possibilmente non calvinista ma rivoluzionaria, ne discende che occorre smetterla con visioni utopiche di società pacificate e appagate, sul piano della creatività, dal coincidere dei due termini: vita-arte. Bisogna invece fare i conti con ciò che qui e adesso è possibile intraprendere per inserire dei correttivi al mercato come speculazione e massimizzazione del profitto per portarlo verso una programmazione delle attività culturali e artistiche, dove anche il mercato privato svolga un ruolo di stimolo, di ricerca, di diffusione, ruolo dialettico — in buona sostanza — nei confronti del momento della committenza pubblica. È ovvio che dialettica esiste quando almeno due elementi sono in campo e oggi l'elemento pubblico nel settore artistico, fatte salve alcune rare iniziative di enti locali, non esiste. Peggio: esiste sotto la denominazione di legge del 2%, per « l'abbellimento dei pubblici edifici mediante opere d'arte » con i guasti e le mafie da più parti denunciate.

Di quali correttivi si può sensatamente parlare, quindi, in presenza di un quadro fortemente disgregato, segnato perfino da una forte « disattenzione » di forze politiche democratiche che, in nome di una malcapita « libertà dell'arte », non sentono come compito loro quello di intervenire sul piano dell'organizzazione dei sistemi e sottosistemi dell'arte? Risposta. 1) Coordinamento delle politiche culturali dei comuni e delle provincie almeno sul terreno della programmazione regionale. 2) Decentramento come doppio senso di marcia, come dire: verifichiamo se è possibile portare la montagna a Maometto, dato che alcune esperienze artistiche non si la-



una figura di classe

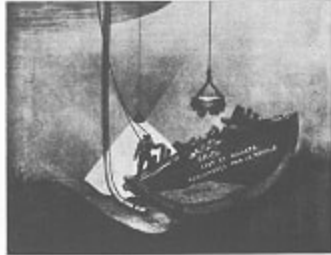


Fig. 12 - Riproduzione di un'opera di Mario Sironi

sciano decentrare se non al prezzo di un loro scadimento sul piano della agitazione e propaganda (muraless amore mio). 3) Una seria iniziativa di lotta sindacale e politica per la trasformazione della attuale legge 2% in una legge quadro che affidi alle regioni la programmazione e la realizzazione di Centri di documentazione, ricerca e diffusione per le arti visive. Inoltre, l'iniziativa delle gallerie medie e piccole, di quelle che hanno anche svolto un ruolo di diffusione democratica specie in zone dove l'iniziativa pubblica non esiste o è fortemente carente, potrebbe essere indirizzata verso forme di collaborazione consortile, che avrebbe il pregio di abbassare i costi e le spese e creare un tessuto attraverso il quale veicolare, secondo un programma, esperienze e fenomeni artistici spesso relegati in un ambito provinciale. Gli artisti, infine, dovrebbero poter percorrere fino in fondo la via della cooperazione anche organizzata e, perché non, della sindacalizzazione. Beninteso: in presenza di sindacati che abbiano forza aggregante sulla base di proposte serie e culturalmente pertinenti.

Mi accorgo che non riesco a liberarmi dalla tentazione dell'elenco dei desideri e quindi mi fermo. Non avrà ragione, per caso, il signor Lloyd, che ha ritirato il suo capitale multinazionale dalla galleria Marlborough per investire nei suoi Clubs (de la Méditerranée), come dire: dal prodotto al servizio? A proposito avete notato la pubblicità a tutta pagina dei Clubs, che propaganda la professionalità dei «gentili animatori»? Forse una alternativa per i burocrati del decentramento.

ENZO CANNAVIELLO
STUDIO D'ARTE - ROMA

Non mi sembra, almeno in Italia, che gli Enti Pubblici abbiano messo in crisi la figura ormai obsoleta ma in-

sostituibile del gallerista e né, tantomeno, quella del critico d'arte, del quale l'Ente deve assolutamente servirsi se vuole affidare le sue iniziative culturali a persone specializzate. Le riviste d'arte, poi, sono insostituibili in ogni caso. Anzi sono più utili proprio quando l'attività «pubblica» prevale su quella «privata», per l'azione di controllo, stimolo e critica che possono apportare.

Il problema è che in un paese che soffre della cronica mancanza di musei «aperti» e «vivi», e che avverte ogni giorno di più il totale disinteresse dello Stato per i problemi della cultura in generale e di quella contemporanea in particolare, le «arti figurative» sono affidate totalmente nelle mani delle classiche figure del gallerista, del critico (e quindi della rivista specialistica) e, aggiungerci, del collezionista.

Quest'ultima figura di «operatore culturale» ha in Italia particolare rilievo per il contributo che ha dato e dà alla evoluzione dell'arte, che, a mio avviso, senza committente non può sopravvivere e svilupparsi. Né questa figura può essere sostituita dal committente Stato, Regione, Comune semplicemente perché questi Enti arrivano sempre in ritardo nella comprensione dei problemi dell'arte d'avanguardia (anche se il termine è superato non vedo come sostituirlo). Per cui l'Ente deve affidarsi o al critico d'arte — che però è impegnato nello studio e nella storizzazione degli eventi artistici e non nella loro scoperta — o al gallerista che non può certamente aiutare un suo «concorrente» e che comunque rimane insostituibile. Ovviamente per gallerista intendo un certo tipo di operatore culturale/mercante che ha, fra le altre sue funzioni, quella di informare gli interessati, allargarne il numero, fare da tramite fra gli artisti e il pubblico, individuare i giusti «valori», promuovere il collezionismo. Purtroppo questa figura varia da persona a persona

e da luogo a luogo.

Devo, infatti, ammettere che per un gallerista come me che opera in una città come Roma (per forza di cose devo parlare delle esperienze personali e dell'ambiente in cui sono inserito), è molto difficile raggiungere quegli obiettivi, Roma, mentre per il teatro e per il cinema riesce ad avere un respiro internazionale, per le «arti figurative» varca a stento i propri confini. Non a caso, infatti, (e questa è un'ulteriore prova dell'importanza del committente), il collezionismo romano è pigro, distratto e occasionale e, per quanto riguarda «l'avanguardia» quasi inesistente. Il rarefatto collezionismo romano arriva all'acquisto di un artista quando il mercato internazionale ne alza notevolmente la quotazione. Non comprende facilmente che il momento giusto per l'acquisizione del lavoro di un artista è appena lo si è scoperto e apprezzato. Anzi questo è il momento più creativo del collezionismo d'arte, senza il quale, sebbene meritevole, non si differenzia da quello filatelico o numismatico. Devo, inoltre, sottolineare che accetta con difficoltà mezzi artistici non tradizionali. Stenta a capire che nell'opera d'arte vi è un problema di «immagine» e non di «mezzo». Si può benissimo produrre un'opera unica, con un mezzo che normalmente viene usato per la riproduzione di più esemplari. Il linguaggio cambia continuamente e cambiano i discorsi che si fanno con questi nuovi linguaggi. Bisogna avere un grande interesse per l'uno e per gli altri.

Ma il discorso ci sta portando lontano. Per tornare al quesito rivolto non ho difficoltà a rispondere che la colgallerista, del critico, della rivista specializzata è sempre la stessa, anche la locazione nel panorama artistico del se diventa sempre più selettiva per la sfavorevole congiuntura economica. Non posso cercare una collocazione anche per il responsabile di



26 - ... Questo banchetto personale che alla prima si è comportato come un successo ...
(pag. 40)

di Fiala e Tutti 2

mostre d'arte e cultura

Enti espositivi pubblici per il semplice motivo che non ricordo un Ente che abbia un certo rilievo nel citato panorama. Non certo il Museo d'Arte Moderna di Bologna, dove la disinformazione è sovrana; né il Museo Progressivo d'Arte Contemporanea di Livorno, che ha inaugurato (molto male) e poi ha lasciato cadere tutto nel nulla; né il provinciale (e, per molti, sconosciuto) Museo Civico di Cagliari; né il «Palazzo dei Diamanti» di Ferrara, certamente attivo, ma poco selettivo e molto accendiscandente; né l'«Ente Quadriennale di Roma (a proposito esiste ancora?)»; né la «Triennale» di Milano, ormai fallita miseramente. Non rimane che l'«Ente Biennale» di Venezia. Ma a questo punto il discorso diventa troppo lungo e lo spazio per polemizzare in giusta misura mi viene a mancare.

RENATO CARDAZZO GALLERIA DEL NAVIGLIO - MILANO

In questi ultimi anni, il mercato dell'arte moderna ha raccolto, inaspettatamente, numerose adesioni dettate pur sempre dalla necessità di inserirsi in una sfera di investimento più ampia.

Ne hanno beneficiato, in modo particolare, artisti che avevano operato intorno ai movimenti artistici del '900 italiano e, nella fattispecie, dei sottoprodotti di quei maestri che potevano così immettere sul mercato delle opere che possiamo definire di seguito. Apertura quindi di molte gallerie in Italia e, particolarmente, in provincia, dove veniva maggiormente sentita la necessità di creare un nuovo collezionismo.

Mi sembra quindi eccessivo definire come «classica» la figura del gallerista in quanto ritengo che la sua funzione non sia ancora ben determinata, questo «mestiere» infatti ha una storia molto recente, specie in Italia, do-

ve le gallerie più «vecchie» non hanno ancora quarant'anni. La chiusura di gallerie determina poi sempre l'apertura di altri spazi artistici, magari diretti da giovani dotati di maggiore preparazione che possono dare una qualificazione e uno sviluppo più positivi alla professione. Se si vuole poi parlare di fallimento di manifestazioni fieristiche e simili, devo dire che questo tipo di iniziativa rappresenta pur sempre un esperimento che viene ad essere attuato in regioni dove si è fatto troppo poco per l'arte moderna e, come tali, devono essere sostenute in quanto potranno trovare, più tardi, una giusta collocazione.

L'attività delle gallerie in Italia non trova invece una sua corrispondenza nella diffusione a mezzo stampa e quindi da parte della critica, né è tantomeno sostenuta e seguita dal mezzo televisivo che non crede di dover ancora intervenire in tal senso.

Le gallerie italiane vivono quindi come dei piccoli clubs, senza alcuna sovvenzione, come un qualsiasi negozio, pur sostituendosi con la loro attività a quella funzione di diffusione e di promozione che sarebbe propria di musei che non esistono o di enti pubblici che, pur esistendo e, malgrado la schiera di personale di cui sono dotati, non hanno la volontà di attuare. Con tutto questo noi non riteniamo di essere in crisi né d'altra parte possiamo sostenere che qualcosa è cambiato nel nostro settore, dove la figura del gallerista è tradizionalmente intesa alla pari di quella di un venditore di oggetti per la decorazione di salotti o di hall di alberghi.

Sarebbe invece auspicabile, nell'esistenza di una crisi che costituisce pur sempre uno stimolo alla ricerca, potere aver vicino dei nuovi operatori d'arte che, accomunati dal nostro stesso proposito, riescano a creare un linguaggio maggiormente inserito in una società in evoluzione.

LUISA LAUREATI GALLERIA DELL'OCA - ROMA

Ho sempre creduto che il gallerista, essendo essenzialmente un mercante, debba comprare e vendere opere d'arte per trarne un profitto, ma d'altra parte è anche vero che un gallerista, se ama il proprio lavoro, se è intelligente, se ha qualità, faccia delle particolari scelte che gli conferiscono una funzione precisa nell'ambito della cultura. Se queste due funzioni si identificano, se le opere d'arte che espongono, valorizza e vende sono di qualità, credo che il gallerista possa continuare a fare il mestiere che ha scelto anche nei momenti più difficili.

Ma oggi è in discussione, anzi è decisamente negato proprio il concetto di opera d'arte e, naturalmente, quello ad esso connesso di qualità, ed è chiaro che, se così fosse, il gallerista nel senso che ho detto sopra, e che è per me l'unico possibile, non dovrebbe avere ragione di esistere. Infatti, una volta venuta meno l'identità fra gallerista e mercante mi sembra che altre figure si sostituiscano al suo posto. Per esempio quella del gallerista-mecenate in crisi.

Voglio dire che già negli ultimi anni abbiamo visto alcuni galleristi italiani appoggiare generosamente l'avanguardia dando fondo a tutte le loro risorse economiche e impiegando tutta la loro energia per valorizzare artisti in cui credevano e che di questa loro opera si sono indubbiamente avvantaggiati. Ai galleristi non ne è venuto invece nessun vantaggio economico, e ciò non per colpa di scelte culturali sbagliate ma forse proprio per la natura stessa di quella avanguardia. Allora il lavoro di questi galleristi, nel momento stesso che non da loro, e da tempo, più nessun profitto non ha, per me, più ragione di esistere. Diventa mecenatismo.

Poi cosa è successo? Sono arrivati i critici. Sono intervenuti pesantemente a indirizzare le gallerie, addirittura a



di Luigi Neri



farsi delle proprie gallerie da gestire, gallerie di proprietà di anonimi sovvenzionatori, cioè di gruppi che le finanziano senza partecipare alla vita culturale delle gallerie stesse, convinti forse (dai critici) in un profitto futuro. Insomma i critici si sono sostituiti ai mercanti mecenati, senza rischiare niente, organizzando mostre in gallerie pubbliche e private, gestendo fiere (più o meno fallimentari) e creando ulteriore confusione.

A questo punto non resta che sperare in un sano ritorno ai ruoli: il ruolo di mercante, il ruolo dell'artista, il ruolo dello storico dell'arte. Allora forse si potrà parlare ancora di mercato. Se ho una precisa nozione di quale sia la figura dello storico dell'arte mi è molto meno chiara la funzione del critico d'arte, impegnato, seguendo le proprie ambizioni, a influire direttamente sulla creatività dell'artista e a inserirsi nel rapporto fra artista e mercato. Mi sembra una figura ambigua, così come mi sembrano ambigue le definizioni di operatore culturale, di operatore estetico. Questa faccenda dell'operatore si è inserita da poco nel nostro campo e dietro un termine che può essere una mascheratura di qualche cosa d'altro vedo una figura spaventosa e inquinante. Del resto dovrebbe essere molto chiaro che il mercante, che rischia sempre in proprio e fa determinate scelte, ha sempre avuto una sua precisa funzione culturale (che può essere stata positiva o negativa) nella vicenda della storia dell'arte. Il fatto è che una vera e seria indagine di quale sia stata la funzione del mercato nell'arte moderna in questi ultimi cinquant'anni, non è mai stata fatta. Se ne parla così, molto vagamente, senza dati precisi.

Che ci sia oggi una grave crisi di mercato sarebbe assurdo negarlo. Vorrei quasi dire: ben venga, se questo servisse a mettere un po' d'ordine in tanta confusione, a ridimensionare

valori a fare sparire le conseguenze negative di tanti anni di speculazione. Ma la crisi coincide con una crisi di proporzioni ben maggiori, nei confronti della quale queste sembrano facili chiacchiere. È vero però che le tante brutte mostre degli ultimi anni, le tante brutte aste, le tante brutte fiere, non hanno fatto altro che scoraggiare quei pochi che potevano essere indotti a desiderare il possesso di una opera d'arte? Come è vero che l'atteggiamento di certa nostra critica d'arte ufficiale non ha mai favorito né il collezionista né il mercante, considerate sempre figure un po' equivocate. Non per nulla uno dei nostri più pubblicizzati critici ha detto che il possesso di un'opera d'arte è un furto. C'è però una cosa della quale sono sicura: nonostante la crisi del mercato, nonostante che il collezionismo sembri avviarsi all'estinzione, non appena appare sul mercato una opera veramente importante, che corrisponda cioè a tutti i requisiti richiesti, i vecchi fuochi che sembravano assopiti si risvegliano e i collezionisti e i mercanti lottano per averla, dimentichi della crisi. Come sempre, è questione di proporzioni.

MARILENA BONOMO - BARI

La mia risposta si collega ad una visione piuttosto globale delle cose. Ritengo che la situazione dell'arte e pertanto dei personaggi che lavorano per essa sia sufficientemente fluida e imprevedibile per trovare la forza di sopravvivere. Se così non fosse non ci sarebbe per questi personaggi spazio nella nostra società.

ANGELA SAVINIO DE CHIRICO GALLERIA IL SEGNO - ROMA

Si vive un momento di crisi, e se ne risente. È però anche vero che men-

tre molte gallerie chiudono, altre se ne riaprono. C'è una crisi di mercato dovuta anche ad una crisi culturale. Stiamo a mio avviso battendo il tempo. Per quel che riguarda la mia esperienza, ho fatto mostre di avanguardia fino a dieci anni fa; tra cui la prima mostra pop americana a Roma nel 1964.

Ora però sarei perplessa sul fare questo tipo di mostre. Mi sembra più opportuno recuperare un passato, fare un discorso storico, rivedere le nostre radici, le radici delle «avanguardie», rivalutare e rivedere magari quello che siamo stati per vedere quello che saremo.

Io non credo nella morte dell'arte, credo in un profondo ripensamento molto salutare per rivedere le nostre posizioni attuali. Fuori d'Italia, d'altronde, è in atto un grosso recupero di certe situazioni storiche, del romanticismo ad esempio, del simbolismo, e penso che in ciò ci sia una grossa ragione. Dà la dimensione di dove arriveremo.

CLAUDIO BRUNI

Vicepresidente Sindacato Nazionale Mercanti d'Arte Moderna

Io non sono d'accordo sul concetto di collocazione non più definita della figura del gallerista. Io invece la vedo definitissima. Giustamente voi avete rilevato che una grossa crisi è in atto, crisi del mercato e di creatività nell'arte; però nel momento stesso in cui, riportiamoci alla situazione romana, le istituzioni ufficiali non esistono, la Galleria d'Arte Moderna sarebbe meglio fosse chiusa piuttosto che fare ciò che fa, il Museo di Roma è nell'immobilismo più completo passando da una gestione salottiera per signore di buona famiglia con velleità artistiche, allo zero assoluto. A fronte di ciò quindi, la funzione delle gallerie private è d'importanza capita-



una PUSEO, dove andare?



le perché se venissero a mancare loro verrebbe ad annullarsi totalmente la vita artistica e verrebbe a mancare anche quella possibilità di conoscenza che è l'esposizione al pubblico. L'artista è un po' come un attore, aspetta sempre il momento della verità, per l'attore questo momento è quando si accendono le luci del palcoscenico, per l'artista quando fa conoscere le proprie opere ed ha un contatto con il pubblico. Senza ciò il discorso sarebbe sterile; io trovo quindi che adesso, per come stanno le cose, la funzione delle gallerie private non solo è ben definita, ma essenziale.

Ci sono chiaramente delle distinzioni da fare, e cioè, non tutte le gallerie promuovono operazioni culturali, possiamo dire però che ci sono dei mercanti che fanno opera culturale oltre che commerciale. Questo presupposto tra l'altro è anche una delle condizioni che appare nello statuto dell'Associazione dei Mercanti Americani: condizione base è che il mercante, nella comunità in cui opera, oltre ad essere negozio, quindi fatto mercantile, diffonda quella che è cultura, porti a conoscenza del pubblico fatti artistici. Io quando parlo di gallerie intendo quelle di questo tipo. Ritengo quindi che queste gallerie o mercanti d'arte, sono altamente meritevoli soprattutto in considerazione che operano in una situazione come quella italiana dove esiste la massima fiscalizzazione se si pensa che le opere grafiche sono catalogate come i diamanti, come materiale di lusso, a livello di merce ricca e sono tassati per il 35% di IVA. Questo è assurdo se pensiamo che l'opera grafica è la diffusione di quell'opera che non può essere acquistata come unicum ma viene acquistata come moltiplo.

Tutto questo è un controsenso. Purtroppo siamo in Italia. Per tutto ciò che è materiale didattico la tassazione è ridotta al 6%, perché non deve

essere considerato materiale didattico, materiale di diffusione una litografia? Il quadro invece è tassato al 18%; allora sarebbe meglio il contrario.

In una società capitalistica come la nostra, le gallerie private, in quanto tali, sono gli unici punti fermi per la diffusione della cultura dell'arte italiana in Italia e all'estero.

INDICAZIONI BIBLIOGRAFICHE

Naturalmente queste sono soltanto delle indicazioni parziali data l'impossibilità di fornire una documentazione completa, per la vastità dell'argomento.

- AA.VV., *Contro l'industria culturale*, Quaderni Certi, Guarnaldi, Firenze 1971.
- A. Abruzzese, *Forme estetiche e sociologia di massa*, Marsilio, Padova 1973.
- T. Adorno e Horkheimer, *L'industria culturale*, in «Dialektika dell'Illuminismo», Einaudi, Torino 1974.
- W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1956.
- A. Bonito Oliva, *Europe-America, the different avant-gardes*, Franco Maria Ricci Editore, Milano 1976.
- D. Borioni (a cura di), *Gli adepti ai lavori*, catalogo mostra galleria S. Fedele, Milano 1973.
- P. Bourdieu e A. Darbel, *L'amore dell'arte*, Guarnaldi, Rimini 1972.
- F. Caleffi, *Arte e consumo*, Guarnaldi, Firenze 1973.
- G. Cesarano, *Il significato del collezionismo nella civiltà dei costumi*, in «Sipra UNO», n. 4, Luglio-Agosto 1967.
- K. Chvatik, *Introduzione a il mercato dell'arte*, Einaudi, Torino 1973.
- M. Costa, *Arte come sovrastruttura*, Ciadè, Napoli, 1972.
- M. Costa, *Teoria e sociologia dell'arte*, Guida, Napoli 1974.
- F. Dentiche, *Denaro al muro*, Rizzoli, Milano 1964.

- S. Di Bello, *Linee per una analisi materialistica dell'arte come lavoro*, in «Scritti in onore di Cleto Carbonara», Giannini, Napoli 1976.
- P. Fossati, *La Civica Galleria d'Arte Moderna della Città di Torino*, in «L'uomo e l'arte», n. 5-6, 1971.
- P. Gaudibert, *Azione culturale*, Feltrinelli, Milano 1973.
- J. Gimpel, *Contro l'arte e gli artisti*, Bompiani, Milano 1970.
- P. Guggenheim, *Una collezione ricard*, Cavallino, Venezia 1956.
- R. Guttuso, *Maestri di pittore*, De Donato, Bari 1972.
- D.-H. Kahnweiler, *Mes galeries et mes peintres*, in *Rencontre with Francis Crémieux*, Gallimard, Paris 1961.
- K. Marx, *Per la critica dell'economia politica*, Editori Riuniti, Roma 1957.
- K. E. Meyer, *I grandi ricattatori*, in «Bollaffiarte», n. 33, Ottobre 1973.
- A. Moles, *Sociodinamica della cultura*, Guarnaldi, Rimini 1971.
- E. Morin, *L'industria culturale*, Edizioni Il Mulino, Bologna 1973.
- F. Poli, *Produzione artistica e mercato*, Einaudi, Torino 1975.
- G.P. Prandstraller, *Arte come professione*, Marsilio, Padova 1974.
- M. Rheims, *L'affascinante storia del collezionismo*, Bollaffi, Torino 1964.
- H. Rosenberg, *La s-definizione dell'arte*, Feltrinelli, Milano 1975.
- E. Sanguineti, *Avanguardia e neoavanguardia*, Sugar, Milano 1966.
- Sindacato Nazionale Mercanti d'Arte Moderna (a cura di), *Il mercato clandestino e le sue responsabilità penali, civili, morali*, Milano 1972.
- Sulle mie gallerie non tramonta mai il sole*, intervista a Frank Lloyd, in Bollaffiarte, n. 34, Novembre 1973.
- K. Teige, *Il mercato dell'arte*, Einaudi, Torino 1973.
- B. Toscano, *Collezioneismo e mercato*, in «Arte 2-1», n. 23.
- A. Vollard, *Quadri in vetrina*, Einaudi, Torino 1959.
- M. Volpi, *Arte dopo il 1945 in USA*, Cappelli, Bologna 1969.

DONNA & ARTE: UN ALTRO PROBLEMA DA CONSUMARE?

Con questo titolo, senz'altro polemico nei confronti di una situazione che rischia di svuotare di significato anni di lavoro lasciandone in piedi solo l'etichetta e l'involucro di moda dopo averne «consumato» il contenuto, vogliamo presentare le testimonianze di donne che lavorano nello stesso campo, pur se con impegno diverso e diversi (spesso opposti) punti di vista.

Abbiamo richiesto l'intervento di alcune operatrici culturali su questo tema per un motivo molto preciso: nella scaletta degli argomenti monografici di Spazioarte per l'anno '77 avevamo incluso fin dal giugno '76 un titolo: «La creatività femminile nella storia dell'arte e nell'attualità». Durante questo anno le iniziative sono però imprevedibilmente esplose come fuochi d'artificio e accanto a quelle che hanno determinato un contributo fattivo, se ne sono purtroppo viste diverse che semplicemente «fruttavano» l'argomento di moda.

Così, dopo avere cominciato ad archiviare il materiale che veniva elaborato per poterlo usare come base bibliografica per il nostro lavoro, ci siamo dovuti imporre una paura di riflessione, con la netta sensazione di essere in procinto di inserirci in un polverone assolutamente inutile se non addirittura dannoso («La giornata del negro è di moda» ci ha detto Lea Vergine a Bari...).

Così abbiamo rinunciato al numero monografico di taglio documentativo (tra l'altro nel frattempo era uscito un volume particolarmente ampio per ciò che riguarda la documentazione, «Il complesso di Michelangelo» di Simona Weller edito dalla Nuova Foglio) ed abbiamo girato la domanda che ci eravamo posti (.../ sta «consumando» un altro problema?...), ad alcune operatrici vivise (M. Bentivoglio, T. Binga, G. De Santis e N. Guidi che si sono trovate coinvolte in prima persona in questo tipo di tematica con varie esperienze, dall'attività individuale al lavoro di gruppo, alla cooperativa costituita da sole donne), a due storiche dell'arte (A. Positano che è impegnata in un ente espositivo pubblico, la Calcografia Nazionale, e M. Volpi Orlandini, docente di Storia dell'Arte Moderna e Contemporanea, all'Università di Cagliari) ed al collettivo che ha curato il seminario sulla creatività femminile all'Accademia di Belle Arti di

Roma durante e dopo l'occupazione; a Mavi Ferrando abbiamo chiesto invece una risposta per immagini che accompagni la raccolta di testi.

MIRELLA BENTIVOGLIO

Avviene nella nostra società un fatto che non riscontriamo nelle civiltà pretecnologiche. Nel passato le istanze anti-istituzionali venivano soffocate, spesso nel sangue. L'aggressività del potere era ancora animalesca, naturale. Ma la società dei consumi è asettica e proiettiva: al sangue preferisce l'imbalsamazione, il fantoccio; nella propria sterilità essa risucchia ingordamente ogni problema e ne lascia solo la pelle. L'informazione di massa lo imbolitisce, la cosmesi consumistica lo rende gradevole: grazie a una nuova etichetta ecco una nuova merce.

Ciò non poteva non avvenire anche alla grande spinta rivoluzionaria di questi anni, il femminismo: soprattutto nei suoi risvolti «produttivi». Perciò alla domanda posta nel titolo rispondo che non si tratta, in realtà, di un nuovo problema da consumare, bensì dell'avvenuta fusione di due noti oggetti di consumo: la donna e l'arte. Sposterò il problema per restituirlo alla sua assoluta non consumabilità. Il problema della creatività femminile non riguarda solo la donna e non riguarda solo l'arte.

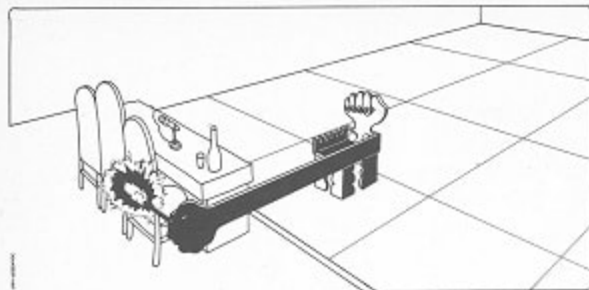
Nelle sue espressioni più avanzate e mature il femminismo è ciò che si pone come elemento contraddittorio a tutta la realtà codificata. È la critica nei confronti del modo istituzionale di comportarsi a tutti i livelli. Il rifiuto del modo di essere di una società mafiosa e alienata nella produttività tecnologica. Il recupero della fisicità compressa.

Ne deriva che esso è strettamente legato al problema stesso della creatività umana. La donna è l'emarginato, il deposito di cultura, cultura in senso globale, antropologico. È il serbatoio di un possibile recupero di primarietà dopo che l'individualismo occidentale ha gradualmente scollato il corpo dallo spirito e il pianeta dal suo abitante, fino a costruire l'estrema icona dell'assenza: la larva di Siveco, con quella fascia bianca che rende il volto di domani molto simile al proleto marino.

Sembra che l'uomo (e quella donna che è ancora la sua appendice) non sia sfiorato dal dubbio che la creatività femminile lo riguardi. Vi cerca le caratteristiche, un po' come nelle espressioni culturali di una civiltà piuttosto che di un'altra. Cosa ha prodotto la donna artista nel passato? Chiederselo è dimenticare una realtà storica. La creatività, soprattutto nei suoi generi più «fisici», è stata una prerogativa del maschio; non soltanto perché egli ne ha elaborato e trattenuto per sé gli strumenti e le condizioni, ma perché ne ha prodotto i modelli. Maschie era la pittura, la musica, perfino la danza, imperniata com'era sull'idea platonica di elevazione fino a cancellare nelle «punte» le piante dei piedi e ignorare il plesso vitale, il ventre, sede della procreazione, riscattato da Freud e poi da tutta l'avanguardia femminile della danza, così vicina a ciò che le culture del sottosviluppo ci hanno fortunatamente tramandato degli archetipi.

L'avverito, ambiguo, mi ricorda l'osservazione che mi venne rivolta nel corso di un dibattito. Secondo la mia interlocutrice, l'emarginazione sarebbe stata una fortuna per la donna: nella solitudine sociale del ruolo casalingo e prolungatamente (al di là delle richieste della natura) materno, lei sola rimanendo (se un'autocoscienza è lecita) «a contatto con la natura vegetante e crescente», la Donna si è salvata. Sì? E a che prezzo? Nevrosi, perdita d'identità, frustrazione. Scorrendo lungo le spiagge la ferrovia ha finito col proteggere dalla speculazione edilizia le zone che ha deturpato; ma se i binari non fossero arrivati fin lì, e il cemento non avesse iniziato la sua corsa nella direzione sbagliata, nel passato e nel presente si sarebbe goduta la vista del mare. Se il maschio non si fosse gradualmente alienato nell'organizzazione di una società mutila e della propria schiavizzazione privata (per il ricatto emozionale da parte della compagna, lei mutilata socialmente e perciò tesa a strumentalizzarlo al singolare e quindi in modo disarticolato e distruttivo) sarebbe occorsa questa liberazione della storia attraverso la sofferenza e del maschio anche attraverso la femmina?

È presumibile che la caccia alla traccia «femminili» nei prodotti di artiste del passato risulti infruttuosa. Solo l'autocoscien-



LAHLE SAT ALLEY ADI ALXNUT+HANK VN
D ATLA R+GAYARAY XNTHK LAHNA+
LADADACAREF ARVHLCXHU
XTHNKH VE XNHNZYXNKH XNTHNKH D
LAHNA+ XNTHNKH Y



za, la grande, sconvolgente conquista del femminismo del nostro tempo, pone la donna di fronte alla propria realtà con una penetrazione lacerante nel proprio inconscio. La conquista critica femminile (a tutti i livelli) è la razionalizzazione della spontaneità, opposta alle visceralità dell'astrazione, labirinticamente «maschile». Se la società costruita dal maschio ha perso nel meccanismo il razionale, tocca in gran parte alla femmina mediarne la restituzione, in cambio della sua parità.

Grazie alla donna nuova, Eros sta inseguendosi in Logos. È il che occorre cercare le precorritrici dell'autocoscienza femminista: le prime protagoniste di una creatività totalizzante operarono nel più maschile e legalizzato dei Codici, il linguaggio; non perché si trattasse di uno strumento poco ingombrante e del tutto domestico ma perché il Eros incontrava il proprio complemento, così come l'io usava finalmente la voce e i mezzi della collettività. I nostri «precedenti» furono le scrittrici, col loro modo spesso diretto (diaristico, epistolario) di rivolgersi all'interlocutore immaginario, l'Es; furono le poetesse, più di una volta portatrici di una condizione volontaristica assoluta, l'autoemarginazione; furono le sante, che rifiutando il ruolo familiare e raggruppandosi tra femmine al misero al servizio di un divino assente l'essenza riscattava la divina maschilità) sia pure subordinandosi a un potere ecclesiastico maschile e nei limiti concessi o non concessi contestandolo, fino a trasformare la propria esistenza e talvolta morte cruenta in messaggio.

Mancano, accanto a queste affermazioni, quelle precisazioni, distinzioni, quel forse, quegli esempi, che lo spazio non mi consente. E certo stabilire il sesso della creatività equivale a discutere ancora sul sesso degli angeli. Ma risalendo molto indietro non possiamo non registrare che la donna è per sua costituzione — lei così ciclica, legata a lune e maree, lei fattrice, lei nutrice — più vicina alla sorgente creativa; depositaria di energie cosmiche. È infatti magia e ciò che il patriarcato ha così pericolosamente codificato col rigido termine di arte è, nei suoi prototipi storici, magia; l'emarginazione trasformò la magia nella strega da ardere, mentre ancora il poeta iniziava il suo

carne con una supplica al principio femminile della germinazione verbale, la Musa; e mentre ancora il sacerdote della società patriarcale in tutto il mondo per i suoi riti imitava — e lo fa ancora — la maga, travestendosi da donna.

Quanto all'oggi, a corte espressioni di un femminismo tardo-immaturato, competitivo, corporativistico, per il quale il maschio è solo il «rivale» della donna (o il complice, che a ben guardare è la stessa cosa) vorrei ricordare che il femminismo ha fatto passi da gigante in questi ultimi anni. Non usiamo giustizia a noi stesse rispovertando temi univocamente rivendicati. Di recente, in una pagina dedicata alla liberazione femminile, in un quotidiano molto impegnato, il Manifesto, figurava, firmata da un critico donna, la constatazione del costo inferiore delle opere di artiste. Era chiarificante, in un simile contesto politico-culturale, il discorso nei termini dell'equiparazione tra maschio e femmine all'interno del sistema di mercificazione dell'arte? Del resto il mercato, dove esiste, alludo soprattutto ai musei stranieri, oggi non paga le donne meno degli uomini, a parità di «qualificazione». Tra virgolette perché è un discorso che sta al gioco. Che dà a Cesare quel che è di Cesare. Ma Cesare è un problema a sé, genera confusione in un articolo del 1977 sull'artista femminista.

Per quel che riguarda i rapporti con l'evanescente collezionismo di oggi, rinvio al carteggio, ora pubblicato, che ha seguito la mia mostra-non-mostra contro il Bolaffi al Brandaletto di Savona: è rivelatore proprio sul piano dell'analisi dei metodi dei mediatori di un mercato che non c'è; dei venditori di prestigio che preparano i nuovi «quadri» da affidare alle istituzioni nascenti; un prestigio livellato al piano più basso, al minimo comun denominatore, per mancanza di un collezionismo che, bene o male, una sua realistica funzione di sorveglianza l'ha avuta, in un passato che sta per chiudersi. Ed è dubbio che le istituzioni assolveranno con più obiettività a quella funzione. E non è questo il problema.

Il problema, per le femministe, non è quello di mettersi insieme per sfondare in un sistema o nell'altro. È, per la nostra area culturale, la scelta dei modi di stare nei canali della comunicazione. Il

problema della presa di posizione. In questo momento cruciale, difficilissimo, in cui il guscio delle donne si spacca, è il problema della nostra, non solo nostra, liberazione.

NEDDA GUIDI

Nell'enunciato in parola viene posto un problema ambiguo almeno nel modo con cui è espresso. Donna arte consumo sono termini che affrontati separatamente aprono già una serie di questioni complesse e che messe in relazione tra loro fomentano tali e tante implicazioni da lasciare perplesso chiunque ritenga dare risposta esauriente.

L'apparato informativo esistente esamina più o meno sistematicamente i vari aspetti della questione femminile, e la donna, parte in causa, ha il modo di far valere la sua presenza. Una simile presa di coscienza viene spesso volte denunciata con sofferenza: spiraglio aperto a quelle sottili insinuazioni sulle qualità costituzionali femminili che fa giuoco nel vasto campo dei maneggi del potere.

L'emozione dell'emarginato nella produzione dei valori, è scoperta. Ma accanto a questa posizione chiaramente e giustamente denunciatoria di sé e del mondo, presumo stia per iniziare un vasto processo di messa in crisi della coscienza generalizzata.

La conoscenza della storia e della situazione in cui viviamo, le analisi accurate e non approssimative per ristrutturare procedimenti e modi di vita, la necessità di accertare le reazioni multiple che si evidenziano nel processo esplorativo, facilitano l'identificazione delle privazioni istituzionali subite nel corso dei secoli dalla donna.

La definizione di arte ha avuto alterne vicende e attualmente si tenta di sviccerarne il significato e la funzione da attribuirle. Ammesso che le strutture sociali e istituzionali determinino la produzione artistica, quale il posto riservato alla donna come presenza attiva? È può la donna, una volta chiarita la sua inquietudine nei confronti del mondo così com'è, cercare di entrare in competizione? Da ciò si deduce che il binomio donna-arte è sottilmente provocatorio ed inesauribile.

Stando all'asserto di Linda Nochlin nelle



TOMASO BINGA

Nell'analizzare i condizionamenti, le frustrazioni, i tabù che hanno determinato nel millennio la dipendenza della donna dall'uomo mi è sembrato di trovare nel linguaggio e nei simboli espressi nell'immagine i segni di una antica preponderante prevaricazione maschile. Ho ritenuto giusto, quindi, presentare insieme alla mia breve ricerca sul linguaggio l'analisi che la dottoressa Giovanna Davis conduce da tempo a proposito della verginità, ben s'intende, femminile.

**VERBO ESSERE
modo INDICATIVO
tempo PRESENTE**

io sono
tu sei
ELLA è
noi siamo
voi siete
ESSE sono

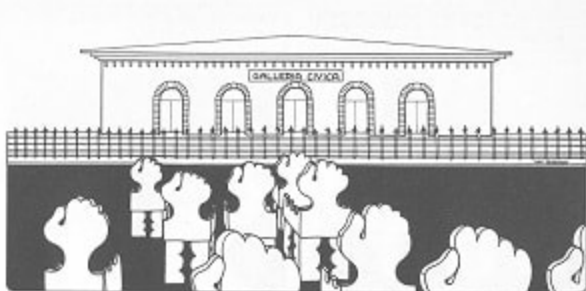
Uno dei miei ultimi lavori si concludeva con questo indicativo presente del nostro essere donne.

Una riscoperta attraverso il linguaggio, dei segni che hanno inabissato la nostra condizione femminile; delle forme grammaticali che hanno da sempre indicato il femminile come parte del maschile.

Il linguaggio conferma la nostra origine: non siamo forse nate da una costola, quindi da una parte dell'uomo? Ci attende un lavoro di scavo, un'archeologia che dissepelisse la potenzialità femminile del linguaggio.

Lavorare sulle parole, sui segni linguistici e sulle loro declinazioni, sul corpo che si fa segno per parlare in prima persona, vuol dire per me compiere questo scavo, questa operazione archeologica in grado di portare allo scoperto le ideologie della repressione che fondano insieme il mito della nostra genesi e il linguaggio. È necessario spingersi al di là della superficie, dove sembra tutto più facile, anche per l'uomo acquisire le ragioni delle donne. Dove però anche il discorso femminile può divenire moda culturale.

Mi sono messa a riscrivere le parole privilegiando il femminile, ma per capire più a fondo il mondo dei maschi ne ho assunto pseudonimamente le sembianze. Un gioco. Ma fare, tentare le vie dell'arte non



vuol dire lavorare giocando con il linguaggio?

**La verginità non esiste
di Giovanna Davis**

Anno 1977. Parlare di verginità ai giovani è un discorso superato, almeno come atteggiamento psicologico, parlo di atteggiamento, perché in realtà tabù di secoli, e cattiva informazione sono difficili da superare in pochi anni. Io sono un medico, un medico donna. Ricordo ancora la lezione di medicina legale: (parlo di una passata generazione) «La fuoruscita di sangue non è una prova di verginità». Mi tornavano alla mente frasi terrificanti, udite da bambina in un paesino della Lucania: «Sì... la donna tiene il... come sette velli, e quando va la prima volta con un uomo, o meglio, quando si sposa, si deve rompere tutto, ed esce il sangue, e così si vede se la donna è vergine o no. Primo rapporto: violenza, dolore, sangue».

La lezione del professore continuava. Parlava dell'imen, una membrana situata tra la vulva e la vagina: può essere di varie forme, semilunare, bilunare, falcoforme o cribriforme (a colabrodo), forma rarissima, per cui la membrana o imene, chiude tutto l'ostio vaginale e presenta dei piccoli fori che serviranno al passaggio del sangue mestruale. La forma semilunare, invece, di gran lunga più frequente, lascia una pervietà sufficiente al passaggio di un pene normale o super, senza che avvenga lacerazione (come si vedrà in seguito è necessaria però una condizione di rilassamento). Infatti esistono dei muscoli, intorno alla vagina, detti appunto «costrittori della vagina». Essendo questi innervati dal sistema neuro vegetativo, non sono controllabili dalla volontà, ma sono sotto l'influsso delle emozioni: accettazione, gioia, rilassamento-paura, contrazione, restrizione dell'ostio vaginale, quindi lacerazione, quindi sangue. Si può arrivare in caso di rigetto psicologico al vaginismo, forma di contrattura permanente con impossibilità di penetrazione, forma questa che si avvale della psicanalisi.

A questo punto, ci si aspetterebbe un rapporto semplice e per nulla traumatizzante. Ma, secoli di storia, dominati dal potere maschile ci hanno portato a conclusioni diverse.

Passiamo perciò ad esaminare il comportamento relativo a i due sessi. Comportamento femminile: verginità (integrità fisica), imposizione voluta dal maschio, o addirittura plagio, per cui si faceva (ancora si fa) coincidere il significato della parola verginità con altre reboanti, come purezza, onore, onorabilità, tributi dovuti dalla donna all'uomo, ai figli, alla società. Infatti basta pensare, che ancora venti anni fa, era in uso la cucitura dell'imen; poiché la donna, pur cominciando a prendere coscienza di sé stessa, viveva ancora il ruolo di paura, e di asservimento al potere. Millenni di storia, hanno perpetuato un crimine psicologico ai danni della donna.

Comportamento maschile: uomo-maschio-potente-penetrazione unica-senza indugi, ad arie libere, noncurante di timori o di paure, anzi soddisfatto, sempre più virile, se poteva assaporare il fragore della lacerazione, e la vista del famoso sangue.

Anno 1977. La mia inchiesta di medico, a proposito della fuoruscita di sangue, come prova di verginità, si conclude oggi, affermando che il novanove per cento delle ragazze (parlo di centri cittadini) non vede più sangue nel primo rapporto. Perché? I giovani hanno vinto molti tabù a livello cerebrale e psicologico. Le donne hanno preso coscienza della loro libertà fisica e psichica, da non confondere con la trita e rinfusa onestà (attribuzione e appannaggio esclusivamente femminile).

Il ragazzo ha gettato e rigettato la innumerevoli «unità gallo», avute in eredità. Si accosta alla sua compagna con amore, con tenerezza, sullo stesso piano. Non parlano più di penetrazione, ma di ricezione, non più di paura, ma di gioia. E la verginità?

esiste un ragazzo o una ragazza vergine per non aver commesso ancora il fatto.

ANNAMARIA POSITANO

Per quanto riguarda l'attuale intervento femminile nell'arte forse occorrerebbe ancora una sorta di sospensione del giudizio, in attesa di una prima sedimentazione degli apporti più recenti legati alle esperienze del femminismo e della sua ottica. Esprimerò soltanto una sensazione abbastanza superficiale e quanto mai ovvia:



il rapporto donna-arte appare eminentemente legato al problema del potere che alla donna — strutturalmente priva di volontà di potenza — è sempre giunto per via mediata e che non costituisce per lei oggi un problema individuale, ma assume bensì il carattere programmatico di gestione collettiva. Questa circostanza caratteriale e storica ha sempre tenuto la donna al margine dei fatti e delle tematiche che l'uomo ha immesso nell'operazione artistica. Anche oggi, mentre l'arte rimane per l'uomo veicolo ideologico primario, per la donna è accessorio alla sua polivalenza ed assume piuttosto un connotato artigianale. Non mi sembra tuttavia che il rapporto donna-arte si ponga come problema in un momento come questo, in cui proprio con l'evoluzione del linguaggio e l'uscita dalle forme artistiche tradizionali, il suo modo di fare arte viene a convergere con quello dell'uomo, sulla base di un allargamento e di una democratizzazione dell'operazione artistica.

MARIA VOLPI ORLANDINI

(intervista a cura di Spazioarte, aprile 1977)

D: Qual'è il suo pensiero e la sua esperienza su una realtà di emarginazione delle artiste donne.

R: Io non penso ci sia un'emarginazione solo delle donne artiste, c'è una emarginazione in qualsiasi professione, qualsiasi attività esse svolgano.

È un pregiudizio che andrebbe analizzato in modo più approfondito che non in una intervista, ma è un dato di fatto che una donna ingegnere, una donna medico, una donna artista, ha un corso economico-sociale sottovalutato in partenza.

D'altra parte sappiamo come l'educazione dei ragazzi ancora oggi tenda, nella generalità, a dare maggior peso alla formazione di personale qualificato maschile piuttosto che femminile.

È ciò malgrado la società industriale abbia tolto alla donna la sua funzione come

madre. Quella che era una gratificazione della personalità femminile nella società patriarcale è infatti completamente sparita, viceversa rimane come pregiudizio. Pregiudizio utile agli uomini, nella competizione.

Per le artiste esso diventa ancora più grave e pesante.

Il lavoro di un artista è un lavoro che chiede professionalizzazione altissima, una dedizione enorme e un rischio molto grosso. Proprio perché oggi un artista non ha niente che lo giustifichi come tale, non esiste una società organica, con compiti e funzioni precise: anche un artista uomo ha delle difficoltà, è già emarginato in partenza, spesso un autoemarginato.

Già un artista uomo si trova quindi in una situazione di crisi: una donna artista carica su di sé, sulla sua pelle, il doppio peso inerente alle sue scelte vitali: essere donna e essere artista.

Ho notato poi che, mentre ci si aspetterebbe dagli artisti d'avanguardia, dai critici d'avanguardia un'apertura mentale maggiore, in realtà avviene il contrario. L'accanimento sulla propria affermazione è più violento e quindi la possibilità di mettere da parte qualcuno è sfruttata più violentemente.

Tra le artiste «d'avanguardia» si trovano dei casi clamorosi di accanimento soprattutto negli ultimi settant'anni in Italia. In paesi come gli Stati Uniti c'è stato un recupero, direi quasi pericoloso: parlare della donna e sostenerla è divenuta una moda, il che potrebbe snaturare il problema e avvicinare a false soluzioni.

D: Nella situazione determinatasi quindi, il ruolo della donna è quello della protagonista o della comprimaria? Ha lei stessa determinato il fenomeno o è il sistema che glielo ha precostituito?

R: È senz'altro il sistema. Certo c'è anche una presa di coscienza da parte delle donne. Le due cose coesistono.

Siccome viviamo in un sistema di mercato che ha bisogno continuamente, come per ogni prodotto, di creare il caso, di fare della pubblicità, il mass-media si impadroniscono di un dato dell'informazione e del dibattito culturale per rispondere al sensazionalismo del pubblico.

Il tema dell'arte della donna è diventato un tema di moda, ma questo indipendentemente dal fatto che le donne artiste ne abbiano o meno preso coscienza.

Il fenomeno è andato avanti da sé, e purtroppo ha assunto dei caratteri equivoci come quello di un'arte femminile.

Personalmente credo che un'arte femminile in senso stretto non esiste e sono comunque contraria all'idea di una cultura alternativa.

C'è l'arte, la cultura, che sono state fatte dagli uomini in massima parte, però con contributi anche da parte delle donne a volte determinanti, anche se la personalità non hanno avuto possibilità di espandersi, e spesso sono state utilizzate quasi anonimamente.

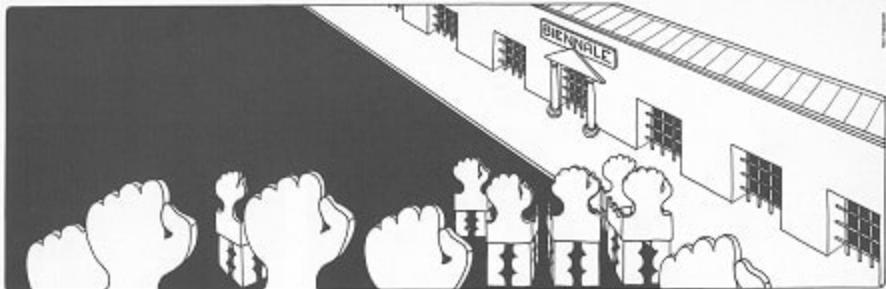
Personalmente non credo a coloro che sognano una società utopica futura perfetta, la cultura è quella che viviamo, è la nostra antropologia, è il nostro modo di essere. E questa è, con le caratterizzazioni che cerchiamo di modificare, ma non possiamo ipotizzare una cosa completamente diversa, perché è come parlare di fantascienza.

D: La sua esperienza come critica?

R: Sono stata anch'io, e sono tuttora in una situazione, non di emarginazione, ma certo di isolamento, non ho mai partecipato a commissioni per la Biennale, per la Quadriennale o altro, non ho mai avuto rubriche televisive, non ho mai usato, cioè, quegli strumenti d'incidenza nella società, che usano quasi tutti i miei colleghi uomini.

Sia chiaro però che non ne parlo per una specie di rivendicazione sindacale, perché personalmente mi trova bene così. E spiego perché: considero questa società una società dove la gente si esercita quasi esclusivamente alla corsa dei topi, quindi il fatto di trovarsi in stato di emarginazione relativa, lascia un'area di ossigenazione al pensiero, che dà la possibilità di mettere in dubbio anche la propria attività, le proprie convinzioni.

Dubbi che un ingaggio totale, un ingaggiamento pesante di routine nel campo del potere, non lascerebbero sorgere a chiunque vi si trovi dentro. Dubbi e riflessioni ai quali, come studiosa, tengo molto.



D: Quali potrebbero essere i pericoli di una moda di tale argomento, di una consumazione tipica della nostra società?

R: Trovo la situazione delle donne artiste estremamente fragile come incisività nella nostra società. È vero, si stanno facendo grosse mostre in giro. Si riparla di artiste accantonate, ma esse permangono in uno stato di emarginazione molto forte; non sono state valorizzate, non sono entrate nel circuito né dei musei, né dell'attenzione critica.

Temo che passi questa moda dell'arte della donna e alcune personalità straordinarie non vengono sufficientemente messe in circolazione.

Purtroppo viviamo in un'epoca in cui il 50-60% delle operazioni sono mistificanti, quindi anche per le donne artiste sta capitando lo stesso.

Cui in Italia ben poco si è fatto, eccetto il libro della Simona Weller, le iniziative del Collettivo di Via Beato Angelico e qualche altra cosa. Ma diciamo la verità; in Italia neanche per gli artisti uomini si fa niente, i musei sono completamente inerti. L'arte contemporanea in Italia è stata tradita dal suoi manager e dai suoi critici. Un Burri, un Dorazio, un Pomodoro e altri si difendono da soli. Ma in America, in Germania, in Olanda, la nostra arte contemporanea è ben poco conosciuta. Diciamo pure che la nostra organizzazione culturale è un disastro per gli artisti in generale.

GRUPPO ALLIEVE ACCADEMIA (e Seminario Donna Arte)

L'Accademia di Belle Arti di Roma è un vero e proprio baraccone e tutti lo sanno. Gli studenti lo sperimentano sulla propria pelle durante i quattro anni di studio, ma soprattutto dopo, mediante la disoccupazione: i docenti ne hanno coscienza e lo ripetono ad ogni occasione, ma non vogliono prendersi alcuna responsabilità. C'è mancanza di sbocchi professionali. Le difficoltà maggiori sono riservate alle donne: è noto che l'entrata nel circuito del mercato dell'arte è difficilissimo per l'artista «femmina» e che le quotazioni delle sue opere sono di molto inferiori a quelle

attribuite ad un uomo. Insomma l'arte non ha sesso, ma l'artista sì. Noi donne abbiamo quindi sentito la necessità di unirvi in un collettivo e di guardare in faccia la nostra realtà.

Recentemente ci sono state agitazioni studentesche coordinate in tutte le Accademie d'Italia, il frutto è stato l'entrata nella fascia universitaria (ancora dubbia) e l'istituzione di seminari sperimentali coestivi da studenti e professori (a livello paritetico), focalizzati ai fini dell'esame.

Uno dei quattro temi dei seminari è «Donna-Arte». Il seminario si interessa di analizzare la creatività femminile, di come la donna si inserisce nell'arte, la sua presa di coscienza come poi si rapporta alla sua scelta; di come sia subordinata nei confronti del mercato, e quali siano le manipolazioni, le perplessità, le demagogie ricattatorie subite.

Grinta, ambizione, volontà di affermarsi a tutti i costi, come e più degli uomini: è il prezzo che, in questa società, le donne devono pagare per avere successo. E in base a questo, oggi in che misura si collocano le intellettuali e le artiste, nella sfera della produzione? E se usano, come usano i mezzi maschili, per imporsi o per arrivare all'emancipazione, rifiutando di conseguenza, di avere legami con il femminismo, per paura di danneggiare la loro quotazione professionale.

Per fare questa analisi, non possiamo documentarci su testi in quanto inesistenti, ma solo attraverso realtà personali di donne che operano oggi, in diversi campi culturali e operativi, partendo quindi dal contatto diretto e scambio reciproco con queste personalità femminili. Da qui è nata l'esigenza di dividersi in sottogruppi, che rispecchiano quattro realtà espressive: a) Fotografia-Cinema-Pubblicità; b) Teatro; c) Pittura-Scultura; d) Artigianato.

Questi incontri saranno documentati da fotografie, registrazioni ed eventuali relazioni. In concomitanza a questi incontri, si sta portando avanti lo studio su di un mito, tra i più celebri del mondo greco-romano che fa parte di una seconda edizione delle *Georgiche* di Virgilio: il mito di Orfeo-Euridice-Aristeo. La scelta è nata dalla esigenza di portare alla luce le fonti culturali della condizione femminile e lo stato di netta inferiorità della donna, nei confronti dell'uomo.

Al termine di questo studio, i sottogruppi

si uniranno per la realizzazione di uno spettacolo teatrale, che si svolgerà all'esterno, all'Orto Botanico. Questo spettacolo avrà come aiuto dall'esterno, la partecipazione di quelle donne che operano nel campo del teatro, o che siano in grado di fornire strumenti adatti.

All'interno del seminario, opera un gruppo di studenti persiani: il loro studio è basato sulla donna persiana ed è suddiviso in due parti:

- 1) condizioni socio-politiche e culturali;
- 2) ruolo della donna persiana nell'arte.

Questo lavoro si concluderà con una mostra finale.

Tutti aspettano al varco il nostro seminario, tutti sono pronti alla repressione e felicemente convinti di dimostrarci, mediante i nostri risultati, il verificarsi delle loro previsioni: gratuità, imbecillità, mancanza di legami con l'arte. Del resto il comportamento di alcuni docenti nei confronti delle donne è tristemente noto, l'ultima riprova significativa l'abbiamo avuta, davanti a numerosi testimoni, pochi giorni fa. Il professore Santa Monachesi, nel corso di una normale conversazione con due studentesse, ha aggredito e insultato verbalmente e praticamente le suddette, apostrofandole con le testuali parole: «Imbecilli, cretine, voi ragionate con l'utero...». Noi ci siamo spiegate questo inaffaticabile atteggiamento con due motivazioni: 1) il fatto che gli interlocutori erano donne e gli insulti parlano chiaro e pesantemente; 2) la loro partecipazione attiva ai seminari, la quale cosa esemplifica l'atteggiamento mentale e non solo del professore in questione, ma di una larga fascia di loro, che a più livelli, sottili e meno, stanno boicottando il lavoro che si cerca faticosamente di costruire.



IL « GRUPPO SALERNO 75 »

di Enrico Crispolti



Attraverso le rassegne di operatività estetica nel sociale in corso a Roma all'Alzaia e a Milano al Centro Internazionale Berra, e attraverso altri numerosi momenti di presenza si va affinando la conoscenza della specificità di modi operativi di ciascun gruppo o operatore, rispetto al primo quadro datone dalla sezione italiana nella Biennale 76, e oltre i limiti di presenza in quello.

Il « Gruppo Salerno 75 » ha di recente proposto l'intero arco delle sue ricerche in diverse occasioni: in aprile nella rassegna « Arte e Società » al Centro Internazionale di Berra, in una documentazione complessiva e un dibattito, quindi allo Studio Casati a Merate riprendendo i termini dell'operazione « gessificare » (realizzata originariamente a Gubbio nel '75, quindi a Venezia nel '76, e documentata nella Biennale, e di nuovo a Merate), e a Milano alla Galleria Castaldelli presentando la documentazione della progettazione per « Gubbio 76 », e ancora ad Arte Strutturata proponendo, sempre contemporaneamente, il « Progetto di Trasmissione del Mulino Stucky », che porta avanti il discorso avviato con il progetto nella mostra sul Mulino Stucky per la Biennale 75; e infine in maggio il gruppo ha riproposto la documentazione di tutti gli aspetti della sua attività all'Alzaia. E queste « uscite » sono state accompagnate da intensi dibattiti.

Il « Gruppo Salerno 75 » si è formato nella primavera 1975 in vista della partecipazione alla VIII Biennale del metallo di Gubbio e appunto della partecipazione all'operazione Mulino Stucky nel programma della Biennale di Venezia, e come conseguenza di un ritrovarsi nella tornata della X Quadriennale romana, dedicata nel marzo-aprile del '75 stesso a la « nuova generazione ». Oggi il « Gruppo Salerno 75 » è un punto fermo nel quadro della nuova situazione campana di aggregazione di gruppi e operatori tesi ad agire nel sociale, e va svolgendo un'intensa presenza sollecitatoria e a sua volta aggregativa rispetto ad altre forze dell'area campana e della stessa situazione salernitana, anche a livello interdisciplinare (per esempio attraverso una presenza collaborativa entro l'Università, non soltanto con la mia cattedra di storia dell'arte contemporanea nella Facoltà di Lettere). Ora il gruppo prepara una presenza

ad Anversa nelle celebrazioni del quarto centenario della nascita di Rubens.

Nella sezione italiana della Biennale 76 il « Gruppo Salerno 75 » era collocato sotto l'etichetta di « riappropriazione urbana individuale », nel senso cioè di « presenza attiva nel sociale urbano », mirando « ad un rapporto di esplorazione articolata e flessibile, attenta alla riscoperta dell'epidico e del particolare, in una sorta di continuità di interesse tutto ipotetico inteso a cogliere la concreta semiologia urbana sociale », ed ove « è costante appunto il modo interrogativo dell'individuo che si riappropria di una realtà autentica entro il labirinto dei codici consumistici, ma scoprendone di alternativi, di sotterranei, di emarginati ». E infatti l'attività del « Gruppo Salerno 75 » è caratterizzata da una presenza operativa a livello di interventi urbani e territoriali: interventi personali in genere (di Antonio Davide, Ugo Marano, Giuseppe Rescigno, e con minor frequenza di Mario Chiari), oppure combinati, in una strategia generale di tendenza molto precisa del gruppo stesso. Ed è un'attività eminentemente analitica, rivolta appunto al territorio, urbano anzitutto, ma non soltanto, ai suoi segni, al suo tessuto sociologico e antropologico, nel quadro di quella volontà di sollecitazione ad una partecipazione culturale ed in particolare estetica nel sociale, che — come si è detto più volte su queste stesse colonne — caratterizza ormai un notevole movimento particolarmente vivo in Italia in questi anni (e con una ampia gamma di motivazioni, di volta in volta preminenti, analitiche, poetiche, politiche, ecc.); se ne veda ora anche la rassegna che, sulla traccia del panorama veneziano, ne propone la rivista « lu » nel suo n. 14. I momenti più incisivi di quest'attività del « Gruppo Salerno 75 » mi sembrano finora soprattutto due. Il primo, l'operazione « gessificare », realizzata appunto a Gubbio nel '75 e a Venezia nel '76, e che consiste in una analisi di segni urbani oggettualmente emergenti condotta nell'intenzione di una sollecitazione critica che implica il livello figurativo monumentale, quanto il livello concettuale e nozionale (nel gioco di vero-falso, originale-copia, ecc.). Attualmente l'operazione « gessificare » sta crescendo, almeno progettuale, dall'iniziale pratica attraverso prospettive di coinvolgimento di gestione collettiva, estesa per esempio a studenti di Milano, e da realizzarsi sull'intero contesto urbano.

Il secondo momento è rappresentato dal lavoro sul tema del Mulino Stucky, esteso dalla limitata tematica suggerita nel '75 dalla Biennale veneziana (ed ormai esaurita e abbandonata da quanti vi parteciparono), ad una implicazione territoriale, sull'intero arco della costa adriatica, con aspetto di analisi e partecipazione di ordine antropologico, che stanno sollecitando diverse adesioni e collaborazioni, e con un altro aspetto sul piano della ricerca interdisciplinare a livello di seminari con docenti e studenti dell'Università di Salerno.

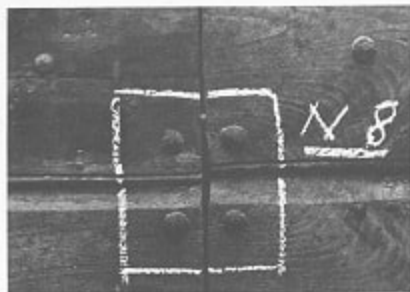
Ma certamente interessante è anche la molteplicità di interventi individuali che si è realizzata in « Gubbio 76 », dall'analisi di Davide del rapporto esterno-interno nei quartieri del centro storico, alla presenza di Marano implicante in senso animatorio con una connotazione fortemente esistenziale, nel richiamo al patrimonio artigianale ceramico locale e dei periti della sua industria, alle ispezioni analitiche del Rescigno, nell'ordine di un raggio sull'intero spazio urbano.

Come è significativo il progetto elaborato collettivamente per la manifestazione che avrà luogo ad Anversa in agosto in occasione del 4° centenario della nascita di Rubens; e che è nuovamente un « momento di riappropriazione analitica », e in questo caso dissacratoria, della città, nella sua realtà sociologica fortemente connotata da una civiltà mercantile. Un momento analitico che prevede sollecitazioni partecipative.

Chiaramente nel lavoro del « Gruppo Salerno 75 » come finora sviluppatosi il denominatore analitico è d'insieme costante e decisamente connotativo. Ed è proprio attraverso il momento analitico che si articola la sollecitazione partecipativa, come estensione collettiva di tale metodologia, in una molteplicità di implicazioni e rimandi che portano dall'estetico all'antropologico, al politico.

fotografie nel testo:

alcune fasi dell'operazione « Gessificare » - Gubbio '75



Note di lavoro, dai documenti prodotti dal « Gruppo Salerno 75 ».

1) « Gessificare » (*Esercizio di riappropriazione ed uso della città*)

Gruppo Salerno 75 (M. Chiani, A. Davide, U. Marano, G. Rescigno)

L'intervento si realizza in quelle fasce del territorio comunemente indicate negli itinerari privilegiati della città, cioè in quei luoghi dove è più evidente la logica disarticolante e mistificatoria del loro consumo.

L'esercizio si articola in tre momenti operativi: 1) Appropriazione: delimitazione dello spazio di intervento e identificazione degli elementi tipologici quali particolari caratterizzanti lo spazio di azione. 2) Manipolazione: incrinazione dell'elemento; stacco della creta con l'impronta dell'elemento e collaggio del gesso liquido nella forma. Questa fase consente una articolazione gestuale sulla fisicità dell'ambiente. 3) Reinvenzione: collocazione dell'elemento in gesso accanto all'originale. Lo sdoppiamento dell'elemento tipologico ne demistifica la visibilità privilegiata.

Mercato S. Severino, 21 aprile 1978

2) « Trasmigrazione del Mulino Stucky dalla Giudecca in Terra di Capitanata »

a) Fase di realizzazione

— promessa

Il Progetto di Trasmigrazione del Mulino Stucky in Terra di Capitanata si articola in due momenti fondamentali: il primo momento sviluppa una fase di progettazione ironico-fantastica sulla possibilità di trasferire la vecchia e inoperosa Fabbrica della Giudecca in una località della Capitanata (luogo storico della produzione del grano). Nell'anno 1225 venne bandito dal Rialto l'ordine del Doge e del suo Consiglio che tutti i veneziani sotto pena della confisca delle navi e del carico, portassero a Venezia e soltanto a Venezia tutto il grano che caricavano in Puglia; e già da qualche tempo era d'uso pagare un premio d'importazione di dodici denari veneziani per ogni staio. Il trasferimento della Fabbrica in Puglia consente di trasformare il grano sul luogo di produzione. La trasformazione dei prodotti agricoli direttamente nel Sud con-

sente di avviare un processo di industrializzazione naturale nel Mezzogiorno. In tal senso si è ritenuto utile informare la Cassa per il Mezzogiorno del progetto di insediamento del Mulino Stucky in Capitanata.

La formulazione di mezzi idonei a risolvere i problemi tecnici relativi alla fase di stacco dell'edificio dalle sue fondamenta e l'imbarco su un natante è stato demandato a tecnici, studenti e professori del Politecnico di Milano e Capitaneria di Porto di Venezia.

Lo stacco e il trasporto integrale di un edificio è stato già realizzato (trasporto di campanili e torri eseguiti in Italia prima che altrove: nel 1455 Aristotile Fioravanti trasportò la torre della chiesa della Maggiore — Bologna — su un tratto di 18 metri in cinque mesi).

La superficie lasciata libera dallo Stucky verrà coltivata a grano della Capitanata. Per il trasporto alle eventuali soluzioni tecnologiche del Nord si aggiungono quelle miracolistiche e rituali popolari del Sud (S. Casa di Loreto, casa della Vergine Maria trasportata dagli angeli in Loreto dalla Palestina il 10 dicembre 1294).

Il Mulino sarà trasportato da un natante che navigherà l'Adriatico in senso discendente. La collocazione-disposizione dello Stucky nel luogo prescelto della Capitanata sarà realizzata dalla popolazione e dalle maestranze locali.

Il secondo momento del progetto traduce la connotazione ironico-fantastica della Trasmigrazione in un esercizio di analisi concreta e articolata del territorio. Il prelievo dei quattro mattoni (uno per ogni lato) sostituisce quello dell'intero edificio. I mattoni seguiranno la traccia di trasmigrazione verso la Capitanata rispettandone la modalità. Il trasporto è pretestuale. I materiali della trasmigrazione si traducono in indagine critica e sociologica dei luoghi attraversati. Ciò stimolerà una traccia creativa che coinvolgerà in modo originale tutta la fascia territoriale adriatica. Ad ogni tappa è prevista una sosta durante la quale si articoleranno operazioni creative. Preventivamente saranno intrecciati rapporti con Enti e Organizzazioni Sociali e operatori locali. La traccia creativa è aperta e in divenire in quanto le indicazioni locali, gli apporti originali e autonomi dei luoghi attraversati ne determineranno di volta in volta lo svi-

luppo.

Il progetto diventa così funzionale nel senso di una vera e corretta pratica di decentramento culturale.

b) Descrizione per fasi

Gruppo Salerno 75 (A. Davide, U. Marano, G. Rescigno)

Il giorno stabilito gli autori si porteranno in Venezia dove elaboreranno un rito di prelevazione di quattro mattoni del Mulino Stucky. Successivamente al prelievo, sempre sul territorio veneziano, e precisamente in piazza S. Marco, si celebrerà la Storia del Mulino Stucky.

L'ultimo giorno di permanenza in Venezia sarà quello dell'imbarco dei materiali prelevati.

Il viaggio si svolgerà su automezzo-laboratorio e lungo la fascia adriatica. Sono previste le seguenti tappe: Ravenna, S. Benedetto del Tronto, Termoli e Manfredonia, località e porti marittimi delle quattro regioni attraversate. Sbarco, dei materiali prelevati, in Terra di Capitanata e appropriazione dell'area Stucky.

Ritorno a Venezia ed esposizione di tutti i materiali di documentazione raccolti (film, foto, nastri, ecc.).

3) Progetto di riappropriazione analitica su Anversa.

Gruppo Salerno 75 (A. Davide, U. Marano, G. Rescigno)

Il Progetto d'intervento su Anversa si pone come momento di riappropriazione analitica della città. La peculiarità economica commerciale fortemente caratterizzante di Anversa, è stata assunta come segno tipizzante ed espressivo. Tale segno si concretizza in maniera monumentale e feticcistica nel Palazzo della Borsa, che è il segno-simbolo della cultura cittadina, nel forziere della casa di Rubens, nella sua vita di artista, nello sviluppo successivo della città. Il progetto si articola in quattro momenti complessivi sviluppati su tutta la città in quattro giorni. Gli interventi stimoleranno, inoltre, spazi di elaborazione e di partecipazione creativa. Il progetto prevede ancora l'elaborazione dei materiali progettuali e visivi che si tradurranno in una lettura estetico-creativa di reinvenzione urbana.

NECESSITÀ DI UNO SPAZIO DI DOMANDA (una nota)

di Manuela Crescentini

L'attività culturale esercitata a livello territoriale e soprattutto in un tessuto sociale costituito, rappresenta oggi evidentemente un punto di grande discussione per quanto concerne i modi e i fini che essa si propone. In questo senso risulta chiarificante quanto scritto nel catalogo della sezione italiana dell'ultima Biennale veneziana: «L'operatore divenuto "co-operatore" è dunque essenzialmente un provocatore di autoscienza culturale altrui, cioè di una coscienza partecipativa altrui nella prospettiva del traguardo di autogestione culturale della "periferia", in una autentica problematica di decentramento»*.

Ma andando avanti in questa direzione, diviene necessario chiarire il tipo di interlocutore ideale che dovrebbe avere una attività culturale organizzata secondo quanto affermato nel testo citato. Evidentemente questa presupposta controparte di logica non può essere lasciata talmente indefinita e magmatica, poiché se così fosse sarebbe incontrollabile ed incondizionabile qualsiasi tipo di attività culturale nel tessuto sociale.

È necessario per questo individuare e creare, nel tessuto sociale, uno spazio di domanda culturale. Lo spazio di domanda si può realizzare se agiscono «organismi culturali di base» (simili a consigli di quartiere, consigli di fabbrica ecc.) di rione e di quartiere, i quali sono auto-committenti per quanto riguarda l'area sociale che essi rappresentano e committenti rispetto agli altri organismi di base con cui devono essere in rapporto.

Ciò costituisce di fatto la via alternativa (in quanto gestita a livello di rappresentatività di base) ai canali privati o statali, gestiti questi a livello di vertice.

Il lavoro pratico immediato dell'intellettuale, interessato alla evoluzione del rapporto operatore culturale - tessuto sociale, è quello quindi di contribuire a strutturare fisicamente ed ideologicamente l'attività di tali organismi di base, i quali peraltro devono avere attività legalmente riconosciute. Solo avendo vita legale tali organismi possono affrontare rappresentativamente quelle attività culturali provenienti

dall'esterno altrimenti lasciate all'iniziativa incondizionata dei singoli o di gruppi di operatori.

Evidentemente un simile organismo culturale di base, si collega con il resto della popolazione del quartiere a livello di partecipazione, di «co-gestione» del fatto culturale, e in questa logica l'operatore rappresentando una linea ideologica di

base diviene per questo consapevole del proprio ruolo politico cioè di mobilitatore non arbitrario di «coscienza partecipativa altrui».

È nel chiarimento delle posizioni e dei ruoli delle due parti in questione: tessuto sociale (cittadini) - operatore culturale, che sta una possibilità evolutiva del problema che ci si pone.

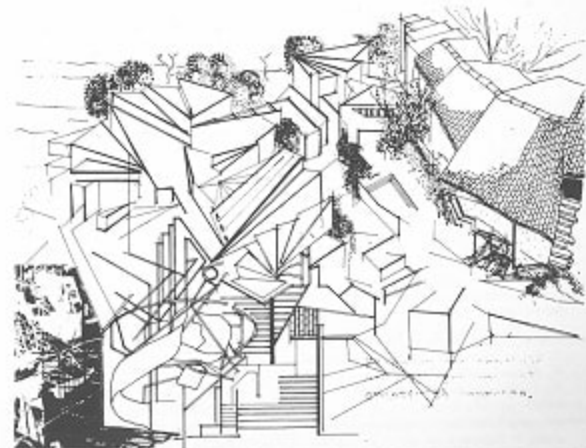
IN LUCANIA

Michèle De Bonis, Gennaro Caputo, Remo Cavallo

Animazione e partecipazione al servizio del sociale

L'esperienza condotta con i bambini di Pietragalla (Pz), è scaturita dalla meditata convinzione che attraverso tale prassi si poteva realizzare un lavoro sociale libero da schemi mentali precostituiti, offrendo al bambino la possibilità di ritrovare frammenti di libertà che la scuola gli sopprime. L'aver installato un frammento animativo

con possibilità illimitate di espansione fuori dalla scuola è stato un modo per provocare l'ambiente culturalmente inibito, liberando l'insita creatività sedimentata. Il lavoro manuale si è coagulato con il momento pedagogico e con la libertà creativa: fulcro generativo, che si innesta nella realtà quotidiana, ove la lotta per l'esistenza ha sempre raggiunto vette drammatiche. Drama che si è riversato nell'ambiente sociale che, pur tuttavia, riflette un livello di integrazione ancora sobrio: che rischia sempre più di essere minato dalla società dei bisogni superflui, emarginando chi non sa adeguarsi ad essi.



* cat. sez. italiana Biennale di Venezia 1976, «Ambiente come sociale», E. Crispolti, p. 3.

SPAZIOARTELIBRI

a cura della

libreria IL FERRO DI CAVALLO

G. C. Argan, *Progetto e destino*, Il Saggiatore, Milano, (pp. 373, L. 5.500).

G.C. Argan, come storico d'arte specialmente interessato ai problemi dell'architettura, segue da più di trent'anni la vicenda spesso drammatica dell'impegno etico e sociale dell'architettura moderna.

AA.VV., *Boris Ender, pittore d'avanguardia nell'Unione Sovietica*, Calcografia Nazionale, Roma (pp. 116, L. 3.500).

Il volume raccoglie una serie di saggi tra cui figurano quelli di Bertelli e Penili e la riproduzione del diario di Boris Ender, di notevole interesse per la possibilità che offre al lettore di seguire le vicende culturali e politiche dell'artista e dell'ambiente a lui contemporaneo.

M.T. Balboni, *La pratica visuale del linguaggio: dalla poesia concreta alla nuova scrittura*, La Nuova Foglio Editrice, Pollenza (MC) (pp. 69, L. 5.000).

Una sorta di percorso, mentale più che cronologico. Alcune riflessioni sulla nuova dimensione che ha progressivamente arricchito il rapporto tra l'uomo e il suo linguaggio. - Numerose tavole d'illustrazione del testo.

A. Boatto, *Rauschenberg, viaggio nel dispendio*, La Nuova Foglio Editrice, Pollenza (MC) (L. 5.000).

L'autore in questo breve volume affronta il lavoro del « mostro sacro » americano da un punto di vista autonomo e originale, anche per la familiarità con le tematiche pop e new-dada che affrontò per primo in maniera esauriente in Italia con l'ormai classico « Pop Art in U.S.A. » edito dalla Leuci esattamente dieci anni fa.

A. Cirici, *Arte e società*, Dedalo, Bari (pp. 191, L. 6.000).

Una trattazione sistematica del problema del rapporto tra arte e società.

M. Costa, *Sulle funzioni della critica d'arte e una messa a punto a proposito di Marcel Duchamp*, Editore Mario Ricciardi, Torre Annunziata 1978 (L. 3.000).

L'autore tratta con ampia documentazione il malvezzo di certa critica ita-

liana (e non) di appiacciare a certi fenomeni d'arte delle intenzioni assolutamente assenti nella realtà, come può essere testimoniato dagli scritti degli autori stessi. Il caso di Duchamp è trattato come esempio.

E. Cucchi, *Il veleno è stato sollevato e trasportato*, La Nuova Foglio Editrice, Pollenza (MC) (L. 2.000).

Il libro tenta di ristabilire l'equilibrio di un percorso proiettato in una prospettiva di piacere.

G. De Marchis, *Giacomo Balla, l'aura futurista*, Einaudi, Torino (pp. 244, L. 9.000).

Intento del libro di De Marchis è definire e chiarire le portate del lavoro di Balla, i suoi modi, le sue possibili interpretazioni, una rigorosa analisi storica e filologica.

R. Fontana (a cura di), *Le piccole infamie*, Edizione del Labirinto, Matera (L. 350.000).

Felice simbiosi tra testi poetici e opere grafiche (acquerelli) di autori contemporanei. Notevole la veste editoriale.

G. Lukács, *Arte e società*, Editori Riuniti, Roma (2 vol., pp. 714, L. 5.800).

Raccolta di saggi comprendenti cinquant'anni del pensiero di Lukács.

B. Munari, *Fantasia*, Laterza, Bari (pp. 220, L. 2.500).

Fantasia, invenzione, creatività e immaginazione nelle comunicazioni visive.

M. Mussio, *Scrittura*, La Nuova Foglio Editrice, Pollenza (MC) (L. 7.000).

Le tavole-canovaccio di Mussio. Serie di inquadrate di sequenze sceniche, in cui i frammenti di dialogo, l'azione dei personaggi, si sviluppano insieme agli appunti, agli scarabocchi e alle reazioni del « regista ».

P. Sager, *La nuova forma del realismo*, Mazzotta, Milano (pp. 255, L. 7.500).

La prima ricerca completa e critica, sulle differenti forme stilistiche e sui contenuti assunti attualmente dal Realismo in USA e in Europa.

AA.VV., *Situazione degli studi sul Liberty*, Edizioni CLUSF, Firenze (pp. 312, L. 8.500).

F. Arcangeli, *Del Romanticismo all'Informale*, Einaudi, Torino (2 vol., pp. 967, L. 30.000).

G. Ballo, *La mano e la macchina. Dalle serialità artigianale ai multipli*, Sperling e Kupfer, Milano (pp. 271, L. 12.000).

J. Baltusalis, *Il Medioevo fantastico*, Mondadori, Milano (pp. 351, L. 4.000).

A. Belloni Riboldi, *Il mondo perduto degli impressionisti*, Fabbri, Milano (pp. 258, L. 15.000).

A. Cederna, I. Insolera, F. Pratesi, *La difesa del territorio*, Mondadori, Milano (pp. 156, L. 1.500).

M. Fagiolo Dell'Arco, *Francis Picabia*, Fabbri, Milano (pp. 200, L. 24.000).

G. Forcolini, *Luogo, mito, architettura*, Lerici, Cosenza (pp. 208, L. 4.000).

L. Gabbelloni, *L'oggetto surrealista*, Einaudi, Torino (pp. 147, L. 3.000).

R. Longhi, *Cinquecento classico e cinquecento manieristico*, Sansoni, Firenze (pp. 250, L. 22.000).

T. Maldonado, *Disegno industriale: un risveglio*, Feltrinelli, Milano, (pp. 92, L. 1.500).

G. Nardi, *Progettazione architettonica per sistemi e componenti*, Angeli, Milano (pp. 240, L. 6.000).

C. Pawlowski, *Tony Garnier, le radici del funzionalismo*, Faenza Editrice, Faenza (pp. 260, L. 6.000).

G. Pelizza da Volpedo, *Il Quarto Stato*, Mazzotta, Milano (pp. 239, L. 6.000).

L. Saffaro, *Il principio di sostituzione*, La Nuova Foglio Editrice, Pollenza (MC) (L. 3.000).

J. Schlosser Magnino, *La letteratura artistica*, La Nuova Italia, Firenze (pp. 792, L. 4.500).

O. A. Siqueiros, *Dipingere un murale*, Fabbri, Milano (pp. 142, L. 3.500).

B. Taut, *La dissoluzione delle città*, Faenza Editrice, Faenza (pp. 177, L. 6.000).

le recensioni sono relative ai volumi usciti nel periodo gennaio-marzo '77.

PERCHÉ UNA FIERA D'ARTE A BARI?

di Anna D'Ena

La domanda è duplice: perché una fiera d'arte? Perché a Bari?

La risposta: per un Ente Pubblico (la Fiera del Levante) che da 47 anni organizza fiere: è lecito organizzare anche una fiera d'arte (dato che — nonostante la crisi del settore — è scontato che l'arte sia una merce... merce privilegiata che veicola idee).

Il mercato è supporto della cultura

Il mercato detiene la cultura.

Il mercato detiene il potere.

Il potere detiene la cultura.

Novità? Nessuna, eccetto che il luogo: il Mezzogiorno d'Italia.

E qui che si tenta di superare gli attuali limiti di disgregazione socio-culturale, in omaggio alle virtù geografico-naturali, complicità dei collaudati commerci levantini. Le leggi dell'economia dominano sovrane. E... poiché il capitale è attirato dal capitale, la Fiera del Levante si impegna in trasfusioni e cure vitaminizzanti. Alla cultura veicolata dal mercato è accostata la cultura veicolata dal critico. C'è pericolo di rigetti, ma l'operazione è innescata. Così, in gruppo al quotidiano (di chi vi ha lavorato ogni giorno), protesta verso l'eccezionale (di chi la vede protetta nel futuro) l'Expo Arte (26 marzo-3 aprile) ha raggiunto la sua seconda tappa.

Necessita una radiografia di questa mostra-mercato dell'arte contemporanea in bilico tra le fauci di una « fiera » ed i ferri di un chirurgo: 120 tra gallerie ed editori d'arte in prevalenza italiane, rappresentanti quanto di buono e cattivo si produce oggi nell'arte, superficie espositiva di 16.000 mq. a L. 300.000 per stand (27 mq.), 6 mostre promozionali (Ipotesi 80, Offmedia, Mito e Realtà, Arte in Puglia anni Trenta, Antologia di grafica americana, Arte Bulgara) e libertà di spazio creativo per gli operatori pugliesi (Spazio Incontro).

La seconda edizione di Expo Arte è nata in gran parte grazie al volontarismo di quanti tra operatori, tecnici, collezionisti, galleristi hanno creduto nella sua funzione: in un contesto come quello del Mezzogiorno d'Italia. Tante le aspettative, discrete le realizzazioni, veementi le proteste. Le attese nascevano da formule intelligenti, scaturite da una tradizione di commerci levantini, da una propensione allo scambio ed all'affare.

Le speranze erano quelle di estendere al

mercato dell'arte le cifre di scambi e rapporti registrate dalla Fiera del Levante durante la sua settembrina campionaria. Gli sforzi sono stati finalizzati alla aggregazione del tessuto urbano provinciale e regionale su problemi ed argomenti che, come quelli dell'arte nel Mezzogiorno hanno interessato, sinora e per la maggior parte, i singoli e non le collettività.

La fatica è stata quella dell'incontro-confronto. Si invitano operatori, critici, artisti che operano a livello nazionale provocandone il dialogo con gli indigeni. E... come in tutti i dialoghi non programmati, dopo i convenevoli di prammatica è lecito aspettarsi le invettive, le bestemmie, le minacce.

Protagonisti i forestieri. Vittime gli indigeni. Dopo le accuse di primitivismo (è un sinonimo eufemistico di barbarie) di disorganizzazione, di sperpero, dopo i benedetti bagni nel mare del Sud, dopo le laboriose digestioni da piatti tipici locali o « turchi », esauriti gli ultimi residui della « critica » e del soggiorno agevolato le orde di forestieri hanno raggiunto le loro sedi d'origine.

Ancora una volta il Levante è stato scambiato per facile terra di conquista. La previsione tradita ha fatto rompere tutti gli argini di difesa nei colonizzatori, così come nei colonizzati.

Sono stati in molti a rifiutare la correlata senza ruote, né meta dell'Ipotesi 80 ed i primi a fuggire inseguiti dai barbari in tumulto sono stati i critici organizzatori. I miti della cultura e dell'arte non hanno fatto breccia nel Mezzogiorno, rifiutati da chi in quei miti non si è mai riconosciuto. Vizi e virtù del primitivo.

Le polemiche si sono soppite dinanzi ad un diverso « Mito e Realtà », una mostra organizzata senza specchi per alludere. Ad animarla c'erano gli emarginati della cultura greca contemporanea o « ex galatiotti », come ha tenuto a definirli un locale amatore della fama d'importazione. Infine, pur tra le minacce degli esclusi è stata inaugurata la mostra « Arte in Puglia negli anni Trenta ». Dislocata presso la Pinacoteca Provinciale, ne è stato rispettato lo spirito informatore, volto a recuperare le matrici della contemporanea cultura pugliese da vari punti di vista (storia del territorio, della città, delle istituzioni, dell'arte, dell'architettura).

Tutto questo mentre permanevano gli echi

degli attacchi lanciati dalle colonne de « La Repubblica » contro gli ibridi conrubi tra mercato e cultura.

L'articolista intende per « cultura » quella implicita nel mercato e rifiuta l'accostamento a quest'ultima di forme culturali spacciate come più « pure », tipo Ipotesi 80, Offmedia... Le mostre-mercato d'arte — egli sostiene — fanno cultura da sole, se si è rigorosi nella selezione delle gallerie e nella scelta degli artisti. Non è cultura la sventata dei prodotti fuori uso o di imitazioni, lo è la vendita dei prodotti artistici seri.

Ma... a fare i furbi sono stati in molti i venditori di idee-cultura ed i venditori di merce-cultura. Entrambi hanno puntato sulla presunta disinformazione del collezionista da latifondo o da petrodollaro. È chiaro, non ci riproveranno.

Ma al di là di tutto questo permane la realtà di un mercato in crisi, alla cui ripresa non bastano né i petrodollari, né gli acquisti degli Enti Locali, né quelli delle Banche o dei collezionisti grossi e piccoli.

D'altronde non era questo il fine dell'Expo Arte, come non lo è quello delle sue sorelle d'Europa.

Semmai diventa prioritario assicurare un incremento nella vivacità degli scambi di merci e d'idee, fuori da mire colonizzatrici.

A tal fine saranno più utili le « sfere di cristallo » dei critici o i barattoli di colla per rinforzare la coesione di forze pubbliche e private, del Mezzogiorno e del Levante?

Unite le loro verginità la sfera pubblica e privata del Mezzogiorno potrebbero meglio difendersi dalle avidi mire d'invasione, opponendovi la concretezza di una cultura, con i suoi annessi e connessi più o meno levantini. Di questo si discute fuori e dentro la Fiera, fuori e dentro la città. E... finite le orge inaugurali, placate le minacce degli esclusi, tutte le critiche dei giornali, calmatisi gli organizzatori, il pubblico, i galleristi, svuotatisi gli stand, pagati gli ultimi creditori, sopiti le crisi da stress fieristico, si pensa alla terza edizione.

Resisterà la partecipazione mista (cultura-mercato), i traghetti salperanno a Levante stracolmi di merce-arte, gli Enti Pubblici spereranno con l'Ente Fiera i destini dell'arte?

GALLERIA - LIBRERIA
GHELFÌ
Verona - Via Roma, 7

IRPINO

Maggio - Giugno 1977



SPAZIOALTERNATIVO
Roma - Via Brunetti, 43

MARIO COSTA

Duchamp mistificato
mostra-dibattito

Maggio 1977

AZIENDA AUTONOMA
SOCC. E TURISMO
DI L'AQUILA

ELVO DI STEFANO

Maggio 1977

GALLERIA 4 EMME
Firenze - Via Martelli, 4

MARCELLO GUASTI

Maggio 1977



GALLERIA IL GRIFO
Roma - Via di Ripetta, 131

AMLETO D'OTTAVI

Maggio 1977



IL TRIANGOLO Galleria d'arte
via degli Almansi 21/d, tel. 0984 - 73633
87100 COSENZA



presenta una CARTELLA DI GRAFICA di

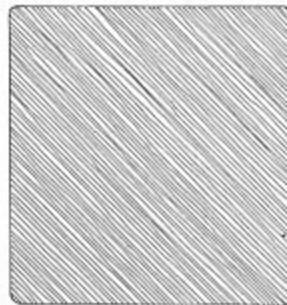
GIULIO TELARICO

2 SERIGRAFIE acquarellate a mano
tit. 1-125 form. 50x70 €. 80.000

ARTI VISIVE
Roma - Via A. Brunetti, 60

TONI ARCH

Maggio - Giugno 1977



MANTOVA
« Incontro
con gli studenti »

ROBERTO PEDRAZZOLI

mostra di opere,
film, audiovisivi

Aprile - Maggio 1977

LIBROGALLERIA AL FERRO DI CAVALLO

ARCHITETTURA

ARTE

FOTOGRAFIA

CINEMA

TEATRO

MUSICA



giugno 1977

mostra di:
ENRICO PULSONI

opere grafiche di:

- LINDNER
- FOLON
- PACE
- BAY
- TAPIÉS

AGLI ABBONATI DI SPAZIOARTE SCONTO
DEL 10% SULL' ACQUISTO DI LIBRI

VIA RIPETTA 67
00186 ROMA
TELEFONO (06) 68.72.69

collana d'arte 35/42
diretta da rocco fontana

LE PICCOLE INFAMIE

In cinque poesie e in cinque immagini che le figurano, «Le piccole infamie» tentano l'impossibile: l'eroticismo.

L'eroticismo consueto dalla chiacchiera, promosso diritto civile, spina rivendicativa o materia scolastica, disegnato in tratti grafici, illustrato in edicola, trasferito al cinema, commercializzato sul mercato, analizzato in catechismi ciclostilati (quante volte, studente? dove, casalinga? manager, con chi? tutta sola, barabina?), dibattuto, discusso, spiato. Liberato per tutti o quasi, l'eroticismo resta tabù per l'artista contemporaneo. A narrarlo, metterlo in versi, dipingerlo, musicarlo, ci provano in tanti. Non riesce nessuno, o quasi. I risultati sono goffaggi ingiustificati, malizie puerili - aenili, barocche anemie d'un delitto, meleusii ferozi: e imprecisioni illuminanti. Sempre, o quasi.

In cinque poesie erotiche, qui l'eroticismo è tutto, oppure è altro: cineromanzo, invenzione verbale, sociologia, canzone.

Romantico come un romanziere, ironico - distanziato, Mario Lunetta cita in «Thalabietto» bellezze da narrativa popolare («la tua testa gitana», «il tuo cuore di strega pagana»), ottimi di film («hai detto voglio un gelato, in un gelato...»), pornografici per poveri («e le tette lì, alte come l'himalaya», «e le tue calze nere, e l'ombretto»): come in un affettuoso sprezzante quadro pop di Peter Blake.

Presiata come un sociologo, sardonico - rancoroso, Vito Riviello ne «L'educazione sessuale» allinea i tic verbali e figurativi del Mio del Bordello, elenca le tappe del costoso percorso dell'italiano di ieri alla scelta amorosa: la bella in sottoveste no, troppo stucchevole e infida, notte soggerione; l'intelligente no, troppo pedante e impegnativa, fa sentire inferiore; la seduttrice no, troppo rapace e custosa, stanca e sfinita; la madre sì, rassiacrante e ampia, calma vuota e nota, «padrona e moglie dei pazzi tuoi».

Sentimentale come un cantautore, Lamberto Pignotti s'abbandona con «L'uomo sensibile» alla melodiosa supposizione dell'amore semplice amore - tutto vero amore, e dei suoi paraphernalia: lei che «solleva la polvere correndo fresca», lei «forte e deciso», lei «affondata nel grano», e «il morbido delle tue labbra», e «i tuoi capelli da arruffare», e «fra le tue braccia, sui tuoi baci, / son nato», sino alle vibrazioni da ritornello: «sei vera perché ti stringo tra le braccia».

Frenetico come un inventore, giocoso - libidinoso, Gianni Toti (e D. A. Volinda Blonina, naturalmente) in «Eros e ibridina» (e «Eromanie per la rivoluzione»), naturalmente si sfrenano in creazioni verbali («nella più folta ombra in un quindone chiuso»; si diverte in folgoranti calembours («cotto ergo (macro) zoom... /», «ci rivedremo alle prossime erezioni?»). E, misteriosamente, il gioco intellettuale si trasforma in mimesi d'eroticismo, interpreta ricrea l'essenza profonda e ineffabile del gioco sessuale: frenesia, voracità, allegria, ripetizione, delirio, insaziabilità, abbandono, ribalderia. Con un tocco arreso in più: «ti ho aperto ti ho sfogliato ti ho anche letto / libro di carse belle pagine bianche...».

Lietta Tornabuoni

presentazione

Lietta Tornabuoni

poesie

d. a. volinda blonina
mario lunetta
lamberto pignotti
vito riviello
gianni toti

acquerforti

francesco paolo delle noci
luigi guerricchio
iripino
placido scandarra
domenico ventura

Le cinque acquerforti di Francesco Paolo Delle Noci, Luigi Guerricchio, Irpino, Placido Scandarra e Domenico Ventura, raccolte sotto il titolo «Le piccole infamie», sono state tirate con torchio a braccio presso la stamperia del «Labirinto» in notevoli copie numerate da 1-70 a 70-79 più quaranta copie in numeri romani a disposizione degli autori e dell'editore.

A tiratura ultimata le stampe sono state bisfette dagli artisti.

Del volume sono state inoltre stampate cento copie con la sola riproduzione in fotolito delle acquerforti.

La progettazione, l'impatinazione e il coordinamento sono di Rocco Fontana.

EDIZIONI DEL LABIRINTO - via Roserio, 1 - MATERA

Collana d'arte 35/42 volume 1

Matera, aprile 1977



edizioni del labirinto matera

LA CARTELLA VIENE VENDUTA AL PUBBLICO AL PREZZO DI LIRE 350.000 INVIANDO LE VOSTRE ORDINAZIONI A SPAZIO-ARTE (via di Monte del Gallo, 26 - 00165 Roma) POTRETE RICEVERLA CONTRO-ASSEGNO

irpino
Immagini di un sogno
5 acqueforti

commento poetico di rafael alberti

roma 1976

IRPINO AHI! 5 grabados!

No consigo ni sé lo que pretendo
negri en blanco
explicar
lo mejor
es ver lo que aquí pasa sin preguntar a nadie
7 mento a ti, Irpino
por que serás el único que no sepas contarlo
Insectos
pajaritos pajaritos pajaritos
avechuchos
animales y ojas
peces lunares
y mento en espaldas
fauna y flora marina y terrestre
vitadoras vitadoras
imágenes de un sueño
andando el lento día de muérdete la fantasía
el confuso aparente
desvelo de una punta
que arraña sobre el único espejo de un abe
en el que no habría nada

Rafael A. Alberti

Roma, marzo 1976



MOSTRE PERSONALI (dal 1973)

- 1973 Roma, Galleria Il Grifo
Napoli, Galleria La Parete
Teramo, Galleria G 4
- 1974 Ascoli Piceno, Galleria 8 G
Pescara, Galleria Ponterosso
Vallata (Aveellino), Municipio di Vallata
- 1975 Firenze, Galleria L'Indiano
Cortina d'Ampezzo, Galleria Arte Cortina
Siena, Galleria La Balzana
Incontro-dibattito con l'artista - Spazio Arte, Roma
- 1976 Galleria Sirio, aprile '76
Libreria Remo Croce, aprile '76
Presentazione cartella immagini di un sogno,
Galleria Altair, Frascati, settembre '76
I mostra Decentramento
Galleria Il Torchio Teramo, ottobre '76
E.P.T. Teramo
Galleria APSA, Trastevere, 25 novembre 1976
Happening, Poesia-Pittura:
• Modesta proposta per un generale fantastico •
- 1977 Matera, Galleria Labirinto
Roma, Galleria Ca' D'Oro
Verona, Galleria Ghelfi

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) PO-
TRETTE RICEVERLA CONTRO-ASSEGNO

stamperia d'arte · esposizione

via dei balestrari, 16 · roma · tel. 6547034

il forchio  16



Galleria Altair Arte decentrata
Piazza Roma, 14 Frascati
tel. 941489

Giancarlo
MONTELLI

dipinti disegni incisioni

dal 14 al 27 maggio 1977

LA BOTTEGA DELL'INCISIONE

OPERE GRAFICHE DEI MIGLIORI
ARTISTI CONTEMPORANEI

acquaforti / litografie / xilografie
serigrafie / linoleografie

Richiedete catalogo illustrativo a:

EDIZIONI DELL'URBE
via di Monte del Gallo, 26
00165 Roma - Tel. 6375374

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

SPAZIOARTESCHEDE

Questa parte 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 editte in Italia. La selezione 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 gennaio a marzo 1977.

PUBBLICAZIONI (E CODICE)

Alfa-Beta (AB), Artecontro (AC), Arte & Società (AS), Bolaffiarte (BA), Brera Flash (BF), B.S.A. Ricerche di Storia dell'Arte (BSA), La città di Riga (CR), Civiltà delle macchine (CM), Corriere della Sera (CS), D'ars (DA), Data (D), L'Espresso (E), Flash Art (FA), Fotografia Italiana (FI), Gale international (G), Ottagono (O), Paese Sera, Supplemento Arte (PS), Pelcon (P), Il Reporter (IR), La Repubblica (RE), Rinascita (R), R-Rondanini (RO), Storia della città (SC), Tra (T), Art Dimension (AD), Terzo Occhio (TO), Eco d'arte moderna (EAM), G7 studio (G7), Segno (S), Parametro (PA), Controspazio (CSP).

CODICE DEGLI ARGOMENTI

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 - Tachismo - 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 - Narrativart - Arte povera
C.6: Comportamento - Body Art - Land & Earth Art - Environment - Happening

C.7: Nuova figurazione - Iperrealismo

D.: Didattica

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

STORIA DELL'ARTE E PRATICA POLITICA

Operare delle riflessioni atte a ricomporre il quadro dei problemi posti dall'analisi del nostro «archivio», relativamente all'arco di tempo che consideriamo in questo numero (gennaio-marzo 1977), si offre, esso stesso, come problema di non facile soluzione.

Difatti gran parte del dibattito sviluppatosi intorno alle contraddizioni economiche, politiche e culturali che il Movimento degli Emarginati, degli Studenti Disoccupati e delle Donne, pur vivendone oltre al suo interno, è riuscito in ogni caso ad evidenziare, si è svolto prevalentemente su piani diversi e quelli relativi alla storia, alla critica ed alla pratica artistica.

Ed i prolungati dibattiti fra personaggi quali Eco, Asor Rosa, Fortini, Giannantonio, la commissione contro-informazione del Movimento ed altre sue espressioni (commissione Fabbrica-quartiere, «150 ore», assemblee etc.) sono indicativi dell'apparente senso di estraneità con cui critici, storici dell'arte, operatori nell'ambito dei musei, dei beni culturali o della arti visive, hanno risposto agli interrogativi di ogni tipo che il Movimento poneva e continua, nonostante tutto, a porre.

Alla necessità di un profondo ripensamento dei meccanismi di trasmissione del sapere storico-artistico ed artistico-operativo tout court, per la definizione di ruoli sociali da reinventare allo stesso modo di una accettabile committenza, ed alla necessità quindi di riparametrare i contenuti di questo sapere e la meto-

dologia secondo la quale vengono elaborati, rispetto all'obiettivo di una Nuova Occupazione qualificata, si risponde di fatto con un arco minimo di interventi (Tafari, «Rinascita»; Calvesi «Corriere della Sera»).

Ciò a dimostrare una profonda incapacità degli operatori di questi settori, a ripensare totalmente sé stessi, il proprio sapere e gli obiettivi della ricerca, per porsi in dialettica reale con contraddizioni, che ormai non pongono più «solo» problemi di ordine politico-ideologico (vedi 1968), ma in primo luogo «economici» e quindi direttamente «di classe».

La ricerca di un nuovo «modello di sviluppo», al di dentro o al di fuori delle «compatibilità», è problema complesso, che non viene senza dubbio portato a soluzione con facili giudizi, mediante altrettanto semplicistici accostamenti per vaga analogia (Movimento-Futuristi) o soluzioni meccanicistiche (tutti i disoccupati intellettuali della Facoltà di Lettere occupabili nella tutela dei beni culturali).

Occorre precisare «contenuti e modi» della Nuova Occupazione, ma soprattutto riparametrare ad essa, non individualmente e demagogicamente, ma attraverso una discussione collettiva e continua, i contenuti che, ad ogni livello, si trasmettono; coscienti che obiettivi di questo tipo si possono ottenere solo attraverso una lotta serrata, che ha principalmente come controparte le istituzioni pubbliche e la volontà politica che fino ad ora ne ha decretato i criteri di gestione.

Chiarito ciò, per finire non ci rimane che porre all'attenzione i dibattiti, nutriti di interventi, che si sono sviluppati attorno alle «ipotesi di lavoro» per la Biennale '77, all'inaugurazione del Centre Pompidou a Parigi, alla polemica sul restauro di S. Luigi dei Francesi ed alla nuova serie della rivista «Casabella», come «altresì» centrali, «nonostante tutto», in questo arco di tempo.

SAGGI ED ARTICOLI SEGNALATI

Relativamente ai problemi sollevati dalle mostre degli spazi espositivi pubblici e privati, conf.:

- G. Briganti, *Boiardi e contadini in quei ritratti*, «La Repubblica», 2 gennaio 1977.
- M. Volpi Orlandini, *Romanticismi Russi*, «Paese Sera - Supplemento Arte», 15 gennaio 1977.
- M. Barilli, *Il bracciale ad olio*, «L'Espresso», 6 marzo 1977.

- M. Calvesi, *Pellizza dipinge il popolo più bello*, «Corriere della Sera», 13 marzo 1977.
- R. Bossaglia, *Una mostra sul liberty oggi*, «Segno», gennaio-aprile 1977.
- G. Marmorì, *È scoppiata la bomba floreale*, «L'Espresso», 9 gennaio 1977.
- C. Terenzi, *L'utopia del granduca*, «Paese Sera - Supplemento Arte», 28 gennaio 1977.
- M. Volpi Orlandini, *Una precisazione sulla mostra d'arte americana a Roma*, «Documento Arte», gennaio 1977.
- D. Morosini, *Gli enigmi di Pirandello*, «Paese Sera - Supplemento Arte», 22 gennaio 1977.
- F. D'Amico, *Rubens e i segni segreti*, «La Repubblica», 25 febbraio 1977.
- M. Novi, *Carlo Levi: colori nel buio*, «La Repubblica», 5 marzo 1977.
- F. D'Amico, *Gino Severini: con Picasso a Montmartre*, «La Repubblica», 11 marzo 1977.
- P. Levi, *Gruppo 1978, abbasso il museo, l'arte alle masse*, «La Repubblica», 17 marzo 1977.
- M. Calvesi, *Non esageriamo con Marcel Duchamp*, «Corriere della Sera», 14 febbraio 1977.
- R. Barilli, *Pochi colori però astratti (Licini)*, «L'Espresso», 9 gennaio 1977.
- G. C. Argan, *E dopo Giotto ci sono io (Menzi)*, «L'Espresso», 13 febbraio 1977.
- R. Barilli, *Torture and Bacon*, «L'Espresso», 20 febbraio 1977.
- R. Barilli, *Il quadro? È volato via (Smith)*, «L'Espresso», 6 febbraio 1977.
- R. Barilli, *Con Picasso nello zaino (Birolli)*, «L'Espresso», 23 gennaio 1977.

Per i problemi relativi alla Biennale '77, conf.:

- D. Paeti, *Dissenso all'Est. Per la Biennale quel tema scotto*, «La Repubblica», 22 febbraio 1977.
- V. Strada, *Chissa se l'Urss un giorno vorrà*, «La Repubblica», 12 marzo 1977.
- E. Filippini, *Intervista a C. Ripa di Meana (conf. Argan)*, «La Repubblica», 12 marzo 1977.
- M. Calvesi, *Dissenso al me liberty di critica*, «Corriere della Sera», 6 gennaio 1977.
- V. Gregotti, *Le discussioni sono costruttive quando non mancano i soldi*, «Corriere della Sera», 6 gennaio 1977.

COD. PUBBLICAZIONE TO	COD. ARGOMENTO A.S.
AUTORE Miklos N. Varga	
TITOLO Alberto Savino. Una « centrale creativa »	
PUBBLICAZIONE « Terzo Occhio », n. 7, gennaio 1977	
SPAZIOARTESCHEDE	COMPILATORE Paolo Boccacci

COD. PUBBLICAZIONE R	COD. ARGOMENTO A.V.
AUTORE Tomás Maldonado	
TITOLO Risalire dal minimo della curva	
PUBBLICAZIONE « Rinascita », n. 4, 28 gennaio 1977	
SPAZIOARTESCHEDE	COMPILATORE Paolo Boccacci

COD. PUBBLICAZIONE AB	COD. ARGOMENTO A.S.
AUTORE Mirella Bandini	
TITOLO I giochi surrealisti	
PUBBLICAZIONE « Alfa-beta », n. 7/8, autunno 1976, gennaio 1977	
SPAZIOARTESCHEDE	COMPILATORE Paolo Boccacci

COD. PUBBLICAZIONE E	COD. ARGOMENTO A.V.
AUTORE Giulio Carlo Argan	
TITOLO Pennello, primo amore	
PUBBLICAZIONE « L'Espresso », n. 2, 16 gennaio 1977	
SPAZIOARTESCHEDE	COMPILATORE Paolo Boccacci

COD. PUBBLICAZIONE PS	COD. ARGOMENTO A.S.
AUTORE Adriano Aldomoreschi	
TITOLO A Mosca si ridiscute Tatlin	
PUBBLICAZIONE « Paese Sera - Supplemento Arte », 19 marzo 1977	
SPAZIOARTESCHEDE	COMPILATORE Paolo Boccacci

COD. PUBBLICAZIONE PS	COD. ARGOMENTO A.V.
AUTORE Manfredo Tafuri	
TITOLO L'opera aperta di Frank Lloyd Wright	
PUBBLICAZIONE « Paese Sera - Supplemento Arte », 8 gennaio 1977	
SPAZIOARTESCHEDE	COMPILATORE Paolo Boccacci

Si tratta dell'editoriale pubblicato sul primo numero della nuova serie della rivista Casabella, dal nuovo direttore responsabile della stessa. Il programma di lavoro che annuncia si incentra sui temi del rapporto fra crisi di una scienza e di una cultura architettonica e crisi economica del paese. In entrambi i casi «abbiamo toccato il minimo della curva e dovremmo risalire» e per questa ragione è necessario elaborare strumenti di interpretazione ed ipotesi di soluzione alle questioni concrete che il dissesto economico ha sollevato nell'area specifica della attività progettuale. L'architettura non è, e non può essere concepita come fenomeno isolato, ma, al contrario, come parte integrante dell'area complessiva della progettazione e pianificazione ambientale. Al di là quindi di una pura registrazione degli eventi architettonici e/o di una presentazione di essi in termini apologetici, l'obiettivo è quello di fornire tutti gli elementi per valutare le soluzioni proposte accanto ad una dimensione storica dell'architettura stessa, vista come parte della storia della cultura materiale.

I disegni di Le Corbusier, tutti posteriori al 1920, esposti al «Segno», denunciano una «grafomania figurativa» di modesto livello qualitativo e la loro evidente deduzione tematica e stilistica da Picasso, Leger e Moore. Essi rivelano la materia torbida che si raffinerà nell'illuminismo alla Rousseau dell'opera architettonica, dove dalla concezione del modulator come «rapportatore» si arriva al colossale-proporzionale (contraddittorio in adiecto) delle unità di abitazione di Marsiglia. Dell'estrazione fauve repressa dal suo razionalismo di tipo cartesiano e poi sublimata, dopo la caduta della «fede razionale» dopo la seconda guerra mondiale, alla considerazione del fondamentale errore dell'architetto: «credette che la ragione fosse un limite da oltrepassare, invece era scomparsa dal mondo e, a cercare di oltrepassarla, si saltava nel vuoto».

Anche per il filologo la mostra risulta «difficile». L'ambizione trova un limite nella mancata storicizzazione dei documenti grafici, di cui alcuni, peraltro, anche inediti. I suoi rapporti quindi con il movimento del back-to-nature, l'ideologia fordiana e gli interessi del Southern Agrarians, rimangono inesplorati, pur se, anche chiuso nell'ambito del puro linguaggio, il riesame complessivo dell'opera wrightiana, permette di revisionare alcune componenti spesso trascurate. Dal rapporto fra «gioco» (v. influenze froebelliane) ed innovazione sintattica al suo divenire, con un'operazione di «negazione», «forma simbolica», fino all'incontro inevitabile con il progetto politico di Ford, nell'ambito del quale il gioco stesso rivela la sua carica utopica, come profezia di una società post-technologica, dove job ed hobby si identificano, che nell'ultimo periodo si farà conscientemente ironica.

È proprio contro i «cadaveri mascherati», denunciati da Savinio per le loro false apparenze mascherate di bellezza fittizia, che, da Bosch a Savinio stesso, la pittura viene rappresentando il concetto di sur-realtà, prima come sostanza poetica dell'essere e poi come «risultante estetica» del processo creativo. Se De Chirico risulta il «poeta» della pittura metafisica, il suo vero teorico è Savinio, che già nel 1914, nei Chants de la Mi-Mort, offre un'anticipazione dell'inquietante manichino, interprete di una filosofia metafisica tesa al recupero della classicità interiore, «fantasmica», che consente di penetrare il senso altro delle cose mediante l'immaginazione.

Della rivendicazione precisa dell'artista come «centrale creativa», perché la «ragione d'arte» precede la ragione singola di ciascuna arte, il riconoscimento esplicito di Breton ed alla pratica dell'ironia, fino alla compulsazione del glossario del kitsch internazionale ed alla deformazione degli «archetipi classici».

Nell'area ideologico-letteraria del movimento surrealista, la pratica di frantumazione e liberazione del linguaggio e della scrittura, assume un'importanza nodale. In questo modo la ricerca del gruppo corrode la ragione strumentale, ribaltando la dialettica sull'irrazionalità dell'inconscio e della sessualità, settore a problemi emarginati dal razionalismo borghese ottocentesco. La formulazione metaforica dei surrealisti, come ne viene dai giochi/esperimenti collettivi, ha alla base la ricerca di Lautréamont sulle rassomiglianze e le «differenze che si celano, con le loro proprietà naturali, negli oggetti più opposti fra di loro». Ma anche la posizione da Freud enunciata nel suo testo sul motto di spirito, a cui sussegue la formulazione, da parte di Breton, del concetto della dimensione dell'humor con contenuti antimacchinisti, che si pongono come antitetici a quelli dei cubisti e soprattutto dei futuristi. In ogni momento l'attività di Breton punta alla liberazione del linguaggio dalla repressione, come «volontà di emancipazione totale dell'uomo» che attinge la sua forza nel linguaggio, ma sarà presto o tardi reversibile alla vita.

Una mostra, un film per la televisione, articoli e dibattiti riscoprono in Urss uno dei grandi protagonisti dell'avanguardia costruttivista. Ed è questa di Tatlin, una riscoperta, da parte di critici d'arte, scrittori, e cultori di industrial design (Simonov, Jadova, Rosenblum), che testimonia come l'iniziativa, seppure non abbia valore di rottura delle persistenti concezioni zdanoviane ed antimoderniste della potente «Unione dei pittori» (la mostra è rimasta aperta per sole due settimane), rappresenti un segno di volontà di dibattito e di chiarimento sul significato delle avanguardie. Completa l'articolo un'inedito dal diario del letterato sovietico Gladkov, relativo ai suoi incontri con Tatlin al tempo del suo progetto per il «Latatlin».

COD. PUBBLICAZIONE RE	COD. ARGOMENTO C
AUTORE M. Chapsal TITOLO Arte e crudeltà PUBBLICAZIONE « La Repubblica », 22 febbraio 1977	
SPAZIOARTESCHEDE	COMPILATORE Paolo Boccacci

COD. PUBBLICAZIONE CHE	COD. ARGOMENTO D.
AUTORE Cesare De Seta TITOLO L'insegnamento della Storia dell'Arte PUBBLICAZIONE « Che », n. 5/6, marzo 1977	
SPAZIOARTESCHEDE	COMPILATORE Paolo Boccacci

COD. PUBBLICAZIONE G7	COD. ARGOMENTO C
AUTORE Francesca Alinovi TITOLO Le operazioni di Pittura/Ambiente in Usa e in Europa PUBBLICAZIONE « G7 studio », n. 8/9/10, gennaio-febbraio-marzo 1977	
SPAZIOARTESCHEDE	COMPILATORE Paolo Boccacci

COD. PUBBLICAZIONE FI	COD. ARGOMENTO F
AUTORE A.A.VV. TITOLO Immagini di cronaca « nera » (analisi condotta attraverso diversi saggi) PUBBLICAZIONE « Fotografia Italiana », n. 223, febbraio 1977	
SPAZIOARTESCHEDE	COMPILATORE Paolo Boccacci

COD. PUBBLICAZIONE DO	COD. ARGOMENTO C
AUTORE Caroline Benincasa TITOLO Andy Warhol. L'ideologia dell'identità PUBBLICAZIONE « Documento Arte », n. 3, gennaio 1977	
SPAZIOARTESCHEDE	COMPILATORE Paolo Boccacci

COD. PUBBLICAZIONE E	COD. ARGOMENTO M.
AUTORE François Duret-Robert TITOLO Arte e denaro. Come si forma il prezzo di un quadro PUBBLICAZIONE Supplemento al n. 7 dell'« Espresso », 20 febbraio 1977	
SPAZIOARTESCHEDE	COMPILATORE Paolo Boccacci

La trasformazione quantitativa e qualitativa dei livelli di scolarizzazione, operatasi dalla metà degli anni '50, ha svelato tutte le carenze istituzionali proprie di una scuola di istruzione superiore, sostanzialmente di impianto fascista (Casati-Gentile-Bottai). Ad una storia dell'arte che, metodologicamente e didatticamente, individua, come concetti prioritari quelli di «valore», «unicità» e «personalità», si oppone l'indagine, operata mediante l'uso coordinato di tutte le discipline umanistiche, sui meccanismi del mutamento del corpo sociale e della civiltà nella quale è immerso l'artista.

Solo un programma di istruzione storico-artistica ancorata fortemente alla specificità del luogo, come spazio storico, ed alla «cultura materiale» che esso esprime, può, eliminando qualunque sistema metodologico che abbia come fine privilegiato la ricerca del «valore», contribuire alla formazione di una nuova generazione, che non valuti l'opera d'arte come merce.

La fotografia giudiziaria, o di cronaca, memorizza la dinamica del teatro del delitto. Ciò che interessa non è il macabro, ma un tentativo di lettura che ne deduca le ragioni, per cui la violenza delle immagini presentata non è univoca, in quanto la loro forza non viene a noi da ciò che le immagini direttamente rappresentano, ma dal contesto di cui fanno parte o possono farne.

Un saggio, facente parte di un libro di prossima pubblicazione, in cui un esperto di «Connaissance des Arts», compie una analisi puntuale delle ragioni storico-critiche e dei meccanismi di mercificazione ed economicizzazione, che guidano la valutazione ed il commercio dell'opera d'arte, prendendo in considerazione, diacronicamente e sincronicamente, tutti gli elementi che intervengono come fattori nella dinamica di questo processo.

Un'intervista a Francis Bacon. Dal concetto di crudeltà al ritratto come «emanazione di una parte del nostro sistema nervoso». «Se quella parte muore nessuno avrà voglia di pittura». Dal riferimento baudelairiano, al rifiuto dell'arte astratta, al rapporto con i prodotti della storia dell'arte passata e contemporanea, fino al giudizio negativo sul movimento dell'iperrealismo.

Accanto alla Pittura/Pittura, analitica e tautologica ed alla «ripartizione differente» (Benlliou o Nuovo Manifesto), tendenza che si muovono rigorosamente attraverso fila interna all'arte stessa, la Pittura d'Ambiente si pone, accanto ad esse come terza ipotesi. Due proprietà qualificano questa operazione: «la dinamica pragmatica del fare legata agli strumenti artistici tradizionali e lo spazio/ambiente con cui essi entrano in stretto rapporto. Se storicamente Pollock, insieme a Vedova e a Galizio, afferma gli aspetti fisici ed «attivi» inerenti alla pratica pittorica e le sue possibilità di applicazione su scala macrodimensionale, questo si dà come l'aspetto sintattico della nuova pittura, mentre per quello analitico si pongono come antecedenti più rappresentativi Rothko, Newman e Klein. Da queste premesse un'analisi delle esperienze contemporanee condotte sia in Europa che in America.

Un'analisi dell'opera di Warhol, attraverso le elaborazioni interpretative di essa. Dalla posizione di Argan (per contrapposizione con Lichtenstein) a quella di Benito Oliva (spazio warholiano come puro passaggio di merci) che ipotizza un'America che «lavora sul puro dato della quantità statistica», fino alle considerazioni di Pasolini sul «Ladies and Gentlemen», visti come «modelli» del «diverso» nel «cielo dell'Entropia americana», ed in quanto tali tollerati. Ciò che si può aggiungere a queste interpretazioni è la coscienza che l'opera di Warhol si pone ideologicamente come l'eredità iconica della impotenza radicale, di origine luterana, di poter essere diversi da ciò, cui siamo condannati ad essere.

COD. PUBBLICAZIONE CO	COD. ARGOMENTO P.
AUTORE Maurizio Calvesi TITOLO L'eredità futuristica della contestazione PUBBLICAZIONE « Corriere della Sera », marzo 1977	
SPAZIOARTESCHEDE	COMPILATORE Paolo Boccacci

COD. PUBBLICAZIONE PS	COD. ARGOMENTO R.1
AUTORE Antonio Giuliano TITOLO Monumenti in varecchina PUBBLICAZIONE « Paese Sera - Supplemento Arte », 15 gennaio 1977	
SPAZIOARTESCHEDE	COMPILATORE Paolo Boccacci

COD. PUBBLICAZIONE R	COD. ARGOMENTO P.
AUTORE Manfredo Tafuri TITOLO La ricerca e lo sviluppo PUBBLICAZIONE « Rinascita », n. 8, 25 febbraio 1977	
SPAZIOARTESCHEDE	COMPILATORE Paolo Boccacci

COD. PUBBLICAZIONE R	COD. ARGOMENTO R.2
AUTORE Adriano La Regina TITOLO L'archeologia e l'uso PUBBLICAZIONE « Rinascita », n. 8, 25 febbraio 1977	
SPAZIOARTESCHEDE	COMPILATORE Paolo Boccacci

COD. PUBBLICAZIONE PS	COD. ARGOMENTO R.
AUTORE Cesare De Seta TITOLO La classifica del bello PUBBLICAZIONE « Paese Sera - Supplemento Arte », 26 marzo 1977	
SPAZIOARTESCHEDE	COMPILATORE Paolo Boccacci

COD. PUBBLICAZIONE R	COD. ARGOMENTO S.
AUTORE Antonio Del Guercio TITOLO Nel cuore della metropoli un « antimonumento » alla cultura centralista PUBBLICAZIONE « Rinascita », n. 5, 4 febbraio 1977	
SPAZIOARTESCHEDE	COMPILATORE Paolo Boccacci

La polemica su San Luigi dei Francesi mette in luce la discutibile qualità degli interventi effettuati sui monumenti. I monumenti antichi sono tali in quanto il tempo si è accanito su di loro ed hanno importanza anche perché dimostrano la loro età, come ne viene dalle considerazioni di Qrazio, Montaigne e Piranesi. Quando non presentano necessità statiche di intervento, i loro danni sono in superficie: togliendo questa superficie si accelera ogni processo distruttivo. Prima di intervenire sul monumento, bisogna studiare il monumento stesso, cioè comprendere scientificamente, come osservazioni minute e largo impiego di strumenti, le fasi precise della vita di esso. Dove ciò non è stato compiuto (v. Portico di S. Marco), oltre al danno tecnico (degradazione della superficie), tutti gli elementi, irrimediabilmente «scorticati» sono stati resi inservibili ed incomprensibili criticamente.

La disponibilità intellettuale raggiunta tra le forze operanti nel campo della gestione del patrimonio storico-artistico ed archeologico, rispetto alla domanda di cultura emergente dal più vasto strati popolari, non arriva però a superare se stessa né operativamente, né programmaticamente. Del grande movimento di opinione, costituitosi a Roma nell'ambiente degli archeologi, per affrontare questo problema, emerge, oltre all'istanza di promuovere un coordinamento delle singole istituzioni in questo campo, la volontà di proiettare il dibattito al di fuori dell'ambiente stesso. Di fatto i rapporti sperimentali instaurati a Roma fra la Sovrintendenza archeologica ed i comitati di quartiere sui singoli problemi hanno dimostrato la potenzialità di iniziative di questo tipo per la scelta di soluzioni che, assegnando correttamente un valore d'uso al bene culturale, ne rendano la sua gestione socialmente produttiva ed economicamente sopportabile.

Rispetto alla creazione del Centre Beaubourg (Centro nazionale d'arte e di cultura Georges Pompidou), la questione più importante riguarda la problematica che sorge dall'accumulazione e dalla concentrazione in una sola struttura. Se, nel campo della produzione artistico-culturale, la creazione di una struttura autorevole di scambio e di confronto internazionale, permanente ed interdisciplinare, trova a Parigi un'ampia giustificazione, esso accresce l'esasperato centralismo della città. La sua nascita, decretata da Pompidou nel 1969, era già allora in aperta contraddizione con l'istanza anti-burocratica e partecipazionistica espressa dalla provincia, negata oltretutto dalla intrinseca rigidità burocratica, illuministico-tecnocratica, della struttura, che tenta in modo contraddittorio di farsi flessibile a queste necessità. È quindi essa contraddizione in atto, che può comportare, ad opera di chi ha coscienza di ciò, una fase produttiva di conflittualità permanente al suo interno.

Nel confronto del Movimento, degli emarginati, degli studenti disoccupati e delle donne si ipotizza un aggancio, in termini di analogia storica, al movimento futurista. La conseguenziale considerazione pone il timore di un possibile coinvolgimento del Movimento in ipotesi reazionarie, al pari, come logicamente ne viene, dei futuristi che trovano nel Fascismo, un corrispettivo preciso del loro «marciare, non marciare». Ma per fortuna un rimedio a tutto ciò è rintracciato dall'autore: occupare tutti gli studenti di Lettere nella salvaguardia del patrimonio storico-artistico.

La conoscenza può divenire strumento di trasformazione solo se inserita in una strategia di dialettica fra piano di riconversione economica e lotta per il controllo di esso. Se si considerano i beni culturali come un complesso di fattori che, «nella loro unità», definiscono una delle vocazioni economiche di un territorio, ne discende che il lavoro intellettuale in questo campo deve trovare criteri di misura secondo la sua produttività. Ogni politica assistenziale, nei confronti di una forza lavoro intellettuale disoccupata, va rifiutata, all'interno di una politica dei beni culturali, regolarizzata e socializzata, che non spezzi la continuità fra rivoluzionamento dei consumi e rivoluzionamento dei modi di produzione e distribuzione.

Un'assurda distinzione fra bellezze naturali ed opere d'arte rende inaccettabile il progetto governativo, elaborato dalla commissione Giannini, sulla tutela dei beni culturali ed ambientali. La bozza propone di lasciare alle «competenze» gli oggetti d'arte ed ogni altro tipo di manufatto e di trasferire alle regioni le cosiddette «bellezze naturali», tentando un'artificiosa distinzione fra due cose che sono una realtà unitaria. Il concetto di «bellezze naturali», espresso dalla commissione evoca un modello tardo idealistico, gentiliano-bottaiano, per cui esse sono una astrazione metastorica, sulla linea della cartolina illustrata, prodotto della cultura del vedutismo ottocentesco. Decentrare non meccanicisticamente, significa costruire un sistema di controlli incrociati che tutelino lo Stato dall'avventurismo (possibile) delle Regioni e che mettano queste in condizione di richiamare lo Stato alle sue responsabilità, salvando peraltro l'unitarietà metodologica e di valutazione, con la costruzione, seppure difficile, di una precisa «carta della tutela».

COD. PUBBLICAZIONE E	COD. ARGOMENTO S.
AUTORE Valerio Riva, Lia Quilici TITOLO La Biennale del dissenso PUBBLICAZIONE « L'Espresso », n. 11, 20 marzo 1977	
SPAZIOARTESCHEDE	COMPILATORE Paolo Boccacci

COD. PUBBLICAZIONE AD	COD. ARGOMENTO S.A.1/2
AUTORE Briganti, Calvesi, De Risio, Gatt, Guarini, Mango, Menna, Milanese, Tagliaferri, Zevi TITOLO Interventi su: « L'ideologia del Traditore », di Achille Bonito Oliva PUBBLICAZIONE « Art Dimension », n. 7/8, gennaio 1977	
SPAZIOARTESCHEDE	COMPILATORE Paolo Boccacci

COD. PUBBLICAZIONE PS	COD. ARGOMENTO S.
AUTORE Vittorio Fagone TITOLO Processo per il museo PUBBLICAZIONE « Paese Sera - Supplemento Arte », 12 marzo 1977	
SPAZIOARTESCHEDE	COMPILATORE Paolo Boccacci

COD. PUBBLICAZIONE AD	COD. ARGOMENTO S.A.1/2
AUTORE Roberto Maria Siena TITOLO Arte e personalità del marxismo di Nicols Hadjinicolau PUBBLICAZIONE « Art Dimension », n. 9, marzo 1977	
SPAZIOARTESCHEDE	COMPILATORE Paolo Boccacci

COD. PUBBLICAZIONE G	COD. ARGOMENTO S.A.1/2
AUTORE Miklos N. Varga TITOLO Critica ed autocritica PUBBLICAZIONE « Gala International », n. 81, febbraio 1977	
SPAZIOARTESCHEDE	COMPILATORE Paolo Boccacci

COD. PUBBLICAZIONE D	COD. ARGOMENTO S.A.2
AUTORE Alberto Cuomo TITOLO Analiticità come analogia PUBBLICAZIONE « Data », n. 24, dicembre 1976/gennaio 1977	
SPAZIOARTESCHEDE	COMPILATORE Paolo Boccacci

na serie di interventi estremamente qualificati sull'opera più significativa di Bonito Oliva, che comporta un giudizio corretto e poliedrico e problematico su di essa. Dall'analisi del concetto di «rispecchiamento», posta in atto dall'autore, che parte dalla situazione di radicamento dell'intellettuale moderno, per compiere la sua analisi dell'analogo comportamento manierista, alla ricerca dello stesso di precisi antecedenti storici alla realtà di identificazione fra intellettuale ed artista, fino all'analisi della irrisolvibilità che comporta il continuo passaggio da un'esperienza attuale e vissuta ad un'altra artistica e contemplata. Ogni momento dell'opera viene analizzato e l'intervento di una psichiatra (De Risio) e di uno studioso di teatro (Mango), offrono la misura della validità del concetto di interdisciplinarietà. L'interrogativo predominante da porsi è uno e fondamentale: quale il significato ideologico e programmatico del libro nell'ambito della contemporaneità?

In primo, puntuale confronto critico con l'opera di Hadjinicolaou («Storia dell'Arte e lotta delle classi»). Lo spostare «totalmente» l'interesse della ricerca storico-artistica alle ideologie per immagini che vivono nella opera, se pure trova giustificazione nella opposizione alla visione biocentrica, borghese, dell'arte, sconta l'errore determinista e riduzionista, come è espresso storicamente dalla filosofia socialdemocratica della Seconda Internazionale. Affrontando i problemi del rapporto fra arte e personalità e psicologia e quello relativo al concetto di «qualità», si riafferma, portando ad esempio momenti precisi di analisi, la necessità di non scomporre mai il rapporto dialettico fra artista/opera e condizioni storiche. In ogni caso le posizioni di Marx, Engels, Plechanov e Labriola non fanno che riaffermare la condanna alla presenza di ogni tipo di «ipotesi» alla quale tutto venga fatto derivare.

Nella linea analitica dell'arte moderna studiata da Filiberto Menna, le esperienze interrogano se stesse risalendo dalle immagini alle cose ed ai loro nessi. Se l'arte si iscrive nell'ordine logico della «somiglianza», ne attraversa tutte le forme fino a chiedersi della natura stessa della mimasi, pervenendo così al concetto di «analogo», il saggio di Menna ripercorre le esperienze dell'arte contemporanea e dipana il filo lungo il quale l'analogia si ricostruisce. Componendo così l'arte un moto circolare, che la espone come tautologia, una volta operata la «rottura epistemologica». La tautologia rinuncia poi ad ogni garanzia ontologica, ponendosi il «segno» non più della parte del mondo, ma solo e interamente dalla parte del linguaggio.

Da questi momenti di interesse fondamentale proposti dal libro, un'analisi puntuale della loro desunzione dalla concreta ricerca storico-artistica operata dall'autore.

Nell'ambito del programma proposto sull'arte dei dissidenti sovietici, un'analisi delle possibilità di realizzazione di un'esposizione delle opere dello scultore Ernst Niezvestny, che prende in considerazione la opera che egli ha realizzato in Unione Sovietica, i suoi rapporti con il potere, e la sua situazione attuale, di esilio solitario in Svizzera, da un punto di vista umano e creativo, rispetto ai problemi tecnici che si frappongono alla realizzazione dei suoi progetti. Intanto, mentre alla Biennale è stata rifiutata dai sovietici la collaborazione per l'allestimento di una mostra su «Ambiente e rivoluzione sovietica, 1917-1930», essa è stata concessa alla berlinese Akademie der Kunst. Allo stesso tempo l'ica, a Londra, allestisce una mostra dedicata all'«Arte non ufficiale in Urss», significativa al fine di stabilire i termini in cui la repressione dei pittori dissidenti si riflette profondamente sulla «qualità» e sui «contenuti» delle loro opere.

Le proposte della Pinacoteca di Brera, impegnata in una riflessione articolata sul suo ruolo, sono resi evidenti dalla grande esposizione da essa allestita: «Processo per il Museo: Brera». L'operazione, come riferisce Franco Russoli, non intende fare un processo al museo, ma stabilire i tempi di un nuovo e diverso processo per il museo: vuole cioè indicare la «positività programmatica» del progetto; la possibilità di un «uso vivo» dei materiali che il museo raccoglie, di una presentazione corretta per confronti continui, e di una funzione sociale, attuale, del museo stesso, nella misura in cui la sua attività si integra con la vita del quartiere e, più in generale con quella del territorio milanese.

Dalle condizioni dello statuto giuridico-amministrativo di Brera alle nuove tecniche di sperimentazione museologica fino alla storia del quartiere, così come questi elementi sono stati evidenziati dalla esposizione.

Un intervento-intervista con critici e storici dell'arte, che rinvia esplicitamente al rapporto dialettico con la realtà che ciascuno è invitato a discutere in termini di revisione e di verifica, allo specchio della proprie esperienze culturali. Dai primi approcci del Doria alla critica semiologica alla sua riaffermazione ineludibile del «concetto di valore», fino alla coscienza della problematicità dell'«attribuzione di artisticità» e dell'estetica, sua disciplina d'insegnamento, come trait-d'union fra discipline umanistiche e discipline scientifiche. Completano l'articolo, gli interventi di Barilli, incentrati sul rapporto cultura/potere, e di Caroli, sulle iniziative artistico-culturali, pubbliche e private.

- E. Bertoni, *Perché non allestire una Biennale che documenti i problemi della critica*, «Corriere della Sera», 20 gennaio 1977.
- M. Calvesi, *Ma perché non fare una Biennale che discuta i problemi del mercato*, «Corriere della Sera», 27 febbraio 1977.
- G. C. Argan, *È una Biennale o un mercato?*, «L'Espresso», 27 febbraio 1977.
- A. Del Guercio, *Vocazione internazionale e realtà italiana*, «Rinascita», 18 marzo 1977.
- N. Ponente, *Biennale in pericolo*, «Paese Sera - Supplemento Arte», 15 gennaio 1977.
- N. Ponente, *Primo, rileggere lo statuto*, «Paese Sera - Supplemento Arte», 12 marzo 1977.

Relativamente ai problemi sollevati dall'inaugurazione del Beaubourg *confr.* anche:

- C. Ferri, *Non piace a Giscard quel grande supermarket culturale*, «La Repubblica», 30 gennaio 1977.
- G. Briganti, *Marcel Duchamp al Beaubourg fra tanti tufi colorati*, «La Repubblica», 16 febbraio 1977.
- J. M. Poinot, *Baubourg, il Museo Rinascente*, «Data», febbraio-marzo 1977.
- A. D'Elia, *Centre Beaubourg*, «Art Dimension», gennaio 1977.

Per i problemi relativi al restauro, al museo ed ai beni culturali, *confr.* anche:

- G. Briganti, *S. Luigi dei Francesi: un restauro sbagliato*, «La Repubblica», 2 gennaio 1977.
- M. Dezzi Badeschi, *Dura da cento anni la lezione di Morris*, «Rinascita», 25 marzo 1977.
- N. Ponente, *Restaurata la Trasfigurazione*, «Paese Sera - Supplemento Arte», 22 gennaio 1977; (*confr.* anche M. Calvesi, «Corriere della Sera» e G. Briganti, «La Repubblica»).
- A. C. Quintavalle, *Per un museo non separato*, «Corriere della Sera», 27 marzo 1977.

Per i problemi relativi all'architettura ed all'urbanistica, *confr.*:

- A. Guiducci, *Fermate la città, cresce troppo*, «La Repubblica», 5 febbraio 1977.
- A. Arbasino, *Ma è un incubo l'architettura di questa città*, «La Repubblica», 24 febbraio 1977.

CEDOLA LIBRARIA

SPAZIOARTE

via di Monte del Gallo, 26

00165 ROMA

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 versamento sul c/c postale n. 18453007

☐ con assegno bancario unito alla presente

☐ con vaglia postale

data

nome e cognome

indirizzo e c.a.p.

professione

firma

Note del sottoscrittore

M. De Michelis-A. Restucci, *Il mostro metropolitano*, «Rinascita», 25 febbraio 1977.

B. Colianni, *Dopo la frana il peggio*, «Rinascita», 25 febbraio 1977.

M. Tafuri, *Il simbolismo perverso di H. Sauvage*, «Paese Sera - Supplemento Arte», 19 marzo 1977.

Per i problemi sollevati dalla nuova serie della rivista «Casabella», *confr.* anche:

E. Filippini, *Per la nuova Casabella il territorio scotta*, «La Repubblica», 29 gennaio 1977.

T. Maldonado, *Rifondare una progettualità*, «Paese Sera - Supplemento Arte», 22 gennaio 1977.

Relativamente ai problemi sollevati dalle avanguardie, *confr.*:

F. Moschini, *Man Ray, tra «retour a la Raison» e «distruzione della ragione»*, «Documento Arte», gennaio 1977.

A. Bovi, *La personalità di Moore*, «Documento Arte», gennaio 1977.

F. Alinovi, *L'ultimo ciclo di Dubuffet, l'Horlauppe*, «G7 studio», febbraio 1977.

A. Perilli, *Dada*, «Paese Sera - Supplemento Arte», 8 gennaio 1977.

A. De Angelis, *La fine dell'avanguardia*, «CHE», marzo 1977.

Relativamente ad interventi critici su problemi generali, *confr.* anche:

G. Dorfles, *I pericolosi flirt fra arte e politica*, «Corriere della Sera», 3 gennaio 1977.

F. Carli, *Continuità e pluralismo*, «Corriere della Sera», 20 febbraio 1977.

C. De Seta, *Anche il tempo è un artista*, «L'Espresso», 30 gennaio 1977.

A. Bonito Oliva, *Arte come produzione del dovere e come pratica del dissenso*, «Segno», gennaio-aprile 1977.

Riguardo a giudizi relativi a nuove pubblicazioni, *confr.*:

F. Carli, *Difficile bilancio di due riviste, (Milano-Dada 1912-25)*, «Corriere della Sera», 10 gennaio 1977.

A. Bertolucci, *Beardalee fra Messalina e Salomè*, «La Repubblica», 14 marzo 1977.

C. Brandi, *Ipotesi su Giotto*, «Corriere della Sera», 4 gennaio 1977.

La grafica di G. EKHard

Donne-Farfalle

cartella di sei acquaforti
a due colori
tiratura: 1-100
formato: cm 50x70
stampa: Il Feltro - Roma
presentazione: Giulio Carlo Argan
prezzo: lire 300.000



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 stigmatate della carne ritornano, trasfigurate, nei segni misteriosi delle ali dell'anima-farfalla. Non c'è assoluzione dal peccato se non in questo trasporre 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

Teste-Jazz

cartella di sei acquaforti
a due colori
tiratura: 1-100
formato: cm 50x70
stampa: Il Feltro - Roma
presentazione: Renzo Vespiagnani
prezzo: lire 250.000



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 *amissions*.

Come sempre il tema viene affrontato dopo un violento rimescolamento del reale. Perché il gioco 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 incoclusa 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 fastidio, intorno alle bocche spalancate dalle trombe e dai bassofoni, una vibrazione acutissima; l'eco, moltiplicata all'infinito, distorta e assottigliata ai limiti del silenzio, delle marce funebri di New Orleans.

Renzo Vespiagnani

INVIANDO LE VOSTRE ORDINAZIONI A SPAZIOARTE (via di Monte del Gallo, 26 - 00165 Roma) POTRETE RICEVERE LE CARTELLE CONTRO-ASSEGNO CON LO SCONTO DEL 30%, OPPURE UNA O PIÙ ACQUEFORTI A L. 40.000 CIASCUNA.

SPAZIOARTE

VIA DI MONTE DEL GALLO, 26
00165 ROMA TEL. 6372810