

ALTERNATIVE ATTUALI

patrocinio
E. P. T.
collaborazione
A. A. S. T.
L'Aquila

L'Aquila - Castello Cinquecentesco - luglio - settembre 1962

rassegna
internazionale
architettura
pittura
scultura
d'avanguardia

ECHI E COMMENTI STAMPA RADIO TV

OMAGGIO A BURRI

RETROSPETTIVA ANTOLOGICA 1948-1961

COMITATO ORGANIZZATORE

COMITATO ESECUTIVO

PRESIDENTE ONORARIO:

S.E. On.e Avv. **LORENZO NATALI**
Sottosegretario di Stato al Tesoro

PRESIDENTE EFFETTIVO:

Ing. Dott. **EMILIO TOMASSI**
Presidente dell'Ente Provinciale per il Turismo de L'Aquila

COMPONENTI:

Prof. Dott. **GUGLIELMO MATTHIAE**
Soprintendente ai Monumenti e Gallerie d'Abruzzo e Molise
Avv. **MASSIMO NARDIS**
Presidente dell'Azienda Autonoma Soggiorno e Turismo de L'Aquila
Dott. **MARCO CARIA**
Direttore dell'Ente Provinciale per il Turismo de L'Aquila
Geom. **NELLO MANCINI**
Direttore dell'Azienda Autonoma Soggiorno e Turismo de L'Aquila

SELEZIONATORI E ORDINATORI

Alternative Attuali: pittura, scultura e « Omaggio a Burri »

ANTONIO BANDERA
ENRICO CRISPOLTI
GUGLIELMO MATTHIAE

Alternative Attuali nell'architettura

SANDRO BENEDETTI
PAOLO PORTOGHESI

ALTERNATIVE ATTUALI

Rassegna internazionale
architettura - pittura
scultura d'avanguardia

OMAGGIO A BURRI

Retrospektiva antologica 1948-1961

L'AQUILA Castello Cinquecentesco

luglio - settembre 1962

Patrocinio

ENTE PROVINCIALE PER IL TURISMO

collaborazione

Azienda Autonoma Soggiorno e Turismo

ECHI E COMMENTI STAMPA RADIO TV

UNA DISCUSSIONE

Improba, anche dopo letture, discussioni con me stesso, rimediazioni, l'impresa di tentare una discussione globale, e ad un tempo individuata, coi protagonisti della mostra delle « Nuove Prospettive della Pittura Italiana », e anche di quella delle « Alternative Attuali », seguita quasi a ruota della manifestazione bolognese. E' quasi impossibile dialogare partitamente, con l'equilibrio e nelle proporzioni che mi parrebbero desiderabili, con tutti gli estensori dei due cataloghi; e stabilire un rapporto di partecipazione e di giudizio con i numerosi artisti italiani e stranieri presenti alle due mostre. Chiedo venia anticipatamente, non già per le possibili, e del resto indimostrabili oggettivamente, ingiustizie inevitabili al mio discorso; ma per quelle che una più lunga meditazione e discussione interna avrebbe potuto evitare. Ma non potevo fare un trattato, nè un volume, circa la « fenomenologia », come oggi si dice, i significati e gli orientamenti di queste mostre giovanili, o intraprese da giovani. E le obiezioni saranno più fitte, è naturale, a quelli che, per la lontananza geografica, d'educazione, d'intenti, assumono ai miei occhi la parte, non dirò di nemici, che non ho mai cercato d'avere, ma d'avversari.

E' subito chiara, e nelle mostre e nei cataloghi connessi, una divergenza, anzitutto d'origine anagrafica, e poi di carattere anche più sostanziale, nei riguardi della cosiddetta « generazione di mezzo »; che vuol dire, oggi, nei riguardi dell'« informel ». L'unica nozione comune sembra essere che la vicenda dell'« informel » è già così storicamente definita, da essere, anche all'occhio dei più benevoli fra i giovani osservatori, sostanzialmente chiusa. Ora, per quel che si riferisce all'Italia, con l'eccezione più evidente da parte della critica bolognese (forse perchè a Bologna il tempo sembra scorrere più lento, e anche i rapporti affettivi impliciti nelle situazioni di cultura son più tenaci), la presa di posizione nei riguardi della nostra generazione è tale che non c'è da stare allegri.

Qualcuno di noi rischia addirittura di passare in museo o in archivio, o in preterizione, prima d'esser stato ufficialmente vivo. Si sa chi lo è stato ufficialmente, e chi lo è ancora, e ha avuto premi, monografie, introduzioni all'estero; si sa chi è stato seguito e discusso. Altri, da Burri a Morlotti, da Moreni a Mandelli, da Leoncillo a Milani o a Tavernari, ha avuto un'azione efficiente più che altro in corridoio: condizione che può essere bella e affascinante rispetto a un mondo inautentico, ma che è la meno produttiva rispetto ai fondamenti, ai tessuti, ai progressi d'una civiltà. Questi artisti, e i rari critici che hanno lavorato per loro e accanto a loro, messi, tutto sommato, « in calcio d'angolo » dalla situazione culturale e pratica prevalente in Italia, o consacrati con successi tardivi, quando il loro momento di maggior prestigio sulle cose era già passato, son stati, d'altra parte, discussi esplicitamente, ma spesso rifiutati come transfughi, o definiti come evasivi in confronto alla storia, dalla cultura di sinistra in genere, e più da quella impegnata in uno storicismo a mio avviso di vecchio conio; e brevemente ma intensamente discussi, e spesso imitati per breve ma sostanziale stagione, da molti dei più giovani.

Tuttavia, è apparso chiaro nelle occasioni recenti, a parte il lavoro degli artisti (che resta, ovviamente anche a mio avviso, il riferimento di base per il nostro lavoro), un discrimine, abbastanza sfumato ma non per questo meno chiaramente individuabile, nell'atteggiamento dei critici: una positiva « presa di coscienza », e una continuante discussione, in vari modi e con varie inclinazioni, da parte di Barilli, Calvesi, Courir, Eco, Emiliani, Tassi, e anche Crispolti e Oreste Ferrari; e una più o meno esplicita rinneazione, o perlomeno un tentativo di impostar la questione su tutt'altre basi, da parte di Garroni, Lodoli, Tadini. Quanto agli artisti, non scopro nulla nel constatare che alcuni più maturi (ma non tutti) per età, da Leoncillo a Pancaldi, da Bendini a Vacchi, fino a Pozzati, sono in pieno

Nel dare alle stampe il secondo fascicolo che raccoglie i saggi e gli articoli pubblicati da quotidiani e periodici italiani e stranieri sulla Rassegna Internazionale di Architettura Pittura e Scultura d'Avanguardia « Alternative Attuali », esprimiamo la viva soddisfazione del Comitato Organizzatore, dell'Ente Provinciale per il Turismo e dell'Azienda di Soggiorno e Turismo dell'Aquila che vedono coronata dal migliore successo la coraggiosa iniziativa.

Ai Selezionatori e Ordinatori della Rassegna, agli Illustri Critici, alla Stampa e alla Radio-TV vada il nostro più caloroso ringraziamento e l'augurio di successivi produttivi incontri nella realizzazione delle manifestazioni che, partendo da « Alternative Attuali » — nel 1963 e speriamo anche in avvenire — continueranno nella città dell'Aquila il dialogo sugli aspetti dell'arte contemporanea.

EMILIO TOMASSI

Presidente del Comitato esecutivo

rapporto, o ancora in viva dialettica, con l'«informel»; e che altri invece, da Peverelli a Bergolli, da Romagnoni a Festa, tentano di costituire rapporti del tutto nuovi, almeno intenzionalmente. Ha dunque un valore, ai fini d'una vera comprensione dell'arte di oggi, e di quella dei giovani in particolare, il concetto di generazione? E coincide, almeno abbastanza, coi limiti di esso la divergenza sopra indicata?

La risposta è sfumata, ma tutto sommato significativa; e in questo senso i pensieri di Tassi sono pressochè esemplari. Non si tratta di stabilire comunioni assolute, e deterministicamente date dall'anagrafe. Chi pensa, per dire del primo rapporto che mi viene a mente, che fra Bacon e Argan, nati nel 1909, ci siano rapporti specifici? Ma esistono pure le crisi, e le accelerazioni della storia. Allora, per limitarci all'Italia, l'essere, o meno, cresciuti in autarchia, l'aver avuto venticinque o trent'anni anzichè dieci o quindici quando scoppiò la guerra, non è stato discriminante di poco conto; non assoluto, ma certo ampiamente incidente. Fra me e chi in qualche modo mi somiglia, e implicitamente mi condivide, e un pittore come Romiti, o un critico come Tadini, scattò a un certo momento, e tuttora si frappone, un silenzioso diaframma. Non è, naturalmente, che non ci si possa parlare: i vocaboli paiono comuni, i problemi cui siamo presenti ora sono, oggettivamente, gli stessi. Eppure la profonda diversità, anche condizionale, d'origine, d'occasioni giovanili, d'educazione, è esistita e agisce.

Anche uomini assai più anziani di noi, come Fautrier o Dubuffet, ripresero il lavoro, o entrarono veramente a fuoco dopo il '40, in anni di choc universale che non mancarono di lasciar tracce imponenti in chi, già cresciuto fra le due guerre, si trovò ad essere adulto allora; e, se non ebbe pelle di rinoceronte, ne potè essere distrutto o esaltato. Così, anche se la nostra «presa di coscienza» (soprattutto nell'Italia della lunga autarchia) ha potuto preceder di poco quella dei più giovani, ha avuto, apparentemente obbligata e stranamente matura in noi, liberamente esplicita e determinata in loro, caratteri ben diversi. Prendiamo come cartina di tornasole il cubismo di Picasso. La mia generazione, nel suo aspetto tipicamente preminente, che è stato etichettato con l'«informel», è stata nel suo complesso an-

tipicassiana; i giovani invece (e in particolare la tendenza giovanile che si rifà ai concetti di razionalità, racconto, oggettività, contro quelli di irrazionalità, lirismo, angoscia attribuiti a noi) son portati a rifarsi al cubismo, e almeno in parte a Picasso, come nuova fonte di idee. L'«école du regard» col nuovo romanzo robbe-grilletiano, la «nouvelle-vague» del cinema nelle sue punte più alte, la nuova oggettività di racconto della giovane pittura costituiscono, globalmente, la presa di posizione di antitesi più esplicita nei nostri riguardi. Perfino la Nevelson mi pare «nuovo racconto», e non c'entra, se non strumentalmente, col New Dada; che, tutto sommato, accanto al nuovo concretismo, o razionalismo astratto, mi pare quasi soltanto un ritorno.

E' proprio di fronte a questa tendenza giovanile, che in Italia ha avuto a Milano le sue punte più precoci, e il suo discorso più continuativo attraverso gli scritti che è venuto svolgendo Tadini negli ultimi anni (all'incirca dal '57 in poi), sullo sfondo tuttavia, se non erro, di alcune scelte avviate da Mario De Micheli, e con notevoli contributi anche da parte di Kaiserlian; è proprio di fronte a questa tendenza, iscritta alla Mostra dell'Aquila sotto il titolo di «Oggettività e relazione», che, insieme con un vero interesse e una considerazione reale, sorgono più inquietanti i miei dubbi. Son perplessità più gravi proprio in quanto essa tenta di istituire le nozioni più esplicite, intere, organiche, d'un realismo moderno in arte figurativa; ed anche perchè l'aspirazione mi interessa profondamente, tanto che negli ultimi anni ho cercato di portarvi il mio contributo di discussione e di scelte, oltre che di avvertimenti. Non mi riconosco nei vari storicismi assoluti, ma credo, tuttavia, allo sforzo di dar significato e umanità al tempo che passa, senza che la nozione di storia diventi obbligante e totalitaria; come invece, con mia personale delusione, e quasi disperazione, mi pare si riproponga ancora da quei giovani che non hanno patito direttamente il trauma degli ancora recenti, ma quanto presto dimenticati o immeditati, disastri storici. L'intenzione, anche se forse le propensioni interne mi forzeranno in qualche momento la mano, è, tuttavia, di non andar oltre ai sospetti e agli avvertimenti, anche perchè l'esperienza, da cui tento trarre qualche profitto, mi consiglia ad esser prudente.

Non è timore a dettarmi questo atteggiamento, ma il dubbio, che mi si va insinuando, che, se ho tardato tanto (anche se non fu, s'intende, soltanto colpa mia) alla «presa di coscienza» sui valori della mia generazione, a maggior ragione mi potrebbe sfuggire, ora, la novità, l'autenticità, l'importanza degli atteggiamenti giovanili più divergenti dalle mie inclinazioni.

* * *

Credo di non essere il primo a contestare, almeno in assoluto, la novità del «nuovo racconto» dei giovani. Artisti come Giacometti, Sutherland, De Kooning, persino Pollock e De Stael in alcune fasi del loro lavoro, hanno costituito una immagine non tradizionale dell'uomo o delle cose che può fornire l'elemento primo d'una narrazione moderna in arte figurativa; quanto a Bacon, ultimamente egli ha portato la solitudine dei suoi personaggi a crescere nella terribile spietata allucinante sequenza dei suoi «Tre studi per una Crocefissione». Lam e Brauner, Dubuffet in molti aspetti della sua pittura, Gorky e Matta segnatamente, hanno già consegnato alla storia di questo secolo esempi segnalati d'una inedita narrazione. Per tutti questi, non vale affatto il netto rifiuto che Tadini oppone al Pollock dei «grovigli», al Dubuffet delle «matériologies», a Tobey, a Fautrier, a Wols; a quell'«informale» puro, cioè, che egli considera, per me a torto, «accettazione incondizionata di una posizione metafisica, di una specie di irrazionalismo misticheggiante» (dico a torto, perchè a mio avviso si è data invece, in questi artisti, la più vera, e perciò realistica in effetto — e non per enunciato —, risposta ai crolli storici dell'ultimo ventennio, e la disperata, ma potentissima nelle sue implicazioni, «ricarica» dell'umano). L'antitesi non ha luogo, comunque, nei riguardi dei Matta, Lam, Gorky, Brauner, Giacometti, Bacon, ecc.; del cui lavoro sono anzi ampiamente contesti i recenti tentativi, non soltanto di «nuova figurazione», di «nuove immagini dell'uomo», di «possibilità di relazione», ma anche di «nuovo racconto» [...].

[...] Già quattro anni fa scrivevo pubblicamente a Crispolti: «Mi pare che, da parte nostra, come sarebbe immorale un fuoco di sbarramento contro i giovani, altrettanto lo è la demagogia nei

loro riguardi, che già va dilagando in condizioni più insidiose che sotto il fascismo. Chè, almeno, il "largo ai giovani" fascista aveva uno scopo abbastanza preciso di prevaricazione sulla carne umana, imperialistico e demografico; ma ora invece è uno scarico di responsabilità su spalle che raramente (se non in quei casi eccezionali che non fanno, appunto, società e civiltà) le posson portare, o un'attribuzione di novità a chi, troppo spesso, sta soltanto assorbendo cultura, come è necessario, inevitabile e benefico ai giovani. La cosa più nuova che, nel complesso, voi ci portate, è il modo di assumere le eredità, quella nuova sicurezza, quel trasmutare un'acquisizione che per la nostra generazione fu altrettanto tragico che esaltante (e talvolta costò, infatti, la vita) in un dato di fatto, e persino di ottimismo». La sostanza di quei pensieri non è mutata entro me stesso, almeno per ora; e ho tentato di tener fede, per quanto era nelle mie forze e possibilità, a quell'impegno, soprattutto favorendo e auspicando, nella mia città, quella a mio avviso notevole mostra delle «Nuove Prospettive» cui fa capo questo discorso.

Non «largo ai giovani», dunque, nè demagogia nei loro riguardi; ma appoggio ai loro sforzi di presentare alla luce del sole, ove ne sia verificata almeno la dignità, le loro opere e le loro idee, i loro errori; e, magari, i loro conformismi. Naturalmente, mi pare ovvio, libertà altrettanto piena, diritto e anche più, dovere, di discuterli. Mi sembra chiaro, oggi, che l'arte dei giovani non ha inventato, rispetto a quella delle precedenti generazioni, nessun inedito strumento espressivo; e tuttavia non sono così estetista da inferirne che essa non significhi nulla di nuovo. Mi si va chiarendo il loro tentativo, e forse la loro capacità, di integrare, talvolta non ecletticamente, le esperienze dei padri, o di dare nuove evidenze agli strumenti già ereditati; ed è certa la loro diversa disposizione d'animo. Non intendo ancora quale sia il peso della loro possibile novità; che mi appare anzitutto, vorrei dire, di costume morale. Non intendendolo, resto perplesso, perchè già qui mi si insinua il dubbio d'una mia incomprendimento. E' il dubbio che mi sfugga qualche cosa entro questo lavoro; non i suoi enunciati espliciti, che mi paiono velleitarii, ma una sua dimensione interna, un pieno, un vuoto, qualche cosa che sia

legato al crescere reale e pesante d'un tempo per me veramente nuovo, e perciò relativamente inafferrabile.

Quanto alle enunciazioni di poetica, quelle si mi par di capirle; e non le condivido. O perlomeno, mi sembrano velleitarie in rapporto ai risultati esibiti. Ben chiaro, il discorso di Tadini: «Una pittura veramente nuova, oggi, è quella capace di mettere in luce le connessioni oggettive che sostanziano un fatto; di rompere le cristallizzazioni che tendono ad irrigidire un fatto in una idea o in una forma superficiale; di distruggere il mito dello spirito e mettere al suo posto il movimento naturale del reale, in tutta la sua complessità»; «tutta la realtà in un nuovo racconto organico». In rapporto a una così totale ambizione, e alle opere preferite, si fa strada il dubbio che sian fondate le controobiezioni avanzate dallo stesso Tadini, tendenzioso ma acuto: «Si potrebbe indicare un pericolo, quello di ridursi ad accumulare una congerie di dati svuotando la rappresentazione di ogni significato». E non dico che davvero questa nuova narrazione sia vuota di significato; ma, di quell'«ordine nuovo», di quel «grande processo di ricostruzione che si impone alla società contemporanea», questa pittura, che verte senza dubbio sulla condizione «alienata» della civiltà meccanica e della città moderna, sembra proporre, più che altro, una nervosa o ben congegnata sintassi. La presenza umana, nei quadri del gruppo milanese su cui cade qui il discorso pare arresa a una organicità tutta meccanica. Ci si rifaccia alle dichiarazioni degli artisti in occasione della nota, e oggi fin troppo propagandata, mostra romana delle «Possibilità di relazione» [...].

[...] Il Garroni, ad esempio, si allinea in senso lato con la volontà di Tadini, ma sembra anche sentir l'esigenza d'una leva che muova questo discorso. Non c'è solo la necessità «di toccare la realtà, o di esibirla», ma anche quella «di riconquistarla simbolicamente». Egli sente, essendo le condizioni storiche ancora sostanzialmente quelle cui ha reagito l'«informel» (che da quelle assume anzi, non il suo alibi, ma la sua umana e profonda storicità) e ancor più quelle cui hanno reagito Bacon e gli altri, la necessità di qualche nuovo mito. Anche se la parola è antipatica a chi

ha passato l'adolescenza e giovinezza fra i miti (della potenza, della razza, della solarità, e chi più ne ha più ne metta), la richiesta sembra logica, affinché il «nuovo ordine» non resti vuoto ed inerte. Garroni è, a questo punto, abbastanza avvertito da aggiungere: «Che questo sia *soltanto* un problema artistico, da risolvere tra pittori e critici, dubitiamo fortemente». L'affermazione sembra, oggi, quasi ovvia; ed equilibra con quel «soltanto» la giusta idea che l'arte e la critica, pur non potendo essere risolutive d'una nuova vita, non sono soltanto date dalla società; ma sono anche elemento di attività, fonte di valore pel contesto umano: un dare e un avere, un avere e un dare in continuo svolgimento nel tempo.

Che cosa chiedeva di diverso Testori, del resto, circa sei anni fa, quando, intendendo l'informale come cosa più arretrata e unilaterale in confronto alla pittura di Morlotti, si domandava «...se quel nodo, quell'intrigo di vita, elementare e fisiologico, debba restar tale o, peggio, perdersi nella compiacenza della propria cecità, ovvero salir di gradi, e, senza corrompersi, diventare consapevolezza e dignità...»? In forma più semplice, meno preoccupata di filosofemi e di pur legittime preoccupazioni sociologiche, vi era già implicita, evidente, l'aspirazione a un mito. La scelta successiva di Testori in favore di Gottuso ha mostrato, in una aspirazione sostanzialmente umanistica, le vie di quella «consapevolezza e dignità». Non è soluzione ch'io spregi, certamente; ma fin d'allora tentai di mostrare, e non troppo ho mutato in proposito, come fosse limitativa rispetto alla complessa realtà moderna, come del resto mi pare tuttora mitologica, rispetto a questa realtà, un'interpretazione totalitaria del materialismo dialettico. Fin da allora (da poco mi si erano chiariti alcuni valori dell'«informel», che, forse per una congenita ostilità a tutte le formule di senso implicitamente astrattivo, tentavo di ancorare a una idea più comprensiva di «ultimo naturalismo»), dichiaravo l'imminenza d'una situazione, come s'usa dire ora, «postinformale»: «Comunque, anche noi pensiamo che a questi nostri artisti italiani (alludevo a Morlotti, a Mandelli, ma più ancora ai più giovani Moreni, Testori, o ad altri analogamente «intenzionati») competa già la sorte, fortunata ma gravosa, e da

scontarsi duramente, d'un "dopo"». «Gravosa», proprio per la profondità dell'ambizione, nel senso d'un nuovo realismo moderno.

Anziché il traguardo d'una umanità moderna, cui disperatamente sento d'ambire, «dignità e consapevolezza», «ordine nuovo», simbolo e mito, sono mete anche più alte e nuovamente umanistiche. E pur scontando la nobiltà degli intenti, l'autenticità del buon volere, l'integralità delle aspirazioni, come non essere, se non in sospetto, almeno in ansia per tutto questo? «Perché — scrivevo allora — se si deve "salir di gradi", dovrà essere un vero salire, se sarà "consapevolezza" o "dignità", dovranno essere vere. Altrimenti i gradi d'un nuovo più libero realismo in fieri saranno corrosi dalle velleità, finalmente da un artificio, e, persino, da una involontaria ipocrisia. O ci faranno scambiare un nuovo attivismo per un nuovo agire». Qui il mio vecchio discorso mi par tornare su quello nuovo di Garroni: «Che questo sia *soltanto* un problema artistico, da risolvere tra pittori e critici, dubitiamo fortemente» [...].

[...] Mi sia dunque perdonata l'allergia alle parole «nuovo ordine», «mito», etcetera. Siamo stati giovani all'epoca del duce, del führer, del conductor, del poglavnik, e tanto basti. Mi sia quindi lecito preferire, citando ancora Lodoli, «...la presenza dell'uomo, non più, certo, come orgogliosa misura, ma come partecipe alla variabilità dei problemi...»; e concordare con lui che una «...accezione di realtà è solo possibile su quel terreno». Purtroppo, dal punto di vista storico, egli fa un uso sottilmente abusivo di queste idee per riconfermare un suo sostanziale rifiuto dell'«informel» e delle soluzioni naturalistiche moderne, che han dominato l'arte dell'ultimo ventennio (dico dominato in profondo, perchè il «successo» degli stessi Pollock e Wols è ancora relativamente recente, non solo in Italia, ma anche nel mondo occidentale). Questo rifiuto inquina, a mio avviso, tutte le sue tesi, creando proprio quella «soluzione di continuo» che egli, in una presentazione a Vacchi, del '56 (importante per la viva conoscenza d'un lavoro di generazione, e anteriore anche, di qualche mese, alla decisione di Tadini in favore degli umani insetti di Peverelli, che fu del marzo 1957), dichiarava essere

tentativo specifico di alcuni suoi coetanei di voler «saldare» a tutti i costi, entro il «concitato processo del nostro secolo». Io penso sarebbe per lui vantaggio moralmente ammettere che, in quella sequenza orribilmente «concitata» che fu prima la chiusura fosca e senza speranza degli anni '33-'39, poi la seconda guerra mondiale con Büchenwald e Hiroshima, l'apparente «soluzione di continuo» provocata nell'arte dagli uomini dell'«informel» fu invece il fatto più umano e più ricco, nella sua estrema, che potesse allora verificarsi; e non è a caso che l'azione dei Gorky, Lam, Brauner, Matta, si sia fatta sentir più fortemente più tardi, e operi ora. In certe strozzature della storia la cosa più umana e irrimediabile è quella della rivolta anarchica; e la sorte è allora quella di patire, e restituire in drammatico lirismo la violenza, la lacerazione; in rivolta disperata ma attiva. [...].

[...] Si dimentica che le «Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica», successive al cubismo, gelano fin dal '13 il generoso intuizionismo di Bergson e l'umana continuità, naturale e storica, del processo temporale di Dewey in un continuo rimando attraverso l'«epoché», alle «essenze», queste idee platoniche ipostatizzate ad occhi aperti. Gli avvertimenti di Garroni mi paiono, in questo senso, appropriati; chè, ove anche travisassero Husserl, non tradiscono certamente il modo come viene assunto; che, per una cultura, è la cosa sostanziale.

Non si desiderava, insomma, che la "ricarica" di senso integralmente empiristico implicita nel naturalismo moderno si congelasse così presto (prima ancora d'aver prodotto i suoi benefici effetti d'apertura antidogmatica e di libertà), in una metafisica temporalizzata, dove ogni fenomeno, momento, evento, si attualizza immediatamente in senso verticale. Alla distaccata inerzia con cui l'oggetto si giustappone nella visione di Robbe-Grillet, all'atonìa che domina i personaggi di Antonioni, alle soluzioni implicate, complesse, ma meccanicistiche dei giovani pittori milanesi e persino a quelle oneste ma ingenuie d'un Del Greco, inerisce, o si fa inerire, l'ineane mito d'una logica circostanziata e in apparenza aderente al tempo umano. Questo, non già quello dell'«informel», è, non il mare, ma il fiume immobile del-

l'oggettività. Unica qualità reale di quest'arte sembra essere la sintassi; l'eco trasferita, cioè, d'un discorso che una volta fu pieno e vivo, e ora si riproduce nei termini d'un'oggettiva demenza. Il processo, vestendosi d'opaca ostinazione, di nervosa eleganza, d'acuta analisi, può affascinare; ma ciò non toglie che, anziché nuovo ordine, o umana premessa d'un nuovo ordine, esso appaia come intellettualistica prosecuzione d'un disordine di base.

In questo senso, i titoli distintivi nel catalogo d'una mostra ricca di meriti e di risorse come quella dell'Aquila a me paion tuttavia etichette su vini spesso male appaiati, disiecta membra, assolutizzazioni astratte da un tessuto che si spera vivente: una fenomenologia più coartante che liberatrice. In essi è la stigmata astrattiva della cultura romana; nonostante gli sforzi continuati e volenterosi dell'attivismo critico, eclettico e demiurgico, di Crispolti, e le acute analitiche dei suoi giovani amici. In modo che mi sembra assai meno elastico e avvertito di quello d'un Barilli, pare ch'essi si accontentino di registrare con sottile esattezza i passaggi dall'«informel» puro a una selezione, tuttavia meccanicistica, dell'immagine. Ho il sospetto che, con passaggi e risultati di variabile classe, Kemeny, Hoehme, lo stesso Hiltmann (e, secondo una contiguità ammessa anche da Boatto, Dorazio), assumano tecnicamente, in forma più o meno chiusa, il «continuum». Orientato organicamente in Tobey, per non dire di Dubuffet, è in essi freddamente assolutizzato. E' qui il punto dove il passaggio husserliano dal fenomeno all'essenza si assimila ampiamente al vecchio attualismo gentiliano, di cui conosciamo i nefasti, anche politici. Questa metafisica all'infinito è una delle costanti che presiedono al successo del bizantinismo irrelato del «continuum» (Dorazio ha gentilmente rifiutato l'invito alla mostra di Bologna, dichiarando di sentirsi al di fuori delle generazioni), e anche del vuoto del costruttivismo, «concreto» o neoplastico, quale si è pronunciato, in forme documentariamente molto significanti, nei giovani romani Angeli, Festa, Lo Savio, Schifano, Uncini. [...].

[...] Ricordo che esso fu proposto, in forma di aut-aut, per iniziativa della critica marxista d'allora, in occasione d'una mostra, (promossa in Bologna nell'autunno del 1948 dall'Alleanza della

Cultura) che lasciò non poche tracce. Anche se le mie idee non eran del tutto chiare nè aggiornate nè mature sull'arte moderna nella sua globalità, mi permisi tuttavia di reagire immediatamente; e del mio intervento, che fu riportato quasi per intero sulla «Fiera Letteraria», mantengo tuttora l'idea che il dilemma, anche se legittimato in una spontanea progressione di tempo, fu allora forzato, e che le poche righe di Roderigo di Castiglia-Togliatti, pubblicate in «Rinascita», anche se non pretendevano di essere assolutamente normative, provocarono tuttavia una larga scissione fra problemi artistici moderni e pratica ideologica marxista; nè i pochi resistenti, fra gli artisti militanti a sinistra (da Birolli a Turcato a Vedova), furono abbastanza autorevoli per deviare l'ondata. Qualche artista, e tutt'altro che privo di doti, non mancò d'essere quasi annullato. Dall'altra sponda, il dilemma fu purtroppo accettato, venne a maturazione il compromesso artistico dell'«astratto-concreto» e i suoi sviluppi, forse anche praticistici, nel Gruppo degli Otto. [...]

[...] Proprio per la loro moderazione, per una certa concretezza che ha dato qualche contributo a promuovere veri tramandi umani, per la loro minore assolutezza nei confronti dell'«informel» tipico, quelle mie vecchie indicazioni, quella mia vecchia richiesta d'un «due» che implicasse un rapporto, contro l'«uno» dell'immanentismo assoluto, non mi sembrano nemmeno oggi destituite di significato. Che quella pienezza sia poi ora mossa e dialettizzata, in varie direzioni e con varie forze, dai Vacchi, dai Ferrari, dai Cuniberti, dallo stesso Bendini, per non dire d'un più lento ma non assente movimento in Mandelli e anche in Pancaldi; e ancora dai più giovani Nanni, De Vita, Concetto Pozzati, Leonardi, qua in Bologna, con particolare tensione e dialettica e organicità rispetto ad altre situazioni; questo può accadere perché nella mia città la continuità di lavoro fra la generazione dell'«ultimo naturalismo» e quella delle nuove «possibilità di relazione» è stata, in fondo, stretta, intensa, continua. Ciò è stato riconosciuto, oltretutto dalla giovane critica bolognese, solo da qualche punta della critica romana, da Calvesi a Oreste Ferrari a Crispolti (tuttavia, con quale confusione — non posso astenermi dal dichiararlo proprio perché son bolognese — Vacchi e Pozzati com-

parivano all'Aquila sotto la stessa etichetta di Aricò, Bendini sotto la stessa di Carena!). [...]

[...] Un'altra cosa che mi par consolante, nel discorso di Calvesi, come in quello di Emiliani e in quello di Tassi, più implicitamente in quello di Courir, in diversa accezione anche in quello di Barilli, e forse persino in quello di Crispolti, è la perdurante preoccupazione di mantenere il discorso ancorato alla verifica intera delle opere. Dico intera secondo la compresenza di motivazioni di «qualità» e d'«importanza», per usare termini, rudemente pragmatici ma non certo inerti e inefficaci, usuali nell'ultimo corso d'una certa critica d'arte americana. Questa compresenza, questa integrazione, deve, a mio avviso, esser mantenuta a tutti i costi; se, dalla Cariddi dell'edonismo unilaterale lamentato per la critica di «qualità», astrattamente e sensibilisticamente intesa, non ci si vuol sfasciare contro la Scilla d'una critica filosofistica, già dilagante del resto in acuminata e circostanziate analisi, ma applicate agli oggetti più inefficienti. Può darsi che il carattere prevalente nell'arte (e perciò anche nella critica) di questo secolo sia, come afferma Garroni, l'intellettualismo; ma il lavoro in atto di noi critici non può dipendere soltanto dai professori di filosofia, e nemmeno da quelli d'estetica. Tanto più ora, che una vera comprensione delle filosofie affacciateci decisamente alla vita italiana negli ultimi anni (da Dewey a Whitehead, da Sartre a Merleau-Ponty, per non dir dei nostri, e includendovi anche l'interpretazione pragmatica di Husserl, cui mi pare fosse propenso il Paci), inducono a vedere il pensiero, non come l'onnipotente pianificatore della vita, ma come una indispensabile integrazione, fine e strumento a seconda dei tempi, del processo umano. [...]

[...] A Romiti, ad esempio, in termini non dissimili dai miei, ma senza forse rammentarsene più, alludeva probabilmente Lodoli cinque anni dopo, quando, dialetticamente rispetto alla «diretta presa di contatto con la vita in blocco» d'un Vacchi, scriveva di «meditare riflessioni sui possibili rapporti tra l'uomo e gli oggetti». Era già in atto, in quel tempo, da parte di Crispolti (e non è che gli si debbano imputare per questo colpe particolari), l'interpretazione travicante in senso «contemplativo», e quindi il successivo e logico abbandono di Romiti. A ripensare invece che Romiti aveva

costituito una sua moderna individuazione d'oggetto, Fieschi addirittura un suo possibile racconto moderno, e a considerare quante altre cose nostre son state dimenticate, elise, messe in parentesi, penso che ne dovrebbe riconfermarsi l'esigenza d'una lotta, necessarissima in Italia per costituire o rinsaldare un vero tessuto di civiltà, contro gli sprechi. E se invece di inseguire la cronaca, e immergersi secondo poetiche di superficie destinate a un pronto logorio, tentatissimo di interrogare davvero noi stessi, e la vita, e la reale condizione dei giovani? [...]

[...] A me, del resto, lavorare in questa direzione è duro, ché essa non risponde nè alle mie propensioni nè alle mie intenzioni di fondo. Presentando a Roma una mostra di Brauner, avvertivo infatti che la mia era un'interpretazione non «da vicino», e cioè non direttamente partecipe ai racconti «magici» di quel singolare e vero artista (noto tuttavia per inciso che, se non erro proprio da allora, per canali più o meno sotterranei, la faccenda del magismo ha preso a circolare, a dritta o a rovescio, investendo Hoehme e Sterpini). [...]

[...] Non vorrò dire con questo che la nostra «provinciale» Bologna sia diventata la mecca della pittura; ma qui si sono, per motivi vari, verificate due condizioni: quella dell'impegno costante dell'artista sull'opera (questo è, forse, quasi l'unico modo in cui l'arte bolognese continua ad essere morandiana) e quella d'aver sentito in profondità, come cosa quasi propria, oltre a molte altre sollecitazioni, quelle, anzitutto, del naturalismo informale. Allora l'immagine o il racconto moderno nascono sì ma lentamente; o anche se d'improvviso, in modo pieno, o severo, o schietamente divertito, quasi mai eccessivamente voluto ed esanime; e la possibilità del rapporto si configura in genere come una qualità vitale. E' stata forse la sua stessa situazione di grossa città di provincia, senza un vero mercato d'arte e con scarsi mezzi di diffusione propagandistica, a favorire queste difficili ma reali qualità; anche se esse son così poco riconosciute ufficialmente, così trascurate dalla paternalistica distribuzione, a livello nazionale-internazionale, di premi e prebende e contratti; di cui a Bologna toccano, sparsamente e faticosamente, ben poche briciole.

Fra quello dei giovani, questo è il lavoro ch'io non posso non preferire, anche perché istituendosi

in dialettica ravvicinata coi più forti della mia generazione, è quello che ci fa sentir meno inutile il nostro lavoro; e che contribuisce perciò, se avrà vita, a stabilire importanti tessuti di continuità, senza per questo precludersi la crescita e la differenziazione. [...]

[...] Mi sembra presto, invece, per mostre di scelta, che dovrebbero essere allora, tanto più se allargate al campo internazionale, duramente ri-

PALATINA, Parma, n. 21-22, gennaio-giugno 1962, da pag. 72 a pag. 98.

DIBATTITO SU « ALTERNATIVE ATTUALI »

« Alternative Attuali » chiude oggi i battenti: ieri, nella sala dell'Auditorium, attraverso un ampio dibattito si è tentato di tracciarne il rendiconto, di sottolineare i problemi che la mostra ha posto, di porne in risalto il contributo alla individuazione di nuove tendenze, di rispondere agli interrogativi del pubblico. Non è stata impresa facile, nè gli organizzatori del dibattito speravano di giungere a tanto: ma comunque si è cercata una ampia chiarificazione dei motivi proposti, concludendo sotto questo punto di vista con una certa positività. E per questo sarebbe ottima iniziativa intensificare gli incontri per sensibilizzare il pubblico ed accostarlo maggiormente alle iniziative che l'Ente provinciale per il Turismo si propone di ripetere e sviluppare.

Al dibattito hanno preso parte i critici Battisti, Boatto e Menna, la scrittrice Laudomia Bonanni, il prof. Clementi, i pittori Muzi e Vacchi, gli organizzatori della mostra Bandera, Crispolti e Portoghesi e un pubblico non numeroso ma più che qualificato. Ha preso per primo la parola l'ing. Emilio Tomassi, constatando l'enorme successo registrato da « Alternative Attuali », successo provato dai diecimila visitatori che si sono raccolti nelle

strette e stringenti. Preferisco quindi, alle pur meritorie ma, secondo me, un po' arrischiate ambizioni della mostra aquilana, la maggior modestia della manifestazione bolognese; il cui catalogo, di cui vorrei ringraziare tutti gli estensori, mi ha veramente sollecitato, stimolato mentalmente, obbligato a letture, « tolto il cervello di muffa ». [...]

FRANCESCO ARCANGELI

sale del castello nei due mesi di esposizione e dall'enorme interesse suscitato.

Il prof. Battisti ha aperto il dibattito con una breve prolusione su « L'arte degli ultimi decenni e la psicologia della forma »; con l'aiuto di proiezioni, il critico ha dimostrato come la pittura degli ultimi dieci anni abbia tentato visioni globali del mondo cercando equilibri stilistici e realizzando eleganze formali e come la pittura attuale tenti invece narrazioni dense di significati particolari, anche attraverso linguaggi brutali. In tale senso il prof. Battisti ha detto come la mostra dell'Aquila possa essere significativa e possa provare l'imminenza di una svolta decisiva nell'arte figurativa.

Sono quindi intervenuti il critico Filiberto Menna, sottolineando e sviluppando gli ultimi pensieri di Battisti; il prof. Alessandro Clementi, il prof. Portoghesi, il prof. Neri, il prof. Nicola Costarella. La discussione è stata più che animata sino a diventare polemica; il pubblico ha vivacemente reso note le proprie perplessità agli organizzatori rimproverando loro, oltre alla proposta di una pittura « difficile », la creazione di una critica altrettanto difficile.

IL TEMPO, Cronaca dell'Aquila, Roma, 30 settembre 1962, pa. 4; titolo su tre colonne.

Esperienze d'avanguardia in Abruzzo

L'AQUILA: COROLLARIO ALLA BIENNALE

La rassegna internazionale allestita nelle sale del Castello aquilano e intitolata alle nuove tendenze artistiche che si delineano nel panorama attuale offre un notevole contributo d'informazione e di studio.

L'AQUILA, settembre — Bisogna riconoscere come sia stata almeno in parte documentata la interpretazione anche da noi suggerita a proposito della XXXI Biennale. Secondo tale interpretazione, la mostra veneziana di quest'anno segna sotto molti aspetti la crisi — il momento culminante della crisi — delle poetiche formalistiche che sono gradualmente prevalse nel corso degli ultimi dieci anni, e indica per contro il riaccendersi di un interesse che sembrava sopito per quelli che potremmo definire i « contenuti » in qualche modo partecipabili. Si tratterebbe insomma di un « ritorno all'uomo »; un ritorno che non avrebbe ovviamente nessun punto in comune con l'ormai marcescente accademia di tradizione postimpressionistica o peggio ottocentesca, un ritorno che presuppone quindi un moto di superamento piuttosto che una velleità di restaurazione anacronistica.

Specie i giovani — proprio quei giovani ai quali la Biennale di quest'anno ha fatto così largo e non immeritato credito — denunciano, come è stato osservato, la comune esigenza, ancorché vaga, di recuperare valori che sembravano sommersi dalla recente ondata genericamente astratta (dall'astratto geometrico all'astratto-concreto all'informale), intesa a sperimentare concrezioni pure quanto « insignificanti » di materia pittorica o plastica. Quanto alla definizione possibile di questi valori — vecchi e nuovi nello stesso tempo — si sono spese parecchie parole: per lo più si è parlato di « narrazione », di « racconto », insomma di « nuova figuratività ». Non è questione di nomi, comunque, ma di sostanza.

Il fatto incontestabile è che una esigenza indifferenziata o tuttora mal differenziata, che non di rado rimane allo stato di oscura ansia, accomuna i gio-

vani espositori italiani e stranieri più dotati (da Perilli a Loffredo, da Gianquinto a Barisani, da Romagnoni a Banchieri, da Dova a Parzini, da Saroni a Ruggeri, da Bergolli a Morandis, dall'austriaco Hundertwasser al belga Caille) nella ricerca di una nuova e più ampia sintesi figurale.

Questo elenco di nomi è indicativo di un crogiuolo di esperienze talvolta contrastanti, nel quale ribollono memorie delle più diverse mozioni poetiche, dal liberty al neoespressionismo, e dove prevalgono di volta in volta echeggiamenti surrealistici e dada innestati su strutture astratte di ogni provenienza. Resta però il fatto, come si diceva, che l'ambizione di comunicare qualcosa che abbia un senso umanamente partecipabile appare in ognuno sincera.

In una siffatta prospettiva di ricerca di nuovi valori figurali merita attenzione e studio la rassegna internazionale di architettura, pittura e scultura d'avanguardia che è stata allestita nel cinquecentesco castello dell'Aquila a cura di un gruppo di giovani studiosi (Bandera, Crispolti e Matthiae) della problematica d'avanguardia. In questo senso la mostra aquilana si costituisce come un corollario — complicato e difficile quanto si vuole, ma interessante e utile — alla stessa Biennale veneziana, e si potrebbe aggiungere un corollario esplicativo e chiarificatore, almeno nella misura (avara) in cui si può pretendere chiarezza in una situazione così aggrovigliata e mutevole come quella che caratterizza la nostra stagione di effimere mode.

Può darsi che la fretta di storicizzare un panorama così bruciante come quello tracciato appunto dalla rassegna abruzzese abbia giocato qualche brutto scherzo agli organizzatori della mostra, nel senso che una finalità tanto ambiziosa può averli indotti, come in effetti è avvenuto, in peccato di vera e pro-

pria catalogomania, oltre che ad alcune omissioni incomprensibili (mancano fra gli altri un Dova, un Perilli, un Loffredo, un Barisani, per parlar solo degli italiani) e a non meno indulgenti immissioni (non mancano davvero i mediocri in un panorama che pure ambisce a una qualità rigorosa).

Si pensi, a proposito del primo appunto, alle sezioni nelle quali si articola la rassegna di pittura e scultura: « oggettività e relazione » (fra gli altri vi espongono Guerreschi, Romagnoni, Bergolli); « soggettività e relazione organica » (Alechinsky, Canogar, Ruggeri, Vacchi ecc. ecc.); « simbolizzazione interiore » (Scanavino e altri); « simbolo e magicità » (Baj e Rotella, fra gli altri); « magicità, figure e forme allarmanti » (tra gli altri Hundertwasser, Leoncillo, Schultze, Sterpini), « struttura, ritmo, spazio » (Hiltman e Kemeny fra gli altri); « gesto, struttura, continuità » (Goetz, Somaini ecc.); e infine « ipotesi di lirismo », (che è forse la sezione più debolmente rappresentata, quasi a dimostrazione che il lirismo, con i tempi che corrono, è una ipotesi molto arrisicata).

Questa arida elencazione dimostra l'intento squisitamente « cartesiano », proprio di certa scuola francese, di conoscere e di chiarire distinguendo; che è un gran bel modo di conoscere, come si sa, e forse addirittura l'unico; ma purché si osservi quel primo ed eterno comandamento critico che prescrive di non confondere gli artisti furbi, ossia i falsi artisti, con gli artisti intelligenti. Di furbi, invece, anche all'Aquila c'è dovizia: e alcuni lo sono così versa-

IL POPOLO, Roma, 30 settembre 1962, pag. 5; titolo su quattro colonne.

« NUOVA FIGURAZIONE »

[...] Lo stesso Emilio Garroni ha scritto un altro pregevole saggio nel catalogo, molto ricco e accurato, di *Alternative Attuali - Omaggio a Burri*, la mostra allestita a l'Aquila l'estate scorsa (ediz. dell'Ateneo, Roma), dal titolo "L'informale e la crisi semantica delle arti" (pagg. 80-88). Il tema ci interessa da vicino, perchè anche noi ce ne occupiamo da tempo, convinti che sia necessario ap-

tilmente e a tal punto che potrebbero comodamente trovar posto in qualsiasi sezione, tanto farebbero pur sempre la loro furbesca figura.

Ma si sa: sarebbe stolto pretendere da parte di chiunque l'immunità dall'errore, e magari dall'abbaglio. La mostra dell'Aquila va segnalata così, per quello che è: ossia un tentativo coraggioso di fare un po' di chiaro nel caos apparente di una situazione effimera e precaria per il rigurgito di problematiche filosofiche non tutte genuine. E anche per averci offerto a parte una mostra esemplare di una trentina di opere di Burri. Essa è la prima rassegna antologica di questo autentico artista, che finora i benpensanti hanno ricoperto di onesto sarcasmo, salvo poi a ricredersi considerando il valore commerciale di quei « sacchi sdruciti ».

Ma a parte l'omaggio a Burri, e a parte la saggia decisione di non prescindere dall'attività architettonica (alla quale è stata dedicata una sezione a parte, con una scelta inorganica ma significativa di documenti esemplari, da Gaudì a Michelucci a Leonardo Ricci), quello che è da accogliere senza riserve in questa rassegna aquilana intitolata alle « Alternative Attuali » è l'invito conseguente a una indagine da condurre avanti e da approfondire con un briciolo indispensabile di umiltà e, anche, di simpatia umana per l'avventura culturale in corso. Nella quale è in gioco — si sappia o no, si voglia o no — qualche cosa di ciascuno di noi.

SILVANO GIANNELLI

profondirlo onde chiarire la confusa situazione delle arti figurative. La posizione dell'autore nei confronti del problema appare non molto bene precisata ma nel contesto degli scritti contenuti nel catalogo tale indecisione denota almeno sintomaticamente un senso di responsabilità, che non tutti i critici oggi si preoccupano di adottare.

L'obiettivo dell'iniziativa de l'Aquila, come già

quella di Bologna, consisteva nell'individuazione degli sviluppi utili che caratterizzano la situazione postinformale, con deliberata preferenza per una "nuova figurazione", che quasi tutti sembrano ormai d'accordo nell'invocare. Ben venga questa nuova figurazione: non saremo noi a dolercene, dato che ne abbiamo manifestato l'esigenza ancor prima che diventasse moneta corrente. Ma che dire di chi auspica con stupefacente disinvoltura "un nuovo racconto", "più profonde intenzioni narrative", "un realismo integrale" una pittura che s'impegni ad esprimere « tutta la realtà in un nuovo racconto organico » (Emilio Tadini, pag. 79)?

Certo questi ideali stanno anche in cima ai nostri sogni. Ma bisognerà pur chiedersi a che cosa serve codesto giacobinismo demagogico, che perfino i comunisti hanno smesso, ormai anch'essi camaleonticamente allineati sul fronte della "nuova figurazione". E' molto facile (ma anche sommarmente irresponsabile) porre obiettivi di questo genere, evitando accuratamente di scendere al concreto, di verificare la situazione storica del linguaggio figurativo e le sue effettive o probabili possibilità. A meno che simili grosse parole non vo-

NUOVA CORRENTE, Genova, luglio-settembre 1962, pag. 122.

Con un interessante dibattito all'Auditorium

LA MOSTRA D'ARTE « ALTERNATIVE ATTUALI » HA CHIUSO I BATTENTI AL CASTELLO SPAGNOLO

Sono intervenuti Bandera, Crispolti, Portoghesi, Laudomia Bonanni e numerosi artisti - Un interessante intervento dell'ing. Tomassi - Una manifestazione encomiabile sotto ogni punto di vista

La rassegna internazionale di arte d'avanguardia « Alternative Attuali » ha chiuso i battenti. Un dibattito conclusivo tenutosi nel salone dell'Auditorium al Castello cinquecentesco ha posto la parola

gliano servire a designare cose piuttosto modeste e già note da tempo.

Noi pensiamo che, salvo che sia fatto con la precisa intenzione di tener conto dello stato semantico del linguaggio figurativo, il discorso sulla "nuova figurazione" rischia di perdersi nel giro della critica asservita al mercato (che come ogni mercato dell'era industriale ha bisogno di rinnovare rapidamente le sue parole d'ordine) e di diventare il solito giochetto, che sarà regolarmente soppiantato domani dagli stessi fautori di oggi e col quale qualcuno crede magari di rifarsi una verginità che non ha mai avuto. Anzi, il fatto che oggi siano in troppi d'accordo ci mette in sospetto...

Con questo non vogliamo dire che le mostre come quelle allestite a Bologna e a L'Aquila non siano da lodare e incoraggiare: tutt'altro. Ci sembra soltanto che sarebbe consigliabile per la critica che voglia essere responsabile un briciolo di modestia e di umiltà. Al punto in cui sono le cose, ha detto bene Adorno, è necessario ricordarsi che "anche la ragazza più bella del mondo non può dare altro che quello che ha".

PIERO RAFFA

fine alla maggiore manifestazione di questa trascorsa estate.

Sono intervenuti, oltre agli ordinatori Bandera, Crispolti, Portoghesi (Matthiae era assente), la

scrittrice Laudomia Bonanni, i pittori Muzy, Mauri e Vacchi, Leoncillo, il prof. Clementi, il prof. Battisti, il critico Menna e un numeroso pubblico tra cui parecchi artisti locali.

Ha preso la parola il presidente dell'Ente provinciale Turismo, organizzatore con l'Azienda di Soggiorno della Mostra, ing. Emilio Tomassi. L'oratore ha colto l'occasione per rilevare lo straordinario numero di visitatori di « Alternative Attuali »: diecimila persone. La mostra ormai conclusa rappresenta, ha detto l'ingegner Tomassi un successo di pubblico, di critica, di consensi. Anche in provincia, dunque (sono i fatti che lo provano), può permettersi il lusso di allestire un'esposizione a carattere internazionale.

Un particolare ringraziamento è andato al pubblico, alla stampa, alla critica, e alla rubrica televisiva « Arti e scienze » che ha dedicato una trasmissione alla Mostra aquilana. Si spera di condurre in porto per l'anno prossimo una manifestazione di

IL MESSAGGERO, Cronaca dell'Aquila, Roma, 1 ottobre 1962, pag. 4; titolo su quattro colonne.

Nel Castello Cinquecentesco

SCULTORI, PITTORI E ARCHITETTI D'AVANGUARDIA ESPONGONO ALL'AQUILA

La rassegna, di carattere internazionale, è stata chiamata delle « Alternative Attuali » - 37 opere nell'antologia dedicata ad Alberto Burri

L'Aquila, ottobre. — Nel quadro delle Mostre d'avanguardia organizzate da Enti e privati durante l'estate nella penisola, questa all'insegna di « Alternative Attuali » di architettura, pittura, scultura nel castello cinquecentesco de l'Aquila allestita da un gruppo di giovani studiosi, si distingue per diverse caratteristiche dalle altre di più turistica e accomodante funzione. Intanto i giovani critici che hanno raccolto all'Aquila progetti realizzati,

maggior rilievo: sempre che si registri, ha detto l'ing. Tomassi concludendo, un valido appoggio morale e materiale da parte di pubblico, critica, stampa e enti pubblici, appoggio quest'ultimo che è mancato del tutto quest'anno.

Il chiarissimo prof. Battisti ha parlato poi sul tema « L'arte negli ultimi decenni e la psicologia della forma ». Il critico Filiberto Menna ha anche egli preso la parola. Indi si sono registrati degli interventi di pubblico, suscitati dalle parole del prof. Clementi, il quale a nome dei visitatori ha rilevato l'insuccesso, il rigetto da parte del pubblico dell'arte moderna così validamente rappresentata in « Alternative Attuali ». Il dibattito ha assunto toni ridicoli, riuscendo a salvare la sua dignità soltanto con le parole del prof. Portoghesi.

Ha così avuto conclusione una manifestazione encomiabile sotto ogni punto di vista, pur se non priva di difetti. L'Aquila ha avuto quest'anno un grande onore.

di case e chiese, pitture di parecchi artisti di punta italiani e stranieri e qualche scultura di pregio della medesima provenienza, hanno sfidato l'impopolarità, in un ambiente chiuso e poco informato come è quello della provincia italiana — a qualunque regione appartenga — per realizzare una mostra che fosse, prima di tutto, un'opera culturale pura, una azione autentica di svecchiamento del gusto, anche nella prospettiva che le splendide

stanze restaurate del castello cinquecentesco — davvero ottime per le mostre, se potranno in seguito essere illuminate anche al piano superiore — fossero disertate dal gran pubblico e dalla popolazione de l'Aquila.

Esperienza perciò assai coraggiosa, quella dell'EPT dell'Aquila e dell'Azienda autonoma di Soggiorno e Turismo, che attraverso l'ingegner Emilio Tomassi, presidente del Comitato esecutivo della Mostra, ha puntato sui valori assoluti ed ha voluto, conseguentemente, fare cosa oggi, di cui i frutti potranno essere raccolti soltanto domani. Certo è un fatto che questo tipo di mostre, di carattere diciamo così scientifico, col proposito *realizzato* di portare in provincia quanto di meglio si faccia oggi nel mondo nel campo dell'arte di avanguardia, fuori delle antologie pseudo-obiettive, o delle beneficiarie locali dove tutti i tromboni della Regione, bene o male si prendono un premio o una medaglia, è raro e difficile.

Non saremo perciò noi, sotto questo profilo almeno, ad assumere atteggiamenti non solidali nei confronti della manifestazione. La mostra antologica della pittura di Alberto Burri, comprendente ben trentasette pezzi dal 1948 al 1961, ad esempio, è avvenimento nazionale maiuscolo anche nel quadro di una mostra meno estiva e con tutte le carte in regola per apparire in una Biennale e in una Quadriennale; come pure talune opere di artisti italiani e stranieri presenti all'Aquila contribuiscono validamente non solo alla chiarificazione del panorama artistico d'oggi ma all'approfondimento della personalità dei singoli pittori e scultori: opere come quelle di Ruggeri, Adami, Recalcati, Aricò, Saura, Scanavino, Baj, Bendini — e l'elenco potrebbe essere ampliato ancora di qualche altro nome — non si sono viste così intense e persuasive, nè alle ultime Biennali, nè alle mostre collettive di impegno dal 1960 ad oggi. Vi sono dei dipinti, come quelli di Ruggeri, Baj, Adami, che si distaccano notevolmente dal livello medio delle opere di questi artisti e che potrebbero costituire, in una Mostra-Concorso davvero oggetto di premiazione per l'alto livello raggiunto.

La manifestazione non è tuttavia priva di peccati, anche gravi, che noi vogliamo additare come contributo alla iniziativa. Intanto il gruppo dei critici ordinatori e selezionatori (Enrico Crispolti, Antonio Bandera, Guglielmo Matthiae) nella nobile

intenzione di classificare e differenziare per gruppi i vari artisti presenti a l'Aquila ha finito per creare partizioni arbitrarie e schematiche, di partenza scientifica, ma di arrivo o risultate romantiche e letterarie, limite grave assai in studiosi i quali hanno per regola il rigore critico e la severità verso ogni indulgenza cronistica, empirica, eclettica, ecc. Bastava, eventualmente, come del resto si fa quando si ordina una mostra di pittura contemporanea, raggruppare le singole opere per sottotendenze (informale, neo-dada, espressionismo astratto ecc.) e lasciare i visitatori liberi di dedurre con la loro testa.

Altro difetto — e questo più legato alla formazione critica e alla esperienza di ciascuno di questi giovani studiosi — è la estrema fumosità e difficoltà della loro prosa, che si diffonde in una sorta di soliloquio a più voci, e attraverso il candido e insieme assai poco umile « complesso della citazione reciproca » — sembra che la critica d'arte sia nata con loro e sia un loro monopolio — in pagine e pagine del ricco e spesso catalogo. Se le prose fossero state improntate a una necessità di chiarezza, senza dubbio la mostra sarebbe stata assai più leggibile. Tutti questi giovani studiosi peccano di intellettualismo e, nella paura di abbandonarsi a una critica descrittiva, o cronistica, o troppo legata alle peculiarità del linguaggio delle opere esaminate, finiscono per restare molto spesso in un limbo di filosofemi e di asserzioni indimostrate. E' in molti di loro un preconcetto assai radicato verso la critica militante dei quotidiani che non sia raccogliabile nei cenacoli paracademici e d'alto retrobottega delle gallerie d'arte contemporanea italiana.

Manca in questi critici d'arte il senso di un dialogo e di un rapporto che non sia quello col direttore della galleria, della rivista, dell'Artista, il modo di farsi intendere anche attraverso la stima e la simpatia per la fatica degli altri. E' indicativo in proposito nel catalogo il settore bibliografico dedicato ai vari artisti nel quale raramente si trovano citati critici giornalisti, anche seri e attenti, che abbiano contato qualche cosa via via nella scoperta o nella divulgazione di pittori difficili e poco conosciuti al gran pubblico. Critici come Valsecchi, Marchiori, Carluccio, ed altri che non nominiamo, i quali hanno validamente contribuito alla scoperta e alla attenzione di tanti pittori ita-

liani e stranieri, sono ignorati, forse nell'opinione che essi non facciano abbastanza cultura, non siano « vera » critica.

La Mostra, ripetiamo, presenta ciò nonostante, una sua caratteristica, l'impegno e la buona volontà. Quanto ad opere raccolte, l'unico limite che

PAESE-SERA, Roma, 8 ottobre 1962, pag. 3; titolo su quattro colonne.

La Mostra di « Alternative Attuali »

UNA LETTERA DI CRISPOLTI

Egregio Direttore,

mentre sono grato a Marcello Venturoli per l'attenzione dedicata sulle colonne di *Paese Sera* dell'8 ottobre u.s. alla recente mostra aquilana « Alternative Attuali » e « Omaggio a Burri », ordinata da Antonio Bandera, da Guglielmo Matthiae, e dal sottoscritto, non posso non rilevare come i due ultimi periodi dell'articolo stesso, oltre a risultare contraddittori con il senso dello scritto che concludono, suonino particolarmente stonati e lesivi per una mostra eminentemente culturale come l'iniziativa realizzata ad Aquila, e siano di fatto palesemente non rispondenti a verità.

Scrivo infatti Marcello Venturoli: « Quanto ad opere raccolte, l'unico limite che noi additiamo è specie per gli artisti maggiori, una data piuttosto remota, da merce di galleria. La prevalenza delle opere esposte è infatti proveniente dalle gallerie di cui i critici suddetti sono portabandiera e banditori ».

Verifichiamo dunque i fatti: Venturoli non potrà negare catalogo alla mano, che su 167 opere esposte, e 203 con quelle di Burri, risultino 65 di proprietà degli stessi artisti, 81 di collezionisti privati, 57 di gallerie, ed una di un Museo. Le sole cinquantasette opere provenienti da gallerie sono di proprietà di dodici gallerie, fra italiane, francesi, tedesche, e nordamericane. E' vero dunque il contrario di quanto sostenuto da Venturoli, il quale

noi additiamo, è specie per gli artisti maggiori, una data piuttosto remota, da merce di galleria. La prevalenza delle opere esposte è infatti proveniente dalle gallerie di cui i critici suddetti sono portabandiera e banditori.

MARCELLO VENTUROLI

neppure potrà negare — perchè deve esserne informato — che alle gallerie in questione sono state richieste soltanto opere degli artisti che interessavano la linea critica e programmatica affermata dagli ordinatori nella mostra stessa, e non il loro intero gruppo « di galleria » come sarebbe ovviamente accaduto se gli ordinatori stessi fossero, come afferma gratuitamente ed avventatamente Venturoli, i disponibili « portabandiera e banditori » di quelle gallerie. Sono state infatti richieste opere soltanto di pochi artisti oggi in rapporto con esse. E dunque non abbiamo presentato a L'Aquila fondi di magazzino più o meno gentilmente imposti, bensì abbiamo scelto, chiesto ed ottenuto i pezzi che ci interessava esporre; e li abbiamo naturalmente chiesti a chi solo era in grado di darli, per ragioni di rappresentanza esclusiva in Italia (come avviene per esempio, nella Biennale veneziana o nella stessa Quadriennale romana). In qualche caso (vedi Ruggeri) si sono esplicitamente prescelte opere di alcuni anni fa in polemica con i recentissimi e dubitabili risultati dell'artista.

RingraziandoLa per l'ospitalità che vorrà dare a questa indispensabile precisazione

Enrico Crispolti

Enrico Crispolti ha voluto leggere in un modo assai peggiorativo ciò che noi scrivemmo, quasi in un inciso, dopo un ampio e generoso articolo che

suona consenso per la difficile fatica di una mostra d'arte contemporanea in provincia. Certo, come è nostro costume, non abbiamo sciolto le campane alla mostra di « Alternative Attuali », anche perchè, nonostante la qualità delle opere esposte, vi abbiamo trovato parecchi pezzi di date non recenti, invecchiati, di ordinaria amministrazione nel mercato. Questa è opinione che il Crispolti certamente non condivide, ma è una opinione e come tale non pensiamo possa essere oggetto di scandalo.

Sono invece dispiaciute a Crispolti le parole portabandiera e banditore; e siamo prontissimi a scusarci con lui pubblicamente, se queste parole egli ha preso come limitative della onorabilità sua e degli altri organizzatori della mostra. Ma è un fatto indubitato che Crispolti sia uno dei più assidui

PAESE-SERA, Roma, 29 ottobre 1962, pag. 3; titolo su due colonne.

La mostra di pittura scultura e architettura al Castello Cinquecentesco dell'Aquila

« ALTERNATIVE ATTUALI »

Presentato dal noto teologo protestante Paul Tillich, con le parole del frontespizio goyesco per i *Capricci*, 'El sueno de la razon produce monstruos', riprese nel Catalogo, fu organizzata nel 1959 al Museum of Modern Art di New York una mostra dal titolo « New Images of Man ». Vi figuravano protagonisti dell'*action-painting* come Pollock e De Kooning, scultori di origine surrealista come Armitage, Paolozzi, Giacometti e Germaine Richier, protagonisti dell'informale materico come Dubuffet, del Gruppo Cobra come Appel, neo-surrealisti in chiave espressionistica come Bacon, Mc Garrel, Lebrun, Golub; e altri come Roszak, Cesar, Wastermann, Müller, ecc.

Elementi comuni delle loro opere, secondo le parole del Tillich, erano la presenza della figura umana e la sua deformazione simbolica. La problematica delle pagine introduttive sviluppava così temi esistenzialistico-religiosi, e, sebbene gli arti-

presentatori di opere di mercato astratto e informale, con una tenacia e una costanza che portabandiera e banditori — o come si preferisce, critici di tendenza — sono in grado di possedere.

Lungi da noi, quindi l'intenzione e neppure il recondito pensiero di mettere in dubbio la moralità professionale di uno studioso che, da tutto il contesto del nostro articolo e da altri nostri scritti, può talvolta apparire discutibile e magari anche inaccettabile, ma certamente sempre ispirato a ragioni ideali e culturali. Che poi a Crispolti cinquantasette dipinti di gallerie presenti alla mostra paiano pochi e a noi molti, è anche questione opinabile.

Marcello Venturoli

mia informale, nel ridare senso a nuclei fetali e amebici di figurazione.

Poi abbiamo avuto un massiccio ripresentarsi della stessa volontà direzionale nella scelta bolognese nel giugno 1962 «Nuove prospettive della pittura italiana», dove Brunori, De Gregorio, il gruppo romano di Festa, Lo Savio, Uncini, Angeli e qualche neo-dada costituivano delle minoranze largamente schiacciate da quella che, con giudizio generosamente boccioniano, potremmo chiamare la pittura programmaticamente *antigradosa*.

Finalmente arriviamo alle «Alternative Attuali», mostra assai più equilibrata come rassegna, tenuta all'Aquila nel Castello Cinquecentesco, fino al 30 settembre u.s., con questo titolo veramente promettente, e, dobbiamo dire, con risultati più densi dell'attuale Biennale veneziana.

Vorrei dunque cercare di individuare pregi e difetti della mostra dell'Aquila, a parte la eccellente retrospettiva di Burri dal 1948 al 1951, e riferire quali problemi affaticano gli esecutori del catalogo di «Alternative Attuali».

Prendo l'avvio da due espressioni che si rispondono e che mi sembrano particolarmente perentorie nel precisare una delle questioni fondamentali. Crispolti scrive nella prefazione: «Il "consumo" dell'arte contemporanea ha assunto un ritmo precipitoso, travolgente». Garroni scrive nel suo saggio «... Diciamo soltanto che l'esigenza della permanenza, in qualunque forma essa si esprima, è esigenza indisgiungibile da una sana società che aspiri legittimamente a proporsi come civiltà...».

Ebbene la convulsa precipitazione a dichiarare chiuse esperienze ancora in atto, a catalogare ricerche in fieri, tipica delle iniziative di cui ho parlato, non è il modo migliore per evitare la precarietà di linguaggio e di cultura, lamentata da Garroni. In particolare, le formulazioni che suddividono le opere dell'Aquila risultano generiche, reversibili, con una veste di pseudo-scientifismo; e gli stessi organizzatori dovevano avere qualche dubbio se gli artisti risultano spostati nelle varie sale da un sottotitolo ad un altro, con delle mancate corrispondenze.

Ecco i raggruppamenti: «oggettività e relazione», «soggettività e relazione», «simbolizzazione interiore», «simbolo e magia oggettiva»,

«magicità figure e forme allarmanti», «struttura, ritmo, spazio», «gesto, struttura, continuità», «ipotesi di lirismo».

Che gli artisti esauriscano il loro potere creativo non è un fatto nuovo, che il pubblico abbia gusti volubili e inconsistenti neppure, il vero fatto nuovo è la superficialità con la quale questi dati obiettivi vengono registrati (o assecondati), con la unica giustificazione che i fenomeni sopraccennati hanno acquisito un'inquietante accelerazione di tempi. L'atteggiamento di chi si pone il compito di giudicarli è in genere un'accettazione generica e incondizionata, con relativa esegesi fenomenologica, o un rifiuto altrettanto generico su posizioni di sociologismo elementare. All'origine di un lavoro così impreciso nella divulgazione della cultura figurativa è l'inautenticità sostanziale di una critica che si propone di essere contemporaneamente militante e storicizzatrice, di dirigere il mercato d'arte e di fare la storia dell'arte. La mostra dell'Aquila è una prova di questa ambiguità: soprattutto perché è stata organizzata da giovani informati ed attivi, perché contiene diverse opere interessanti e di qualità.

L'equivoco fondamentale sembrerebbe paradossalmente determinano dalla scarsità di informazione. Infatti perché far credere che le opere proposte all'Aquila sono quanto di più nuovo esista oggi tra pittori e scultori nel mondo?

E non si nega la validità di alcuni espositori come Somaini, Alechinsky, Davie, Saura, Noland, Hoehme, Morris Louis, Goetz, Rotella, Del Pezzo, Leoncillo, Gaul e l'interesse di altri come Romagnoni, Hultberg, Pozzati (gli ultimi due non nella recentissima produzione tuttavia), Fahlstroem, Zimmermann. Ma perché con loro non erano Perilli, Zamonja, Twombly, Callizio, Rudge, Dorazio, Gliha, Merz, Messagier, Santoro, Onishi, Shiraga, Brinckmann?

Se la mostra doveva servire a stabilire utili scambi di informazioni con la critica e il mercato straniero, essa è benvenuta malgrado la sua parzialità, ma se essa vuol far credere al pubblico informato di essere il primo capoverso di un discorso, allora vorremmo fare alcune osservazioni soprattutto agli ospiti qualificati del catalogo, critici o saggisti, che mentre hanno suscitato il nostro più vivo interesse per alcuni acuti chiarimenti (in particolare Garroni per i problemi generali, Barilli sul tema dello

spazio prospettico, Jaeger e Menna sul dadaismo), ci hanno lasciato pensare di credere effettivamente in una svolta delle arti figurative suscitando la nostra perplessità.

Forse potremo dichiarare conclusa l'esperienza materiale pura, ma per il resto, non è piuttosto una questione di accenti? L'intenzione di un surrealismo, per così dire, *impegnato* è presente da almeno quindici anni nella pittura di Matta, alcuni protagonisti dell'informale sono stati a larghi intervalli pittori figurativi, Dubuffet, Wols, Fautrier e dell'*action painting*, De Kooning, Pollock proprio perché essi hanno per primi superato il punto morto della polarizzazione astrattismo-figurazione, Bacon e Giacometti proponevano il loro «spazio prospettico» isolante fin dal 1950. E Ernst, Gorky, Sutherland, Moore non suggerivano archetipi magici, o nuclei organici in svolgimento? Ernst addirittura dal 1920!

E dico ciò non per porre in discussione il diritto di riprendere temi già iniziati, tanto più che artisti di qualità promettono sempre fragranti scoperte, e basti ricordare Morris Louis p. es. e l'ultimo Saura, per citare due pittori di opposte natu-

AVANTI!, Roma, 10 ottobre 1962, pag. 3; titolo su sei colonne.

«Alternative Attuali» della pittura

LA MOSTRA DELL'AQUILA

L'arte attuale è caratterizzata da una teoria di mode e di posizioni estetiche che nello spazio di pochi anni, e a volte solo di mesi, vengono soppiantate da altre mode e da altre correnti, da altre necessità estetiche e spirituali. E' l'aspetto peculiare del «consumo» che oltre gli oggetti di uso più comune (vestiario, arredamento, edilizia, ecc.) ha coinvolto e sta coinvolgendo in maniera sempre più vorticosa tutti gli aspetti della vita, non esclusa l'opera d'arte.

re, (un intelligente saggio di Barilli su Gorky ha ripercorso di recente la storia sommamente creativa di questo grande *imitatore*), ma per rifiutare gruppi fittizi e avvistamenti affrettati di radicali mutazioni.

I quali avvistamenti sono accennati per es. nelle conclusioni del saggio di Garroni, per altro uno dei più chiari nell'esame dei problemi del linguaggio contemporaneo. Mentre la mostra, vista con occhio spregiudicato non incoraggia la credenza di un mutamento sostanziale della visione, se non con la constatazione della fine di certo estremismo materico e gestuale. Ma presenta alcuni neo-liberty come Schultze e Hundertwasser, diversi astratti come Gaul, Morris Louis, Hoehme, Noland, alcuni neo-dada come Del Pezzo, Persico, Rotella, Baj, altri figurativi tra surrealismo ed espressionismo, come il citato gruppo milanese ecc.

La mostra delle nuove tendenze architettoniche è una propedeutica interessante per tutti, utile per noi che abitiamo a Roma a guardare attentamente la «Rinascenza» di Albini e Helg, e la bellissima Casa Baldi al Labaro di Paolo Portoghesi.

MARISA VOLPI

litanti a porsi al sicuro da ogni rischio di essere tentacolati del tutto dalla cronaca, spingendoli a bilanci, seppure provvisori e qualche volta arbitrari.

Bisogna comunque dare atto al giovane critico Enrico Crispolti del suo tentativo di storicizzare un periodo così tumultuoso ed evanescente come l'attuale con la mostra dell'Aquila, nata con la denominazione di *Alternative Attuali*.

Crispolti avverte la drammatica urgenza di chiudere definitivamente il conto con l'informale attraverso una (ma non unica) soluzione: « Non è difficile dire che oggi, alle spalle della grande esperienza quasi ventennale dell'Informale europeo e nordamericano, il problema più sentito è quello di tirarne un po' — direttamente o indirettamente — le somme, e non certo per farsene un impegno conservativo e restaurativo (che sarebbe un tradimento immediato delle eredità del movimento stesso), quanto proprio per chiedersi quali siano state le sue più intime ragioni, cosa infine ci spinga ad affermare le nostre attuali esigenze ».

In questa particolare coscienza critica sta il coraggio di Crispolti che in ogni istante della sua attività sa impegnarsi e addirittura comprometersi quando è necessario, senza timore e al di là dei facili accomodamenti e dell'eclettismo tanto in voga. Non è dunque la mostra dell'Aquila una riproposta del figurale in senso programmatico come qualcuno ha frainteso; nè un programma estetico che Crispolti ci addita. E' soltanto il bilancio di un periodo sui cui risultati è possibile proporre una delle tante alternative.

Infatti dopo l'informale si è resa necessaria una scelta totale che attualmente si sta orientando su tre direttive fondamentali: la soluzione geometrica (che è stata d'altronde anche quella che ha subito meno scosse), la soluzione vagamente figurativa (intesa sotto un profilo oggettivo di arte integrale, di un « nuovo racconto che rappresenti la folta complessità degli elementi che agiscono in una particolare situazione ») ed infine la soluzione basata sulla *critica storica aposteriori* che ripropone la ritrovata (o quanto mai auspicata) unità dello stile. Quest'ultima ipotesi che si potrebbe definire *stilistico-intuizionistica* è sottoscrit-

ta, sulla scia anche di quanto è andato affermando G. C. Argan, da Giuseppe Gatt, Tempesti e Italo Tomassoni (che peraltro da questa posizione propone la nuova tesi di un ritorno al barocco scientifico e razionale come superamento del momento romantico informale).

Ciò che mi sfugge in questa mostra (allestita in modo superbo da Paolo Portoghesi nel Castello dell'Aquila; e sede migliore in Italia per una manifestazione del genere non era possibile trovare) è il motivo per cui certi artisti come gli scultori Aldo Caron e Valeriano Trubbiani (tanto per fare alcuni nomi) e i pittori Strazza, Raspi, De Gregorio, Pace, Frascà, Santoro non siano stati invitati a rappresentare questo processo, mentre al contrario si possono considerare punti cardine di un preciso momento culturale legato alla storia del superamento dell'informale e che potevano rientrare benissimo nel discorso critico di Crispolti. Ragioni di economia? O non forse fretta negli inviti?

Certo comunque che questa mostra antologica (ma quale antologica può presentarsi immune) presta il fianco alle discussioni sulle presenze e sulle assenze. Ci sarebbero troppi motivi per giustificare e per criticare.

Dobbiamo però riconoscere che questa manifestazione (articolata in un arco problematico discutibile ma indubbiamente intelligente e nell'intento di offrire maggiori ipotesi di chiarimento: « Oggettività e relazione », « Soggettività e relazione organica », « Simbolizzazione interiore », « Simbolo e magicità oggettiva », « Magicità, figure e forme allarmanti », « Gesto, struttura, continuità », « Ipotesi di lirismo ») è la più importante di tutte quelle svoltesi durante questa estate, e con un impegno critico che nessuno può disconoscere. Un bilancio oltre tutto che ci ha permesso di ricostruire con *l'Omaggio a Burri* tutto l'iter di un pittore che nella storia dell'arte contemporanea ha un posto di preminenza e la cui evoluzione si delinea precisa e coerente, dagli ormai remoti campi di concentramento del Texas prigionie della carne sempre rappresa alla memoria sino alle recenti piaghe-bruciature, allarmanti metafore viventi nella regione dello spirito.

GIANCARLO POLITI

PITTURA, SCULTURA ED ARCHITETTURA DELLE « ALTERNATIVE ATTUALI » NELLA MOSTRA AQUILANA

Ha avuto luogo nei saloni del vetusto Castello della città di Federico — opera dell'architetto P.L. Scrivà (1535) — una Mostra di improntazione post-informale selezionata ed ordinata da Antonio Bandera ed Enrico Crispolti, docente di Storia dell'Arte all'Università di Roma.

La Rassegna è stata articolata in otto polarità problematiche: 1) *Oggettività e relazione*, « moderna ed inedita ipotesi di descrizione », che ha per protagonista « la situazione, che dilata i limiti di capienza dell'eventicità informale in nuove ipotesi dialettiche di rapporto »; 2) *Soggettività e relazione organica*, ove è dato osservare che « la circostanza espressiva si verifica in una pienezza affettivo-passionale che porta alla sua stessa simbolizzazione, virtuale almeno, nella dialettica organica »; 3) *Simbolizzazione interiore*, la quale è motivata « di figure e simboli la cui realtà non risulta direttamente sollecitata da un rapporto esteriore, quanto piuttosto da uno scandaglio interiore, individuo ed individuale (contrapposto al sociologismo della prima polarità, appunto), spinto tuttavia a tal punto di analismo, da assicurare in certo modo il portato di immagini capaci di una nuova forma di oggettività »; 4) *Simbolo e magicità oggettiva*, a cui è « distintivo il moto esaltativo-fascinatorio, puntualizzato in termini molto precisi, che rinunciano, per esempio, all'ampiezza allusiva dell'imaginerie empirico-meravigliosa dubuffettiana »; 5) *Magicità figure e forme allarmanti*, in cui si insiste « in zone preconsce ed inconscie, con riferimenti ancestrali, o addirittura archetipali, nel campo della psicologia del profondo, o con la strumentazione di forme di specifica ambiguità, cariche dunque di una particolare capacità allarmante »; 6) *Struttura, ritmo e spazio*, « termini mobili di una dialettica e di elementi che apre una dimensione temporale nuova, in opposizione, ancora, all'istantaneità spazio-temporale informale »; 7) *Gesto, struttura, continuità*, in cui « permane una volontà

di contatto come con una forza originaria, ciclonica nel suo essenziale dinamismo, matrice ideale di tutte le cose, propulsiva e potentemente espansiva »; 8) *Ipotesi di lirismo*, nel cui ambito nascono oggi alcune ipotesi « d'intenzione ulteriore, tentativi di svolgimento di diversa natura, e prevalentemente a carattere impulsivo-effusivo...; od invece essenzialmente contemplativi, in senso a volte quasi epifanico, nella precarietà d'una determinante rivelazione luminosa, ed altrimenti con figurazione ideale di simboli visuali nuovi, ad allusione percettiva, panica, a volte idealmente fitomorfica ».

Sono centosessantanove le opere dei diversi artisti europei ed americani di ben quattordici nazioni, ad offrire nelle diverse polarità delle « Alternative » problematiche confacenti ad ambiti gestuali sufficientemente delineati ai fini degli orientamenti preposti dai selezionatori.

Nella Mostra è stata inoltre presente una sezione dedicata all'architettura. Questa — su cui si è pronunciato favorevolmente anche Bruno Zevi, su *L'Espresso* — si è proposta « di illustrare alcuni fatti salienti dell'architettura del dopoguerra, secondo una prospettiva aperta che aiuti a configurare una ipotesi di sviluppo ». La sezione è stata curata da Paolo Portoghesi e Sandro Benedetti, in una serie di pannelli, singoli e raggruppati. Eccone l'articolazione: a) Una esperienza prefiguratrice e uno stimolo culturale: A. Gaudì; b) Il mito della libertà: F. L. Wright; c) La crisi del costruttivismo: Le Corbusier; d) L'eccezione poetica: A. Aalto; e) Materia e struttura: Il Brutalismo: V. Vigandò, J. Stirling, ecc.; f) Espressione e struttura: R. Morandi, K. Wachsmann, ecc.; g) Spazio e natura: Moretti, Goff, Soleri; h) Esperienza, movimento e spazio: G. Michelucci, L. Quaroni, ecc.; i) Ordine e struttura: L. Kahn, F. Albin, ecc.; l) Materia e memoria: F. Albin, P. Portoghesi, M. Achilli, L. Brigidini, G. Abruzzini, G. Canella ed altri. Da registrare ancora lo

Omaggio a Burri: è la prima retrospettiva dell'artista umbro allestita in Italia, e raggruppa 37 opere che vanno dal 1948 ai giorni nostri. Ovviamente si è tenuto conto delle più significative, ai fini di ripercorrere l'iter di questo grande artista.

Per chiudere un cenno al lussuoso catalogo edito all'occasione per i tipi dell'Ateneo di Roma. Impossibile non accennare alla significativa introduzione del Crispolti; al saggio « Da possibilità di relazione ad *Alternative Attuali* », di Bandera; al brillantissimo « L'informale e la crisi semantica

IL GIORNALE D'ABRUZZO E MOLISE, Teramo, 23 ottobre 1962, pag. 3; titolo su tre colonne.

ALTERNATIVE ATTUALI

Una retrospettiva di Burri e una mostra d'avanguardia all'Aquila

La mostra « *Alternative Attuali* » organizzata da Antonio Bandera ed Enrico Crispolti nel Castello cinquecentesco de l'Aquila rappresenta un fatto notevole e per molti aspetti eccezionale. Questa eccezionalità è dovuta non solo alla qualità delle opere esposte e al valore degli artisti rappresentati, quanto particolarmente ai precisi criteri culturali con i quali è stata ordinata. E' abbastanza raro infatti incontrare oggi una rassegna internazionale che, come questa delle « *Alternative Attuali* », corrisponda ad un chiaro disegno critico, ad una scelta e ad un giudizio affondati non già nel passato, anche recente, e nella storia, ma nel presente e nella cronaca, incidenti cioè addirittura sull'attualità del momento operativo, del fare stesso degli artisti. La rassegna presenta infatti un quadro molto approfondito delle più attive tendenze di oggi, in un esteso panorama dove si tenta di fissare con un discorso responsabile i più importanti punti di orientamento, di aprire perfino delle ipotesi verso il futuro. Se poi più precisamente la congiuntura odierna è segnata da una evidente crisi dell'informale e da un tentativo di superare una simile chiusura, la mostra de l'Aqui-

delle arti », del Prof. Emilio Garroni. Ed ancora: alle testimonianze dei vari architetti; ai saggi critici di James Johnson Sweeney, Valsecchi, Arcangeli, Apollonio, Read (l'autore della « Storia della pittura moderna » edito dal « Saggiatore » di Milano), Argan, Brandi, Dorfles, Ponente, ecc. Molti gli articoli di commento della Stampa. Non li citiamo perchè l'elenco sarebbe lungo. Ultimo, in ordine di tempo, quello di Cesare Brandi, dell'Università di Palermo, sul settimanale « Il Punto ».

ALEARDO RUBINI

la prende atto con coerenza di questa problematica situazione, in un impegno di documentazione in un ambito internazionale i molteplici aspetti e le più diverse proposte di superamento, tutte le nuove aperture che si vanno delineando giorno per giorno. Una simile impostazione segna già un primo e significativo criterio di condotta, nel senso che « *Alternative Attuali* » si propone di recensire, e di dare quindi loro credito, unicamente quelle opere e quegli artisti che si pongono in una posizione dialettica con l'informale, accettandone la eredità con tutto quanto essa comporta di positivo e di negativa passività. In una posizione attiva e consapevole quindi, e non di negazione storica ed illusoria, quale si riscontra invece nella poetica del neocostruttivismo. In questa direzione, il bellissimo « *Omaggio a Burri* » che si affianca alla mostra delle « *Alternative Attuali* », viene a costituire una specie di significativa premessa, e come la dichiarazione di un retroterra, colto emblematicamente nel lavoro di uno dei più grandi artisti informali, da cui si dipartono le nuove ricerche. Ma oltre ad assumere un valore di ideale introduzione, questo serrato « omaggio » ha un valore rilevante in

sè stesso, configurandosi con una selezionata scelta di trentasette opere dal 1948 al 1961 come la prima retrospettiva dedicata all'arte di Burri. La antologia si mostra attenta soprattutto a documentare, assieme al momento di partenza, i punti sensibili di passaggio tra un periodo e l'altro, impegnandosi cioè a mettere in luce, con opere inedite o poco divulgate, la trama interna, la coerenza, i punti di raccordo e di congiunzione.

Ma se « l'omaggio » dichiara anche un retroterra e fissa una premessa culturale, ecco che la attenzione viene portata di nuovo sul momento presente e sulle sue molte « alternative ». Ancora lo informale costituisce, come si è detto, un indispensabile punto di raffronto, anche solo negativo; e allora se l'informale è inquadrabile nei termini riassuntivi di soggettivismo, istantaneità temporale e, di innalzamento infine verso una comprensiva totalità di un particolare significativo — fosse il gesto, il segno o la stessa materia — ecco che le nuove ricerche tendono al contrario all'oggettività, alla durata, ad accogliere nel quadro o nella cultura tutti i molteplici ed intricati livelli di realtà, sia individuali che sociologici, in cui viene a delinarsi attualmente l'esperienza. E' dunque in questa prospettiva che vengono inquadrati i nuovi fenomeni, la stessa ipotesi di una « nuova figurazione », indubbiamente una delle più significative ed avvincenti (dalla figurazione oggettiva di Romagnoni e Hultberg, di Recalcati e Del Greco, di Adami e Bergolli, a quella organica di Canogar e Vacchi di Pozzati e Freddie, dello scultore Reinhout e dello stesso Alechinsky), come le ipotesi volte a sviluppare un racconto, una narrazione aperta, oppure a stringere la realtà per mezzo di un'invenzione simbolica (come in Brzozowsky, Saby e Scanavino, o nella figurazione emblematica di Peverelli, nella magia di Baj, Del Pezzo, Fahlström, Fergola, e del profondo di Biasi, Hun-

LE ARTI, Milano, n. 10, ottobre 1962, pag. 8.

dertwasser, nei simboli organici che affiorano nelle sculture di Metcalf e nelle opere recenti di Leoncillo, in quelli straordinariamente proliferanti di Schultze); come infine, nelle zone tuttora legate ad un prevalente aniconismo, le ipotesi impegnate a strutturare il segno e il gesto (Kemeny, Hiltmann, Hoehme; e Somaini, Götz, Reuterswärd). Sullo sfondo si assiste al tentativo di volgere ad un nuovo significato, attraverso ancora l'informale che ne ha mutato profondamente il profilo, l'eredità soprattutto del surrealismo e di dada. Su tutti questi diversi settori la rassegna de l'Aquila conduce a fondo la sua attenzione, offrendo una precisa documentazione di artisti e di opere, raccolti e suddivisi in polarità, in convergenze problematiche che vogliono costituire una prima sistemazione critica e un'indicazione sintomatica. In questa nota non è possibile inoltrarsi in una così approfondita catalogazione; solo annotare che sarebbe risultato certo interessante inserire anche il lato inventivo dello sperimentalismo attuale, e magari ampliare la rassegna nella parte dedicata agli « assemblagistes ». Comunque il quadro del presente ci è restituito in maniera viva, precisa e stimolante. Nell'intento di allargare l'indagine e di rintracciare i rapporti che uniscono tra loro i diversi settori delle arti figurative, in una consonanza di fondo esistente ma che solo oggi si cerca di porre criticamente in evidenza, una sezione delle « *Alternative Attuali* » è dedicata alla architettura. Gli allestitori di questa sezione, Sandro Benedetti e Paolo Portoghesi, hanno inteso mettere a fuoco l'attuale crisi del linguaggio architettonico, e le aperture delineatesi, storicizzando l'intero problema non solo nei suoi documenti attuali, ma risalendo anche agli antecedenti fondamentali, da Gaudì a Wright, all'ultimo Le Corbusier.

ALBERTO BOATTO

Sotto il patrocinio dell'E.P.T. de L'Aquila e della locale Azienda Autonoma di Soggiorno si è tenuto nel centro abruzzese un'interessante, del tutto originale, rassegna di pittura, scultura e architettura, selezionatori e ordinatori Antonio Bandera, Enrico Crispolti, Guglielmo Matthiae, Sandro Benedetti e Paolo Portoghesi. Il materiale esposto appartiene alla Collezione Cavellini, alla Galleria d'arte moderna di Spoleto e ad alcune importanti collezioni private. Fra coloro che maggiormente hanno collaborato al successo della rassegna Edouard Jaguer di Parigi, dirigente del movimento « Phases ». Dice Crispolti in uno scritto introduttivo al catalogo che « esistono non soltanto gli indizi ma già numerose le prove dell'esistenza di una continuità di ricerca che investe strati più profondi, non sconvolti, e spesso neppure toccati dalle susseguenti ondate di superficie ». La mostra, sempre per Crispolti, « è un atto di fiducia verso quelle ricerche che più seriamente osano un lavoro di profondità, piuttosto che in estensione, e dunque riescono assai meno probabilmente a finire in balia di quei flussi e riflussi di mode, di cui si diceva ». Non v'è dubbio che quest'ansia di ricerca, così documentata nelle sue forme più decise e critiche, preluda a rinnovazioni di linguaggio, ad aperture inedite sganciate da ogni predeterminazione programmatica: ne prendiamo atto con soddisfazione e con interesse, soprattutto perchè l'indagine si impegna, il gesto si struttura e si evidenzia al di fuori delle mere opposizioni sistematiche, la crisi diviene ciclica e lascia spazio così a soluzioni più progressive, più disponibili al dibattito, più indicative di una condizione umana. Troviamo così, in questa rassegna aquilana, non più soltanto l'angoscia innalzata a mito o la simbolizzazione senza discendenze dialettiche ma anzi sollecitazioni inconsuete verso figurazioni « attuali » e presenti, verso dimensioni intensamente umane. La lotta al dogma ed alle accademie, di ogni provenienza, da noi a suo tempo dichiarata, è anche qui — sia pure su binari ideologici diversi — seriamente impostata: i risultati non tarderanno a verificarsi; i momenti di rottura non avranno

soluzioni bloccate; le componenti estetiche dei nuovi motivi pittorici e plastici già ci appaiono ricche di fermenti, di acquisizioni vitali, di nuove « armonie », giustamente incostanti e trascorrenti. Non abbiano quindi timore gli organizzatori: per parte nostra, sul piano estetico più che contingentemente operativo, offriamo possibilità di dibattiti ulteriori, ancor meno schematizzati, ancor più aperti verso indubitabili orizzonti della figurazione pittorica, plastica, architettonica.

Più che l'« Omaggio a Burri », del quale gli organizzatori hanno esposto opere composte dal 1948 al 1961, ci hanno interessato, e davvero moltissimo, un gruppo di composizioni di giovani espositori, raggruppati per espressioni linguistiche, per sezioni, appunto per alternative. E' evidente che noi andremo alla ricerca di singole personalità non seguendo che strumentalmente l'impostazione dei selezionatori, e non certo per costringerci a polemiche ma proprio per lasciarci vieppiù convinti dell'inevitabilità di quei « sotterranei legami » di cui parla Crispolti e che necessariamente sono il contrario delle sistemazioni, della problematica sezionale, della specializzazione compositiva. Così ci ha enormemente interessato l'opera di Bepi Romagnoli (già visto positivamente in una recente personale milanese), per i suoi « drammatici » racconti, per il suo vigoroso plasticismo cromatico, per la convincente e durevole concertazione pittorica. Positivo il giudizio su Antonio Recalcati, autentico nell'immagine, essenziale nella ricerca coloristica, impegnato nelle sue leggibili e pur macerate intuizioni culturali. Le « presenze » di Alfredo Del Greco sono state per noi un'altra piacevole scoperta: il pittore pescarese le espone — dopo averle minuziosamente indagate — con tessiture invisibilmente accurate, immesse in un rigoroso quanto netto e chiaro rapporto di tensioni cromatiche che contribuiscono a rendere le figurazioni figlie di un « tempo » pittorico totalmente spalancato sullo spazio. In tutte e tre le opere di Guerreschi la proposta e l'impegno sono totali: la vigoria pittorica dell'artista milanese poi è eccezionale, marcata, originalissima, con

zone di puro e raro pittoricismo (come in « Quartier-verde ») inserite in momenti ispirativi ove le dissonanze narrative sono di una intensità emozionale ed intellettuale davvero sconcertanti. Altra nuova alternativa dell'informale fine a se stesso quanto al realismo di maniera, è quella offerta dallo statunitense Irving Petlin: c'è anzitutto in questo giovane pittore di Chicago una spinta creativa tormentata e fieramente accettata sino a divenire volontà e programma. Ma soprattutto c'è in Petlin una specie di neoboschianesimo, ridimensionato s'intende nella quantità onirica e nelle strutture pittoriche, in grado di offrirci grandi « racconti » sulle ansie dell'uomo dell'età spaziale. Pittoricamente organici e sistemati i dipinti di John Hultberg, con la loro ricca intelaiatura e gli interessanti interni rapporti tonali: così in « Natura morta » (1957) tre soli colori servono a dare luce e preziosità ad un dipinto dal testo forse eccessivamente stringato anche se radicalmente esemplificante. Sempre ottime le composizioni di Baj, ricche gustose e intelligenti come « Pittura - 1956 », cromaticamente varie e sensibilissime e pur non decorative come « Testa di fauno » (1957). Altro pittore interessante è Bernard Scultze, qui rappresentato da un gruppo di opere ove si esterna del pittore germanico una continua accettabile disponibilità per forme ancora sconosciute alla quotidiana visione. Nella scultura Leoncillo domina con le sue forme tese e movimentate, senza mediazioni forzose, immesse in un programma pla-

NUOVE DIMENSIONI, La Spezia, n. 9-10, ottobre 1962, da pag. 33 a pag. 35.

La mostra internazionale dell'Aquila

IL « CONSUMO » DELL'ARTE

Il tema del cosiddetto « consumo » dell'arte contemporanea (consumo, come incessante sperimentalismo e logorio delle tecniche dell'espressione), tema caro a tutto un settore della sociologia della arte, dell'estetica e della critica d'arte anglosassone

tedesca e francese, ha, da noi il suo « antologista » interprete in Gillo Dorfles. Il suo *Divenire delle arti* (Einaudi, 1959) la cui problematica è la stessa degli altri suoi saggi degli ultimi dieci anni traccia, in chiave sociologica, la recente « cro-

stico di istintiva ritmica e di vis pittorica. Fra tutti gli espositori segnaliamo anche, e soltanto, lo svedese Reuterswaerd, Antonio Carena, Guido Biasi (soprattutto per il dipinto « Les mines merveilleuse »), il surrealista danese Wilhelm Freddie, Piero Ruggeri (per lo « Studio da Rembrandt »); lo scozzese Alan Davie, lo spagnolo Rafael Canogar, oltre al gruppo « Simbolizzazione interiore » per i concreti felici apporti di Emilio Scanavino, Cesare Poverelli, Tadeusz Brzozowski e Jaques Lacomblez, segnalazioni che avremmo volentieri dedicate anche a Hundertwasser se meglio fosse stato presentato. Per quanto riguarda la sezione architettura giustamente si dice nella presentazione che « d'altronde proprio la vocazione strutturale della architettura e il suo aver assunto mediamente le proposte della pittura in un dettato che oltrepassa coordinandole a un programma, può costituire oggi un motivo di comunicazione e di scambio con la cultura dei pittori e scultori alla quale essa offre una versione, diversamente risolta, delle loro stesse istanze avviate a un superamento ed a una strutturazione delle conquiste recenti ». Nella mostra si potevano ammirare esempi probanti e diremmo « storici » delle esperienze di Gaudì, Wright, Le Corbusier e Alvar Aalto; del brutalismo di Viganò e Stirling; delle strutture di Wachsmann; delle lucide impostazioni urbanistico-estetiche di Portoghesi, Quaroni, Michelucci e Albini, per citarne alcuni.

FERRUCCIO BATTOLINI

naca » di questa successione di esperimenti presto abbandonati e sostituiti da altri. Il giudizio che c'è dentro — o dietro — questa *cronaca* è, malgrado certe ingannevoli apparenze, sostanzialmente positivo. La rapida usura del gusto, la rapida creazione, e distruzione di certi valori formali, sono, per Dorflès, l'espressione di un dinamismo oggettivo, il segno della esasperata ma fertile vitalità del pensiero della nostra epoca.

E' sintomatico, che, nell'atto stesso di presentare la mostra di pittura, scultura e architettura internazionali « Alternative Attuali » all'Aquila come documentazione del superamento dell'« informale » e indicazione di nuove strade aperte allo sviluppo dell'arte contemporanea, il prefatore alla mostra stessa, Enrico Crispolti, apre il suo discorso proprio su questo tema e con questa stessa parola (*consumo*). La cosa è doppiamente sintomatica, direi. Da un lato, infatti, il giudizio che Crispolti esprime — sul tema e sulla parola in questione — non contiene quell'attivistico ottimismo che è espresso o sottinteso da Dorflès, poichè tenta di porre in luce l'equivoco fra *tecnica e lingua*, si propone di demistificare quel concetto di sperimentalismo, traducendolo nel pessimistico termine di un continuo incalzare delle « mode » ed abbozza il concetto della inscindibilità tra lo sperimentalismo dei contenuti (ricerca, conoscenza) e quello delle forme. Questo, da un lato: cioè, trattandosi di una esposizione, il tracciato di una certa linea, programmatica. Ma, cosa altrettanto sintomatica, nei fatti (tolte alcune episodiche fratture) la linea non coincide col profilo della mostra, ma, anzi, si concretizza nel rifare, secondo scelte e giudizi che raramente esorbitano da quel concetto di fenomenologia d'arte, da quella nozione dell'« esperimento » di cui si è detto, la « cronistoria » di un processo di « fabbricazione », logorio e « rifabbricazione » delle tecniche che caratterizza tutto un settore della cultura artistica internazionale. Il rovescio della medaglia, di cui parla la prefazione, lo si legge, insomma, sulla carta stampata del catalogo, ma scopre di rado la sua faccia nelle sale dell'esposizione. [Il fatto è che, per diversi dei critici che hanno collaborato all'iniziativa, l'idea di documentare il superamento dell'« informale », si identifica con la « prospettiva » di un'arte « post-informale » (la definizione non è mia, ma loro, la quale prende le mosse da una celebrazione e non da una critica di un'arte

come quella di Burri (la mostra dell'Aquila si apre con « Omaggio a Burri ») perchè già in quell'esperienza i critici in questione vedono un (insistente) contenuto di « rivolta », la « rivolta » *implicita*, naturalmente puro e semplice *choc tra materie pittoriche ed extra-pittoriche, implicita nel conflitto tra pittura e anti-pittura* prescindendo dalla necessità di smantellare l'equivoco di una polemica ridotta al livello della sfida « da laboratorio », della sfida lanciata da una tecnica ad altre tecniche prescindendo, insomma, da qualsiasi ragionamento (fosse anche sfumato e non radicale, quale il caso esigerebbe) sul tema della sterilità di partenza, della sterilità sostanziale, che è propria di ogni concezione agnostica dell'arte.] L'antologia di Burri occupa le sale a pianterreno del Castello Cinquecentesco dell'Aquila, dove ha sede la mostra, ma, come s'è detto e si vedrà meglio più avanti, non si tratta certo di una « sistemazione in cantina », ma della edificazione della base di un edificio pressochè intero.

L'ambiguità tra propositi e fatti è poi complicata dal curioso ordinamento delle stesse sale del piano superiore, della loro successione « a rovescio » (quella che rappresenta la punta più avanzata della mostra è la prima e non l'ultima). Se infatti il « piedistallo dell'edificio » è Burri, se, nell'intento degli organizzatori il susseguirsi delle « alternative attuali » prende le sue mosse per andare avanti, diciamo, da una linea che comincia da Burri (e dall'« informale » stesso) per procedere in altre direzioni, ebbene, è ovvio che la mostra dell'Aquila va visitata a rovescio.

Il suo « itinerario » è stato diviso dai critici in otto tappe. Le affiches che le annunciano vale la pena di citarle, perchè mostrano da sole in quale dedalo di tendenze e sotto-tendenze sia stato configurato il panorama delle « alternative » in questione ed in quali definizioni critiche (ermetismo mai morto) trovino la loro classificazione.

Eccole (secondo quella successione *à rebours*, che, come dicevo, è nella vera logica della mostra). *Ipotesi di lirismo* (Bendini, Benrath, Gaul, Louis, Meyer-Petersen, Noland); *Gesto, struttura, continuità* (Götz, Reuterswärd, Somaini, Zimmermann); *Struttura, ritmo, spazio* (Hiltmann, Hoehme, Kemeny); *Magicità figure e forme allarmanti* (Biasi, Ginet, Hundertwasser, Leoncillo, Martin, Metcalf,

Persico); *Simbolo e magicità oggettiva* (Baj, Del Pezzo, Fahlstroem, Fergola, Rotella); *Simbolizzazione interiore* (Brzozowski, Lacomblez, Peverelli, Saby, Scanavino, Tchorzewski); *Soggettività e relazione organica* (Alechinsky, Aricò, Canogar, Davie, Freddie, Langlois, Pozzati, Reinhout, Ruggeri, Saura, Vacchi); *Oggettività e relazione* (Adami, Bergolli, Del Greco, Guerreschi, Hultberg, Petlin, Recalcati, Romagnoni).

Qui non si tratta di fare una dettagliata critica di merito di ciò che ci offre ciascun espositore. Si tratta di abordare le questioni di fondo che la mostra coinvolge. Ma alcune obiezioni particolari anche se fatte *en passant*, si impongono perchè rientrano nel giudizio di fondo. Le proporzioni della mostra e le sproporzioni che essa denuncia in merito alla scelta degli artisti invitati ad esporre, in primo luogo. Pittori che, all'interno delle loro tendenze (da passare al vaglio più avanti) recano i doni naturali della fantasia e della « mano » (noti, come Alechinsky, Davie Canogar, Saura Hundertwasser — o meno noti come quelli dell'americano Hultberg e dello svedese Fahlstroem) sono costretti a « vivere sotto lo stesso tetto » con una piccola folla di artisti di natura mediocre (gli espositori sono una cinquantina, le opere presentate oltre 150). Un'altra obiezione — fuori da ogni giudizio di merito — riguarda la curiosa divisione dei neo-dadaisti in due diversi settori. Di qua, Persico, di là, Fergola, Del Pezzo e le assenze di Westermann, di Spoerri, Tinguely, Arman, Raysse, Klapheck.

Un'altra obiezione ancora riguarda le assenze, in altre sale, di pittori come Vaglieri, Waschimps, Pisani.

Detto questo, veniamo « al sodo » ripartendo dall'« alternativa »: pittura post-informale o di superamento dell'informale. Ebbene, i due terzi almeno degli espositori dell'Aquila rappresentano solo il primo corno (l'umorismo è involontario, ma non per questo meno sentito da chi scrive) il primo corno, dicevo, dello specioso dilemma suscitato dai critici dell'Aquila. La loro è un'arte *post-informale* con innesti di *art brut* o di astrattismo ideografico, di surrealismo, che si porta sulle spalle il suo sacro terrore dell'immagine la sua sacra paura dell'uomo (e la paura della « lettera-

tura » che è, anch'essa « paura della pittura »). E' inutile fare nomi, studiare casi, perchè non ha senso farlo in un articolo strutturato come questo e perchè si tratta di pittori e scultori (almeno per quanto riguarda gli italiani) che sono citati, qui stesso, a proposito della strutturazione della mostra e sono familiari al pubblico che visita le esposizioni e segue il corso della cultura artistica.

Essi occupano, praticamente, sei delle otto sale dell'Aquila.

Antonio Bandera, che ha collaborato con Crispolti a questa iniziativa, scrive che alla XXXI Biennale *la quasi totalità degli espositori erano ancora arcadicamente intenti a compiacersi in esangui esperienze*. Ebbene, non vedo francamente quali artisti delle sei sale in questione, tolto qualche caso isolato, operino *fuori o contro quella che egli chiama l'« Arcadia » veneziana*. La qualità ed i contenuti di questa pittura sono ben magri, sono nate da vecchie esperienze pittoriche e da ideologie morte o svuotate di ogni carica vitale. Le dichiarazioni personali che il catalogo riporta per ogni artista sono (in coerenza coi dipinti) professioni di fede (o di sfiducia) di logoro stampo spirituale: l'arte come magia, l'arte come esorcismo, l'arte come stregoneria, l'arte come simulacro, l'arte come maschera dell'Ineffabile.

Il loro linguaggio è, nove volte su dieci, quello del calcolato delirio verbale, tra l'involontaria parodia del rimbaudiano *déreglement des sens* e il rimpicciolito riflesso di questo concetto nella cadenza, oscuramente profetica della poesia di Artaud. (Un esempio fra i tanti, quello del danese Wilhem Freddie: ... « *Tu, Luna, Fuoco, Terra, e Diamante, non dimenticate che io sono l'uccello dalle cui unghie aperte il cielo lascia colare il veleno del serpente sul vuoto dell'amore*). Non sappiamo che cosa sarà la Biennale del '64, ma chiunque ha fiutato l'aria che vi tirava quest'anno può rischiare di ipotecarla sulla carta e di includervi a colpo sicuro una buona parte di quest'altra Arcadia, che non è ancora entrata a Venezia (o che vi è già entrata). Anche quella del neo-dada (settima sala, qui, per intenderci). Certo, tra il divertimento ed il *pastiche* di Persico coi suoi fondi verde-spento, costellati di pedine da gioco a carte o da roulette, di mostriciattoli, affiancati ai *collages* con riproduzioni di quadri celebri secondo un processo tanto

più innocuo di quello che spinse (il tempo passa) allo sfregio dei baffi appiccicati alla « Gioconda », certo, tra questi *pastiches* e l'ambizione di attingere all'orrido (un orrido sacralizzato) nella vita moderna di un Del Pezzo, coi suoi plastici ocra-violacei carichi di *collages* di immagini anatomiche, scavati da nicchie sanguigne che ospitano la mano « vera » di cera mutilata o la mascella « vera » da sala anatomica, da « morgue » o la bambola capovolta ricoperta da un velo funebre, c'è un divario. Ma l'una cosa e l'altra rientrano nello stesso vecchio crogiolo, non fanno gridare allo scandalo nessuno, perché oggi non hanno più il potere di « epater le bourgeois », perché sono prive di quel mordente polemico che vorrebbero ritrovare nel museo dada di cinquant'anni or sono e là dove non sono giunti nemmeno gli esempi del dadaismo sociale tedesco (del Grosz giovanile e di Heartfield).

Anche tutto questo entrerà nella Biennale del '64: ve lo dice (con l'aria di non dirlo) lo stesso Argan.

In realtà siamo tutti « protestatori » (ci sentiamo dire in giro) e tutto finirà in un grande « embrassons-nous » anzi, c'è qualcuno che va più in là e dice che « siamo tutti socialisti ». Vedova protesta con la « pennellata nervosa » contro la schiavitù della Spagna e contro la nostra e contro la sua, e contro le inibizioni, contro tutto, perché tutto è « disponibile » dentro la pittura che rappresenta se stessa, che cresce su se stessa, che « protesta contro se stessa ».

Tutto è così chiaro — si dice — da questa parte... e mai le cose sono state tanto ambigue e tanto oscure.

Tanto è vero che anche questa mostra ha i suoi punti di frattura, i suoi stridori, che sono, poi, i soli a darle un senso. Qua è il grande « Crocefisso » di Saura, buttato giù a gran colpi di pennello, caotico, dilatato « alla brava » finché volete, ma che almeno ci dice che, dopo tante macerazioni, dopo tante alchimie, dopo tante fughe dalla tetra e sanguinosa verità delle vicende umane in Spagna, anche in pittura, lì, qualcosa comincia a muoversi. Là è la dura parola di Guerreschi, nei quadri e sulla carta (nel catalogo: « ...in pittura, in nome della profondità gli uomini e le cose hanno smarrito il loro giusto senso. L'anima del personaggio

è stata messa a saccheggio... la psicologia ha divorato l'uomo... i dipinti si sono trasformati in macabri depositi di oggetti, in assurdi archivi di radiografie e sindoni... la "nuova immagine dell'uomo" ce lo propone, anzi ce lo conferma, come filamento, insetto o testicolo... »).

Guerreschi è in quella prima (per gli organizzatori) per noi ottava sala che rappresenta, che è la punta più avanzata della mostra. Accanto a lui, Romagnoni, Recalcati, Petlin, sono gli artisti più vivi fra i giovani, i più sensibili all'esigenza di un inequivocabile rapporto con la società. Romagnoni e Recalcati sono pittori di radice ideologica esistenziale ed il loro limite consiste nel non vedere altro rapporto che non sia quello della incompatibilità tra le esigenze individuali-sentimentali, « naturali » dell'uomo e dell'artista e la macchina della tecnocrazia che li circonda e li stritola (è il caso del caotico ingranaggio compositivo di Romagnoni, pittura, *collage*, fotomontaggio nel quale si mescolano forme meccaniche e brandelli di desolate figure umane).

Altrove (in Recalcati) è messo in causa il potere di corruzione della borghesia, la quale può dividere gli affetti, disintegra → nell'animo degli ignavi — le più nobili passioni.

Recalcati dipinge neri interni di camere notturne, con personaggi i cui volti sono ingoiati dal buio, i cui corpi — che non si incontrano mai, che si librano nello spazio in sensi opposti — sono avvolti in lenzuola che recano il freddo del sudario. Tra le opinioni dichiarate da Recalcati e quelle tradotte nella metafora dell'arte c'è un divario che colpisce, negativamente. Il pittore scrive, per esempio, che queste sue tele sono nate da una « confusa insoddisfazione » che oggi gli si trasforma in « precisa coscienza », che queste figure sono da scuotere, perché il loro stare al mondo in un mondo non autentico e libero, difese da una fitta rete di mitologie e di libertà consolatorie le condanna al rischio di continue accettazioni, fino a sentire sulle proprie carni il costo di questo continuo abdicare, di questo tirarsi indietro sino a scomparire. E' una spiegazione, questa, che potremmo ascoltare da un Bacon (e che Bacon dà, coi suoi quadri tanto meno monocordi, con una ben più febbrile mobilità di sguardo e di ricerca).

E l'altra metà del mondo? Quella che si batte contro la corruzione e contro la morte, quella che si è liberata o paga il costo della lotta per liberarsi? Con quale metà del mondo è, in questo caso, il pittore? Con la seconda, stando al giudizio che egli esprime a parole. Con la prima (anche se la maledice) dentro quel buio, avvolto egli stesso in quel sudario. La pittura non può, dunque, anzi non deve dire *nello stesso quadro* ciò che il pittore esprime quando parla del suo rapporto col mondo? Questa dialettica, questa polidimensionalità della figurazione, la dialettica delle maggiori opere dei Beckmann, dei Picasso, dei Kokoschka, dei Siqueiros, degli Orozco (questa dialettica oscuramente serpeggiante dentro lo stesso atroce pessimismo di un Bacon) è davvero così inafferrabile?

Ecco altrettante domande che oggi si pongono e cui oggi tentano di rispondere, in Italia, alcuni pittori della generazione di Recalcati od un po' più anziani di lui (e qui, in questa stessa mostra quell'autonoma personalità della figurazione, la dialettica che il giovane americano Irving Petlin). Un dialogo tra questi artisti ed i loro critici (alludo per gli italiani, al gruppo de « Il pro e il contro ») e quegli artisti e i loro critici è diventato una esigenza improrogabile per chi non viva sotto la proverbiale campana di vetro, per chi si consideri responsabile dell'avvenire di tutta una cultura artistica. L'invito viene spontaneo quando ci si trovi di fronte a casi del genere, tra i pittori, — e, tra i critici — di fronte a sollecitazioni provenienti da opposte fonti ideologiche, ma tali da stimolare il più ampio dibattito. Alludo, qui, alla posizione di un Tadini, là dove esorta ad « ...esprimere tutta la realtà in un racconto organico (che abbracci N.d.R.) la folta complessità degli elementi che agiscono in una particolare situazione (poiché, N.d.R.) non basta più rovistare nel magazzino delle tecniche, per escogitare un nuovo meccanismo formale... (poiché si tratta di restituire la sua dimensione intellettuale all'artista, N.d.R.)... poiché la personalità di un artista può e deve concretarsi naturalmente nelle più profonde intenzioni narrative ». Questa, di Tadini, non è del resto la sola voce discorde nel catalogo della mostra dell'Aquila. Accanto ad essa c'è questa di Emilio Garroni. (« L'informale e la crisi semantica delle arti »), là dove dice, per esempio, che la mostra

dell'Aquila non rappresenta un reale superamento dell'informale perché il vero problema, raramente sollevato in seno alla mostra, è quello di ristabilire un reale rapporto « con il mondo e con la storia ».

L'esposizione dell'Aquila ha la sua appendice in una mostra fotografico-didascalica di architettura. Vuole essere dimostrativa e polemica, ma, a parte il fatto che, per esserlo davvero, difetta di spazio, essa denuncia uno squilibrio tra le idee ed i fatti, pari a quello degli altri settori della mostra. Nel capitolo del catalogo che le è dedicato, essa reca, insieme ad uno studio di Sandro Benedetti e a eterogenei scritti di architetti (Michelucci, Kahn, Portoghesi, Quaroni) un'anonima introduzione. E' a quest'ultima che mi riferisco parlando di « squilibrio », poiché si tratta di una netta presa di posizione polemica non confermata dai fatti. Vi si constata « l'autocritica del razionalismo e del costruttivismo utopistico »; vi si parla di un'architettura che ci risparmi il rischio di una passiva adesione ai miti tecnocratici e produttivistici dell'industria; vi si denuncia l'atteggiamento evasivo (della architettura) di fronte al panorama drammatico della nostra società alla quale si vorrebbe proporre un equilibrio statico che essa rifiuta sistematicamente e, si chiede, infine, all'architetto, di rinunciare a recitare dal di fuori la parte del precettore, del profeta.

Queste sono le idee (condivisibili). Ma esse mancano di alcune dimensioni basilari. *Dimensioni economiche*: rapporto tra costi di produzione e margini speculativi sui terreni e sui materiali, e, rispettivamente inaccessibilità — su scala collettiva — della architettura più avanzata, rapporto che è parte centrale e non integrante dei giudizi e delle ipotesi sull'evoluzione degli stili e della relazione tra di essa e l'uomo.

Dimensioni politiche poiché non ci sono, nel testo in questione cenni eloquenti ai problemi della pianificazione e dell'urbanistica. *Dimensioni estetico-sociali*, infine (cioè proprio quelle che lo scritto vuole coinvolgere nella loro totalità). Assenza, cioè di ogni tentativo di spiegazione delle cause per cui tutta l'architettura di questo cinquantennio, anche la più ardita e la più « generosa » sia stata incapace di risolvere senza « sopraffazione stilistica » i rapporti colle altre arti, di accettare, dentro la sua compagine, la contraddizione di contenuto

e di stile tra la propria « utopia » di una vita migliore e le più drammatiche espressioni di dissenso dell'artista (il quale non appartiene, come l'architetto al mondo della tecnocrazia) nei confronti della società: di quella stessa società che dispone delle sorti e della destinazione umana dell'opera architettonica.

La mostra fotografica che è oggetto di questo commento nel catalogo ora riflette, ora deforma il contenuto del testo stesso, poiché accosta (senza analizzare i nessi e le contraddizioni che corrono tra un esempio e l'altro) i fenomeni meno accostabili dalla Sinagoga di Wright (1958), alla Chiesa di Ronchamp di Le Corbusier, alla « Rinascente »

IL CONTEMPORANEO, Roma, n. 53, ottobre 1962, da pag. 39 a pag. 46.

UN OMAGGIO A BURRI A L'AQUILA

Un « omaggio », una serrata, a volte esemplare, a volte smagliata antologia, con trentasette opere dal 1948 al 1961, allestita nel quadro delle « Alternative Attuali » da Antonio Bandera ed Enrico Crispolti, consente di individuare la permanenza, l'« invariante » nella pittura del maestro italiano ed assieme lo svolgimento, le oscillazioni in un itinerario quanto mai scavato e coerente. La permanenza, intanto: c'è, nel fondo, un elemento, una spinta surrealista — le prime prove non figurative del 1948, *Composizione* dello stesso anno con grande chiarezza, si direbbero fra l'altro vicine a certe soluzioni grafiche ed atmosferiche di Matta che proprio durante gli stessi anni è attivo a Roma; un nome, questo dell'artista cileno, credo, non mai avanzato dalla critica nell'intento di ricostruire la partenza di Burri.

Surrealismo è qui sinonimo di attenzione, di scandaglio nel profondo, oltre la pellicola fragile e resistente, non solo del traliccio, della veste naturalistica, ma nell'uomo anche dello strato, delle acquisizioni e delle reazioni di ordine psicologico, così condizionate secondo le norme sociali e le consuetudini numerose. Ma si delinea ora spoglia

(romana) di Albini all'edilizia londinese di Stirling e Gowan, alla « Casa Baldi » di Portoghesi (Roma), alla casa Mann-Borghese di Ricci (Forte dei Marmi).

Architettura religiosa ed architettura industriale, casa di abitazione o *building* per grandi magazzini — architetture dai contenuti più o meno attuali e dalle destinazioni più diverse funzionali o no — sono così « messe nello stesso sacco », perché tutte guardate, malgrado la dichiarata adesione ai valori di socialità della vita, sotto il loro solo aspetto figurativo, come opere d'arte figurativa.

DUILIO MOROSINI

questa sostanza surrealista — ed è un processo di spoliatura in cui per cammini e con approdi personali si sono impegnati i più importanti esponenti della generazione *autre*, da Wols a Pollock, da Gorky a Burri appunto — di ogni sovrastruttura letteraria, di ogni ampliamento mitologico, dove il profondo inaccessibile si presentava designato per simboli e per figure, e non mai raggiunto o comunque direttamente rivelato. Ciò che ora rimane dopo la spoliatura, ottenibile solo attraverso questa operazione negativa, non è il mitico profondo, bensì l'esistenza, che è in Burri attrazione e disgusto fisico, sesso, avidità, sofferenza brutalmente e cupamente materiale, nero istinto distruttivo e il contrario istinto di costruzione e di ordine. Dato che a quest'ultime divergenti polarità si riduce in effetti l'esistenza, l'impegno creativo di un artista come Burri, alieno da ogni episodicità dispersiva, si configura sempre quale risultato essenziale di un atto, di un processo costruttivo oppure di distruzione o, meglio, non avendo l'impegno nulla di programmatico, dei due atti strettamente compenetrati. La critica ha con ragione introdotto appunto i concetti di processo e di azione, giacché le due op-

poste polarità sono fornite egualmente di una natura energetica e corrosiva; ben lungi da conoscere una propria autonomia, hanno sempre bisogno di uno spessore, di un oggetto consistente in cui rivelarsi. In questo senso, l'interpretazione in chiave di « evento » esistenziale dell'opera del maestro appare come una delle più centrali e probanti.

Ecco allora che con riporto diretto Burri incarica la vita della materia, attraverso la sua ineguale conformazione e la sua densità sensibile, di significare come i momenti primi ed ultimi di un simile accadimento, di attestare le varie fasi di questo processo e scontro, transizione violenta fra energie di segno contrario. Ma un primo ed un ultimo che appartengono ben poco al regno del mitologico; o semmai rappresentano ad un tempo i nuclei iniziali e possibili ed i resti di una mitologia di rinascita e di morte laica e del tutto aderente alla terra. A somiglianza ancora di quanto accade nei confronti di quella esistenza, dove non è possibile liberare l'intrigo delle differenti energie — od ottenerlo equivarrebbe ad un annullamento giacché l'assoluto è morte o silenzio (è questa una convinzione che Burri condivide con la ricerca perseguita da Beckett nel romanzo) —, le tele del pittore attestano ogni volta l'unità, la compresenza delle due forze diversamente orientate.

Una simile intenzionalità affidata alla materia è già in atto con estrema decisione nella serie intensa e, credo, inedita dei « catrami » del 1949 appartenenti alla raccolta dello scultore Mannucci, e che l'« omaggio » colloca intelligentemente in piena luce: da queste prove iniziali l'artista non ha fatto che procedere lungo il solco drammatico di una simile scoperta fondamentale. Materia, intervento diretto e stringente, evento esistenziale, energie sospinte verso la costruzione, un'ipotesi di ordine primo ed essenziale oppure rivolte verso la rovina e l'alterazione; sul filo come riassuntivo dei più importanti contributi critici avanzati sull'opera di Burri avrei chiuso la recensione dei dati costitutivi, permanenti della pittura del maestro, se non dovessi ancora soffermarmi su di una particolare intonazione con cui ogni accadimento ed ogni episodio risultano avvertiti, che è

una vibrazione ed un soprassalto, un sensuale asaporamento. Un simile accento e gusto per vero complica grandemente l'arte di Burri. Infatti se a questa sensualità occorre, come al processo ad un tempo ordinativo e distruttivo, tanto da raggiungerlo e confondersi senza residui con esso, occorre, dicevo, la materia in cui manifestarsi; dall'altra, la stessa intonazione sensibile trapassa in un senso vivissimo di eleganza, di austera raffinatezza, sino a confondersi di nuovo con quest'ultimo.

« Elegante », « bellezza elegante » con l'aggiunta magari di « funebre » e di « severa », sembrano designazioni inseparabili dalla creazione del pittore. Si potrebbe perfino raccogliere e dar credito ad un'impressione diffusa — e che un'« antologia » come questa de L'Aquila attenda a chiarire anche i trapassi e le suture serve in maniera egregia a mettere a fuoco — che il medesimo artista si sia più volte impegnato a contrastare questa sua prerogativa: la stessa assunzione della materia più bruta e discostante, logora ed avvilita, come il sacco, il catrame, il brandello di stoffa, si direbbe avvenga anche (e in questo caso l'avverbio ha un preciso valore) al fine di mettere definitivamente in scacco una simile dispotica inclinazione. Ma quest'ultima ritorna ed affiora irriducibile: anche i sacchi si presentano in effetti sotto un'apparenza rara e preziosa. « Tele di sacco più preziose di Klimt », suona infatti in modo significativo il titolo di una delle prime e dunque più tempestive note critiche apparse su Burri. Ma giunti a questo punto è necessario allora sondare la sostanza di tanta conclamata bellezza ed eleganza, misurarne l'esatto significato. Il sondaggio con movimento circolare e conseguente non ad altro riconduce se non a riconsiderare il modo sensuoso con cui viene avvertito ogni momento ed episodio dell'esistenza, il fremito sensibile che producendosi al tempo stesso lo accompagna e lo assapora. La bellezza non è infatti un eccellente attributo che si addiziona dall'esterno; né il prodotto di un obiettivo formalistico, ottenuto con programmatica intenzione; bensì costituisce una delle modalità con cui l'esistenza emerge nella coscienza del pittore. Al termine di ogni verifica si è costretti a fare nostra la constatazione che con lettura partecipe è stata avanzata da James J. Swe-

eney a proposito proprio di queste opere crudeli e raffinate: «da una ferita è scaturita la bellezza».

Fino a qui per quanto concerne, in sommi capi, l'«invariante». Su di una simile permanenza, che è permanenza esistenziale, si è operato lo svolgimento, le variazioni che l'«omaggio» documenta nei suoi punti e gangli focali, impegnato come si è detto, ad illuminare anche le transizioni ed i passaggi interni, le zone maggiormente sconosciute a confronto di altre più ampiamente divulgate (quest'ultime semmai appaiono in certi punti un po' troppo scorciate e riassunte, offrendosi come capitoli bellissimi a cui siano state amputate le più alte e significative pagine). Ma nell'insieme l'itinerario c'è, ricco di una cupa suggestione e nella sua viva dialettica, la quale arriva nella sua immagine interna a configurare perfino un equilibrio pendolare. E vale a dire a bilanciarsi tra chiusura, negatività, silenzio, funebre ed impassibile costatazione, come in una sorta di classicismo orientato verso lo scacco e l'assenza; e grido, ferita, protesta, lacerazione violenta, in una sorta di espressionismo inedito, materiato e bloccato con severità. Nel commento breve e frammentato attorno a questo «omaggio», ma in cui risulta vagliato un gran numero di ipotesi e di decisive interpretazioni, Enrico Crispolti parla con giustezza della pronta reazione di Burri ad ogni sollecitazione di ordine biografico o più largamente collettivo e sociale, nel significato che ciascuna pressione e stimolo viene ricondotta senza intermediari ad una misura esemplare e profonda, che non è della cronaca e della psicologia, bensì dell'esistenza. Si potrebbe inoltre aggiungere che l'insieme delle reazioni avanzate dall'artista — il suo itinerario insomma — costituisce una specie di grandiosa e ferma risposta data alle vicende ed alle inquiete insoddisfazioni del mondo contemporaneo; un esemplare commento creativamente in an-

IL VERRI, Milano, n. 4, ottobre 1962, da pag. 117 a pag. 120.

ticipo rispetto alla cronaca e dunque sempre con un margine, uno scarto, se pur minimo, di «inattualità». E' un'osservazione quest'ultima in cui l'aspetto contenutistico ed umano, latamente sociologico, risulta certo prevalente, ma che soccorre egualmente a situare fra di noi la portata di questa decisiva presenza.

Infatti è proprio su di un filo serrato e precipitoso com'è la nostra stagione, di indifferente conformismo o speranza in un ordine razionale, e poi di disordine e gesticolante facilità, ed infine oggi nuovamente di passiva costatazione e chiusura, che Burri ha spiegato la dialettica dei suoi opposti momenti. Così alla violenza espressionista, allo sfogo gridato, ad una testimonianza di realtà superstita nei sacchi e nelle combustioni, creati negli anni tra il 1952 e il 1956, succede la chiusa tensione il crudele, ostile silenzio dei «ferri», apparsi tra il '57 e il '60; ed ora, proprio di fronte ad una diffusa indifferenza ed impartecipata accettazione, l'accento ad una violenza, l'insorgere di nuove immagini di ferite e di bruciate, nella presente, ancora inedita stagione delle «plastiche» (su cui verterà la prossima, attesa personale alla Galleria Marlborough di Roma). Se poi si vorrà verificare la creazione dell'artista nelle sue diverse fasi sul riscontro della cronaca e della storia dell'uomo e del mondo, affiorerà quello scarto e quell'anticipo con i quali procede il lavoro di Burri, e il significato esemplare delle sue brusche mutazioni e rotture. Quella in atto, nel passaggio dai «ferri» alle nuove «plastiche», si preannuncia forse come una delle più significative e probabilmente incidenti. (La risorgente componente espressionista, violenta e protestatoria, si situa infatti al polo opposto nei confronti della disimpegnata accettazione di larga parte dell'odierno neodadaismo).

ALBERTO BOATTO

UGO STERPINI SU: «ALTERNATIVE ATTUALI»

Mi sono state richieste alcune considerazioni sul dibattito fra critici, artisti e pubblico che si è svolto a l'Aquila in occasione della chiusura della Mostra «Alternative Attuali» e «Omaggio a Burri», ma dirò subito che un esame di quel dibattito non è cosa facile, in quanto si è articolato in due tempi sostanzialmente contrastanti: il primo, nel pomeriggio del sabato, nella Sala dei Concerti; il secondo, la domenica mattina, nelle Sale della Mostra. Il tutto all'insegna di quell'ambiguità di sentimenti che caratterizza in genere l'atteggiamento degli esponenti colti della borghesia di provincia.

Ma se dovessi distinguere gli esponenti di Aquila da quelli del resto d'Italia (Roma e Milano incluse) non potrei pretendere di farlo con esattezza e precisione.

Grosso modo l'Italia è tutta provincia ma l'Aquila (fino a ieri per quello che riguarda i fatti della cultura, non aveva al suo attivo che la stagione dei Concerti), inaspettatamente esce fuori con una mostra a carattere internazionale, veramente di prim'ordine, degna di una grande metropoli (basti pensare per contrasto, al carattere provinciale, «coloniale», dell'ultimo Premio Termoli).

Un'indagine se questo fatto sia l'effetto di una maturazione, diciamo così, segreta, sotterranea, dell'ambiente culturale aquilano o il frutto di una ardita e fortunata azione di pochi, non mi è possibile. Dirò soltanto che dagli interventi di sabato pomeriggio risultava evidente tutta la passione che l'uomo di media cultura mette nel classificare tutto per categorie e la sua tendenza ad ordinare in scopi ben determinati i fatti dell'esistenza, ma risultava altresì evidente una disperazione connessa alla constatazione di una realtà estranea ai suoi mezzi di misurazione.

Il borghese intellettuale medio non ha mai seri interessi. La sua cultura è spesso soltanto l'eco di cognizioni accettate senza discussione negli anni di scuola e mai approfonditi nei significati più estesi e profondi. La sua preparazione non è adeguata all'intrigo enormemente complesso dei termini in uso nella definizione e nella analisi delle cose della cultura e alla varietà infinita dei signi-

ficati speciali associati alle differenti connessioni della ricerca.

Le opere esposte nella mostra e gli scritti critici del catalogo quindi, arrivavano a proporre con oscuro linguaggio, una realtà mai classificata e definita, la realtà cioè, della tormentosa complessità dell'uomo contemporaneo raccontata in un intricato labirinto di ambiguità, di tenebrosi paradossi, spesso iperboliche e allusivi.

Le opere di Burri e le altre, quelle esposte in «Alternative Attuali», non sono certamente le isole in cui l'evasione trova la sua beatitudine ma è bastato che il pubblico si incontrasse coi critici e gli artisti davanti ai quadri della Mostra e che un dialogo fosse iniziato perchè anche in coloro che chiedevano una pittura «da godere» si cominciasse a crear posto anche ad un'arte intesa come l'interpretazione continua dell'esperienza dell'uomo anche se sotto molti aspetti questa interpretazione produce opere pregne di sgradevole verità.

A l'Aquila hanno contribuito a questo avvicinamento il carattere generoso e leale degli abruzzesi, il lento, silenzioso lavoro degli artisti locali e una sincera buonafede, ma io credo che se l'esperienza di Aquila fosse ripetuta anche altrove si avrebbe forse la conferma all'affermazione del poeta Quasimodo, che la provincia è più aperta e sensibile ai fatti della cultura di quanto lo siano le grandi città. Con questo non voglio affermare che a l'Aquila tutto sia stato accettato e capito anche perchè è difficile accettare di colpo tutti gli aspetti della nostra umanità soprattutto in tempi in cui gli eventi scientifici incrinano le strutture della società mettendo in discussione i valori stabiliti e quando le abitudinali vie di condotta si dimostrano incompatibili coi progressi della conoscenza.

E' caduto soltanto un rigido atteggiamento di rifiuto e si è aperta la possibilità che un seme gettato in un terreno ritenuto sterile maturi e germogli. E questo troverà conferma, io credo, nelle prossime edizioni della Mostra.

UGO STERPINI

ABRUZZO NUOVO, Avezzano, n. 21, 1-15 novembre 1962, pag. 3; titolo su due colonne.

« ALTERNATIVE ATTUALI » A L' AQUILA UN ESEMPIO ED UN INVITO ALLA DISCUSSIONE

Deve considerarsi estremamente significativo il fatto che, mentre la Biennale di quest'anno è stata — come anche noi abbiamo rilevato, su queste stesse pagine — eccezionalmente confusa e scriteriata (e certo assai scarsamente corrispondente alle esigenze attuali della critica e del pubblico che frequenta le mostre d'arte: esigenze, oggi, palesemente accresciute da una più diffusa coscienza della necessità di accertamento dei valori reali e vivi, e soltanto di questi, dell'arte contemporanea), un consistente compenso alle delusioni procurate dalla mostra veneziana sia stato offerto da alcune iniziative nuove, promosse da giovani critici, i quali hanno inteso aderire più strettamente, sia per il vaglio di artisti da loro effettuato, sia per la stessa formula programmatica delle esposizioni, alla presente situazione artistica.

Diciamo subito che queste mostre (quella intitolata « Nuove prospettive della pittura italiana » a Bologna e l'altra, detta di « Alternative attuali » a L'Aquila) si sono caratterizzate come manifestazioni tali da stimolare — anche in chi dissentiva dalla loro impostazione ideologica — una discussione su temi di fondo, un ragionamento critico complesso, appunto chiamato in causa dal particolare puntualizzarsi di un tema critico che ha sottinteso la loro realizzazione. Il fatto nuovo è dunque, *in primis*, proprio questo: le mostre citate hanno mostrato come uscire dalla inutile pletera delle mostre-salon puntellate da cento compromessi e prive di mordente, dei premi provinciali dove c'è un po' di gloria per tutti, delle manifestazioni con pretese turistiche (a proposito, si deciderà mai il Ministero del Turismo a svolgere un'inchiesta sulla efficienza almeno propagandistica di tante manifestazioni di cui è notorio il limitatissimo valore culturale e che pur assorbono cospicue erogazioni pubbliche?); e l'hanno mostrato distinguendosi da tutto ciò per una rigorosa, anche partigiana assunzione di un orientamento problematico, al quale soltanto si è attenuta la formula organizzativa.

L'importanza delle due mostre è stata ampiamente avvertita da molti settori culturali: e va rilevata altresì la entusiastica adesione della grande maggioranza degli artisti invitati, non certo allettati da premi — che non c'erano! —, bensì proprio dalla mozione di chiarezza che le due manifestazioni seriamente esprimevano.

Non spetta a noi, che vi abbiamo avuto parte attiva, dire qui dei meriti della mostra bolognese, che comunque — ci sia consentito di affermarlo — frutteranno ancora negli ulteriori svolgimenti di ogni attento lavoro di indagine critica sulla nuova generazione pittorica italiana. Vogliamo ora invece portare più particolarmente la nostra attenzione sulla iniziativa aquilana, realizzata soprattutto da Enrico Crispolti (ed invero chiunque abbia una soltanto discreta conoscenza della recente saggistica artistica rileverà facilmente che la mostra « Alternative attuali » è stata, in larga parte, come una « personale » critica di questo giovanissimo studioso) e da Antonio Bandera, con l'ausilio del Soprintendente ai Monumenti e Gallerie d'Abruzzo, Guglielmo Matthiae, il quale ha calorosamente appoggiato la realizzazione pratica della iniziativa, nelle sale del Castello aquilano, sotto il patrocinio e con il contributo dei benemeriti Enti turistici locali.

Intanto, prima di addentrarci nell'esame particolare della mostra, e cioè dei criteri che l'hanno ispirata e delle opere che vi erano esposte, ci sembra necessario aprire una parentesi per sottolineare il fatto che questa importante iniziativa si è tenuta non a Roma, o a Milano, o a Venezia, o a Torino, bensì in un centro che finora era stato assai scarsamente toccato dalle correnti della cultura figurativa d'avanguardia.

E' ben vero che l'Abruzzo da alcuni anni ospita mostre di una certa rinomanza: il Premio Termoli, che spicca su tante altre analoghe manifestazioni per una sua costante dignità e per l'alta qualifi-

cazione delle sue commissioni ordinatrici e giudicatrici, sempre composte di critici di gran prestigio; il Premio « Michetti » a Francavilla, più noto e « ricco », ma pure troppo spesso pletoricamente antologico, viziato com'è ad ogni edizione da molteplici compromessi e titubanze degli organizzatori, che sembra non sappiano decidersi a dar vita ad una manifestazione di più coerente e coraggiosa individualità.

E però resta il fatto, e non è un mistero per nessuno, che l'Abruzzo non è certo terra dove allignano collezionisti di alto livello o gallerie private connesse al giro mercantile internazionale; nè il turismo d'élite fa qui frequenti tappe dei suoi snobistici itinerari. Chi organizza queste mostre non ha dunque la prospettiva di dar vita a massicci fenomeni commerciali, nè intende secondare gli umori di un pubblico incanalato nelle correnti della moda: lo fa dunque, più o meno bene, a scopo preminentemente culturale, senza grossolane collusioni con gli interessi dei mercanti, senza neanche la soggezione della « provincia » per i centri maggiori, anzi con una dignità e fiducia che deve servire d'esempio a molti.

Quanto grande è il disinteresse e l'entusiasmo degli organizzatori delle mostre abruzzesi, altrettanto è invero il valore educativo di queste iniziative ed il loro prestigio: basti pensare che tanto il « Michetti » quanto il « Termoli » hanno già una non breve vita — durano infatti da parecchi anni — per avere la riprova che non si tratta di episodi estemporanei, di improvvisazioni mosse da ambizioni di mera circostanza.

In questa situazione abbastanza feconda si è dunque ora inserita anche l'iniziativa aquilana che, come s'è accennato, ha destato notevole interesse in molti ambienti culturali, richiamando nel capoluogo abruzzese numerosi studiosi ed appassionati, anche stranieri, e facendolo così anche conoscere a chi, come il poeta Ungaretti, non aveva ancora mai avuto altra occasione per venirne ad ammirare la calma, austera bellezza.

Da tutto ciò si ricavano importanti conclusioni: che oggi non dovrebbero più esistere « zone depresse » della cultura artistica contemporanea; che una manifestazione artistica, se fatta bene, ha suc-

cesso e risonanza ovunque, in Abruzzo o in Lombardia, in piccoli centri quali Lissone, Spoleto, Sesto Calendè e Varallo come nelle grandi città; che, comunque, questo successo prescinde da più o meno immediate relazioni con il mercato artistico. E ancora: che negli ambienti che meno subiscono le pressioni reclamistiche degli interessi commerciali internazionali (pensiamo soprattutto agli ambienti delle città dell'Italia meridionale) una mostra d'avanguardia non è solo necessariamente motivo di scandalo, ma riscuote consensi, opera un attivo richiamo sulle giovani forze culturali e, spesso, ha il generoso appoggio di organizzatori e finanziatori illuminati.

Anche nel Sud, dunque, sta accadendo qualcosa di nuovo e di migliore pur nel campo della moderna cultura figurativa: ed è constatazione, questa, che pensiamo possa utilmente divenire oggetto di una indagine sociologica sulla vita culturale delle regioni meridionali oggi in fase di più dinamico sviluppo.

E tuttavia sarebbe grave ingenuità lasciarsi andare ad eccessivo entusiasmo: non tutto legittima rosea speranza, chè di fronte al fervore di alcuni enti culturali e turistici — segnatamente degli enti abruzzesi e siciliani, i quali ultimi hanno anche quest'anno dato vita ad ottime iniziative artistiche e musicali — sta pure, come una zona di preoccupante vuoto, l'inerzia o, peggio, la retriva diffidenza di altri ambienti: e spiace rilevare che ciò si verifica soprattutto nella capitale del Mezzogiorno, a Napoli, proprio nella città che invece dovrebbe assumere, in questa congiuntura, una decisa funzione di ardito pilotaggio.

Ma a Napoli, purtroppo, si fa troppo poco per l'arte contemporanea: e buona parte di quel che si fa sarebbe addirittura meglio che non si facesse affatto.

Non ci riferiamo, è chiaro, ai Premi Mancini e Gemito, promossi dall'Accademia di Belle Arti, che preminentemente assolvono — se pure non sempre con risultati lodevoli — ad una funzione di « leva » delle giovani generazioni artistiche meridionali, risolvendosi in istituzioni di incoraggiamento o di sussidio economico nei confronti di queste. Il male sta nel fatto che le sole iniziative recenti, in pro delle quali si sono scomodati anche

enti pubblici, ed autorità politiche, hanno avuto carattere spiccatamente folcloristico, a livello poco più che regionale, con totale estraneità da ogni concreta ragione culturale: si pensi allo « Struscio artistico », al premio « Micco Spadaro », al premio « Pozzuoli », alla modestissima rassegna del '61 che s'era dato pretenziosamente il nome di mostra di « Giovani artisti italiani », giù giù fino alle mostre della « Promotrice Salvator Rosa », del Circolo Nautico « Posillipo », del vetusto Circolo Artistico.

E quel che maggiormente preoccupa è che ciò che si annuncia per il futuro è ancor peggio, se possibile.

Da una parte, infatti, si è recentemente costituito un sedicente Ente per la Biennale di Napoli, promosso e retto da persone che risultano quasi assolutamente ignote negli ambienti della critica militante e prive di specifica qualificazione. Ente al quale, rileviamo con piacere, hanno però prontamente rifiutato ogni collaborazione e la maggior parte dei migliori artisti napoletani e quasi tutti i critici invitati a far parte della commissione ordinatrice, a partire da Paolo Ricci il quale ha senza indugio reso pubblico il suo giusto allarme per quanto è implicito in una iniziativa così povera di credito culturale e che, se realizzata, costituirà con tutta probabilità una ennesima manifestazione di arretrato provincialismo e di grettezza conservatrice.

D'altra parte, inoltre, si vocifera d'una mostra della pittura e della scultura napoletane contemporanee, con l'ambizioso disegno di fare il punto sulla situazione: con qualche presunzione critica, quindi, e perciò, in sostanza, anche più pernicioso. Sembra infatti che questa mostra voglia rilevare quella situazione su termini talmente lati ed eterogenei, qualitativamente così difforni, da destare il sospetto che essa finisca per ricalcare il modello di quelle sindacali di fascista memoria che raccoglievano indiscriminatamente pochi artisti seri e molte mediocrità. Non vogliamo incautamente anticipare giudizi su di una iniziativa ancora di là da venire: ma sentiamo di dover avvisare sul deleterio effetto di ogni azione intesa ad alterare — magari surretiziamente rimescolando le carte in tavola e tentando il recupero di qualche squalido transfuga del neorealismo di cattiva memoria

o del solito bozzettismo locale appena rimpannuciatosi di un epidermico e frainteso « espressionismo » — ad alterare diciamo quegli accertamenti delle forze vive dell'arte contemporanea napoletana che da tempo varie persone, che peraltro non partecipano alla iniziativa in questione, hanno compiuto e sostengono, con una tempestività e coerenza che non possono certo vantare coloro che ora pretendono di erigersi a esaminatori definitivi. E' un avviso che francamente ci auguriamo anche in parte superfluo, per quegli artisti seri che non meritano certo di venir aggregati (e magari, senza neanche troppo sottintesa intenzione, addirittura di venir messi al rimorchio) di qualche personaggio aspirante a ricostituire e maneggiare una « camorra » artistica locale e nel cui esclusivo interesse risulterebbe una manifestazione che portasse a livellare tutto: ciò che vale ed è feconda e faticosa ricerca e ciò che è invece soltanto un tardivo e poco convinto e perciò stesso anche grossolano aggiornamento, sotto il comun denominatore di una non meglio definita « napoletanità ». Come abbiamo già altra volta lasciato intendere, proprio su questa rivista, questo concetto di « napoletanità » rileva piuttosto gli aspetti deteriori, le cadenze dialettali, anziché le consistenti mozioni espressive: non può affatto avere valore caratterizzante — anche perché finora prevalentemente riferito ad esperienze di limitato aggiornamento del fatiscante ceppo neorealista, con rigurgito di vecchia enfasi verista — nel senso in cui era invece ad esempio caratterizzante il concetto di « marca di settentrione », proposto da Arcangeli per connotare un filone di esperienze neo-naturalistiche che avevano trovato conseguenti modalità espressive e nelle quali si produceva una temperie di alto senso poetico.

Da un concetto come quello, nello stesso tempo inconsistente e fin troppo estensibile, non crediamo possa conseguire altro che una pernicioso promiscuità ed una falsa prospettiva di valori, a tutto danno, ovviamente, di quelli veri.

Ma, ripetiamo, speriamo di essere questa volta cattivi profeti: e però non cesseremo di vigilare sui fatti a venire.

Torniamo ora piuttosto alla mostra aquilana.

Come dicevamo, essa riassume precipuamente i risultati di quella parte di lavoro saggistico che

Crispolti ha svolto per indagare, con rimarchevole puntualità, gli sviluppi dell'arte contemporanea successivi alla cosiddetta « crisi dell'Informale »: parte nella quale oggi, crediamo, si individua peculiarmente l'animosa fisionomia del giovane critico e che va dallo scritto di presentazione alla mostra « Possibilità di relazione » alla galleria romana « L'Attico » nel maggio 1960 a quello intitolato « Ipotesi attuali » (ne « Il Verri » n. 3, 1961), a quello infine nel catalogo della citata rassegna di « Nuove prospettive della pittura italiana » (Bologna 1962), concretandosi altresì nella iniziativa editoriale di una collana di volumetti sotto l'insegna, appunto, di « Alternative attuali ».

Il tema della mostra aquilana è stato pertanto quello di una documentazione della situazione post-Informale, vagliata nelle mozioni creative ritenute effettivamente producenti sul piano qualitativo o comunque postulanti una problematica artistica di reale interesse.

Occorre in primo luogo dare atto agli ideatori ed organizzatori delle mostre di aver svolto il loro compito — appunto perché sorretti dal loro precedente e già cospicuo lavoro critico sull'argomento — con una chiarezza programmatica che è, di questi tempi, ben *rara avis*: l'iniziativa è da questo punto di vista ineccepibile e si differenzia nettamente da altre promosse dall'affannato desiderio di riprendere contatto con gli eventi artistici, di cui oggi sembrano afflitti molti critici, anche di clamoroso prestigio.

Riconosciutane la piena legittimità e la coerenza alla relative premesse di lavoro critico, dobbiamo però anche dire subito che la impostazione della mostra è, a parer nostro, viziata da un certo schematico storicistico, postulando invero, nel termine stesso di « Alternative attuali », una distinzione radicale tra le nuove esperienze e quelle comprese sotto la fin troppo generica definizione di Informale. Non ostante che Crispolti ribadisse che l'Informale è stato « una grande esperienza figurale ed umana, con la quale non sembra sia possibile non fare ancora per parecchio tempo i conti, in ogni seria mozione », la mostra in realtà accusa una discriminazione quasi enfatica tra il *prima* (l'Informale appunto) e il *poi* (le nuove esperienze) che non solo riteniamo incongrua alla realtà dei fatti, ma anche lascia trasparire una con-

cezione della successione degli eventi conforme alle teorie di una dialettica muoventesi per continue ondate di « avanguardia ». In effetti l'assunto ideologico della mostra tende ad eccettuare, talvolta anche con robuste sottolineature polemiche, la differenziazione delle nuove ricerche da quelle precedenti, non trascurando certo, ma comunque ponendo piuttosto in secondo piano quella continuità storica tra le une e le altre che a noi sembra invece l'aspetto più peculiare e più valido della attuale situazione.

Riteniamo infatti che l'esperienza informale costituisca, anche per chi non ne è stato, a suo tempo, diretto partecipe, un passaggio obbligato verso le nuove esperienze e siamo convinti che la esatta valutazione di queste non può prescindere dalla individuazione del rapporto con quella (come d'altronde dimostra il fatto stesso che molti, e certo tra i più qualificati esponenti dei nuovi orientamenti, anche presenti alla mostra aquilana, provengono appunto dalle file dell'Informale: da Leoncillo a Bendini, da Saura a Vacchi, da Ruggeri a Canogar, a Somaini, per limitarci ad alcune citazioni esemplari). E ci sembra che questo sia il punto su cui si debba particolarmente insistere al riguardo dell'esame della situazione attuale, come noi stessi ci siamo altrove sforzati di dimostrare: e cioè che le esperienze oggi di maggior momento non ripudiano l'Informale, non si oppongono affatto ad esso, bensì ne contestano soltanto lo scadimento a formule di facile ed arbitraria applicazione (esse sì suscettibili di immediata divulgazione e di rapida usura: ché l'epidemiismo e il « consumo », l'*obsolescence* cui sono soggette molte forme d'arte attuale, come rileva Crispolti, in effetti concerne soltanto le esperienze mediate ed inautentiche, i manierismi: e come tali, epidemiismo e « consumo » non sono un fatto del tutto nuovo, ancorché oggi si manifestino in successione accelerata). Noi crediamo piuttosto che le nuove esperienze verifichino in larga parte la loro autenticità proprio sul fatto che *prorogano* la sostanziale validità dell'Informale: che esse cioè si motivino soprattutto come *svolgimento* e potenziamento espressivo — a mezzo di una intensificata determinazione anche strumentale di certe modalità linguistiche, che abbiamo definito come « sviluppo idiomatico » — delle istanze di *apertura* espressiva che l'Informale ha una volta per tutte

proposto, radicalmente mutando i termini stessi della processualità creativa in un modo che non permette retrocessioni.

Tanto più ci sembra di dover insistere su questo punto, in quanto sono oggetto di quasi quotidiana constatazione le conseguenze di una surrettizia e semplicistica radicalizzazione dei termini del problema, oggi addirittura proposto come dualità tra Informale e presunta « nuova figurazione », per un tentativo invero abbastanza grossolano di decretare la « morte » dell'astrattismo e dell'Informale (che peraltro, notiamo per inciso, risulta sempre più evidentemente, ad ogni considerazione che non sia in malafede, non essere mai stato « astratto » ed aver anzi sempre contenuto — nei suoi aspetti più validi, e cioè nella pittura di Wols e di Pollock, di Dubuffet e di Gorky, di Burri e di Vedova e di Tobey e di Tapiès — vivi germi di una « figuratività » reale, appunto « aperta » nel senso che Eco ha dato alla problematica dell'« opera aperta », e intenzionata come immediata corrispondenza all'esperienza esistenziale); tentativo dunque inteso anche a riabilitare forme di una figurazione ormai irrimediabilmente scaduta.

Non faremo certo il torto, agli organizzatori della mostra aquilana, di assimilare la loro posizione a quella dei manovratori di simili operazioni. E però ci premeva appunto di rilevare come anche nel loro lavoro si sia resa manifesta, in tutt'altri modi, una inclinazione alla radicale discriminazione tra le esperienze oggetto del loro studio e quelle dell'Informale. La stessa assenza dalla mostra di opere di artisti che meglio esprimono il punto di passaggio cruciale, o meglio di mediazione, tra i due ordini di esperienze (Moreni, innanzi tutti, e poi ancora Matta, Sutherland, Bacon) pare esasperare codesta impostazione dualistica, peraltro anche accreditata dalla insistita puntualizzazione di quella « prevalenza iconica » che Crispolti aveva enunciato, ma in modo più pertinente ad un allacciamento storico delle varie mozioni, nel saggio su « Il Verri », appunto allora mirando a definire la strumentalità espressiva in ordine ad esigenze di più complesso racconto, di « narrazione », di concretamento dell'intenzionalità nella relazione con l'altro-da-sè secondo quanto aveva a suo tempo avvisato Sartre, in una parola di riassodamento di oggettività. In verità la consapevolezza del carat-

tere strumentale, dinamico, di questa ripresa iconica si sente premere ancora nello scritto introduttivo al catalogo — il gesto « della migliore tradizione informale si riproduce... strutturalizzato, non più assoluto, bensì strumentale: non più grido singolare, ma termine dialogico » — bilanciando almeno in parte la magnificazione dell'iconicità riemergente.

Ciò premesso, va anche detto che la stessa latitudine del campo delle esperienze prese in esame finisce per vanificare la postulata dualità dell'alternativa. La mostra anzi dà ben conto della complessa articolazione delle recenti mozioni creative che si presentano sia, in più casi, nettamente differenziate (sì che potrebbe anche rilevarsi come una sorta di alternativa si stabilisca tra i vari indirizzi problematici stessi), sia anche, in prevalenza piuttosto, reciprocamente interferenti, confermando così l'altra acuta intuizione di Crispolti sull'eclittismo positivamente permeante gran parte delle attuali esperienze. E' anzi proprio questa osmosi tra i vari orientamenti problematici che rende a parer nostro assai labili i confini delle otto « polarità » che sono state enunciate « non in senso assoluto, bensì appunto essenzialmente indicativo », ossia come connotazione delle componenti preminenti nei vari tipi di ricerca espressiva analizzati. Definizioni anche queste che a nostro avviso finiscono per peccare di schematismo eccessivo, non certo meramente classificatorio, ma comunque indiziante una implausibile sistematicità categoriale che necessita di ulteriore revisione e di precisazioni. E' sintomatico che, in qualche caso, è possibile trasferire alcuni artisti da una « polarità » all'altra, senza con ciò gravemente compromettere le possibilità di definizione delle rispettive peculiarità espressive: ad esempio come ci sembra piuttosto forzata la distinzione tra le « polarità » *Simbolo e magicità oggettiva* e *Magicità, figure e forme allarmanti*, così scarsamente persuade la inclusione in quest'ultima, a fianco di Hundertwasser, Biasi e Sterpini, di un artista come Leoncillo che invece avremmo piuttosto visto, considerate le tipiche qualità emotive della sua arte, sotto la categoria *Soggettività e relazione organica*; ed ancora — ma gli esempi potrebbero moltiplicarsi — proprio alla categoria di *Magicità, figure e forme allarmanti* ci sembrano appartenere il Del Greco e, altrimenti, Guerreschi,

che invece ritroviamo sotto il titolo di *Oggettività e relazione*.

Ora, questa sistematicità categoriale potrebbe perfino giustificarsi a fine di rubricazione del discorso critico, qualora non lasciasse il sospetto di una lettura parziale dei fatti concreti, ben più complessi, che essa pretende di connotare e, non conseguisse parzialmente proprio da essa il credito che si è dato — anche per una non troppo latente insofferenza per quel criterio di accertamento qualitativo dell'opera d'arte che a noi sembra invece strumento pur sempre primario ed insostituibile del nostro lavoro — ad artisti di livello piuttosto modesto che, se fossero realmente esponenti di interessanti indirizzi problematici, dovrebbero saperli comprovare nella qualità sostanziale delle loro opere. Un Petlin o un Adami, un Benrath o un Fahlström, un Martin o un Carena, un Lacomblez o un Reuterwärd o un Zimmermann o anche un Hundertwasser (il quale, a meno che non si voglia dar credito al repentino successo riscosso all'ultima Biennale veneziana — o forse anche come proprio questo successo comprova — è pur sempre un fatto di squisito e svagato decorativismo simbolistico), questi artisti dunque restano per noi episodi affatto marginali, sui quali veramente incombe prossimo il momento dell'*obsolescence*, mentre avrebbero potuto ben più utilmente venir sostituiti da altri artisti la cui attività rivela una ben più compiuta capacità di realizzazione e quindi una più consapevole assunzione problematica: da Perilli a Novelli a Cy Twombly, d'un canto, per la loro esplicita ricerca di forme di racconto idiomatice (ma tutto questo settore di esperienze è polemicamente trascurato); dalla Nevelson ad Arman, per l'evidente accentuazione oggettiva del racconto, da Jaspers John a Larry Rivers e Stankiewicz o, altrimenti, a Paolozzi, per la ricerca d'immagine; o ancora da Saroni a Nanni, da De Vita a Vaglieri, a Parzini che ben partecipano al clima di ricerche che si respirava alla mostra.

Ma, avverte ragionevolmente lo stesso Crispolti, « non si è naturalmente in grado di dire con certezza che le nuove esperienze che si preannunciano saranno poi a lunga scadenza veramente nuove, se cioè porteranno a fondare un nuovo momento problematico, di autonoma configurazione,

o non resteranno invece la pur intelligente variazione di una situazione data » e la mostra non pretende di dire una verità assiomatica sulla situazione stessa, bensì « proporsi come ipotesi aperta nel riconoscimento e nell'interpretazione di alcuni fondamentali nuclei problematici » sui quali dunque avviare ulteriore discussione.

In effetti, idealmente potata, secondo quanto si è detto sopra, della sua frangia meno persuasiva, la mostra è eccezionalmente stimolante ad un ampliamento del discorso critico che in essa già è cospicuamente svolto: e difficilmente si potrà non essere grati ai giovani amici promotori della iniziativa per aver messo sul tappeto — così decisamente reagendo al conformismo dilagante tra ambienti anche « autorevoli » — i temi della auspicata, ulteriore discussione.

Ripetiamo: la mostra ha lacune anche vistose, come quella appunto di una mancata focalizzazione delle esperienze che noi consideriamo la cerniera del passaggio dall'Informale alle nuove mozioni (« nuove » proprio perchè si sono articolate su codesta cerniera); la mostra ha anche una certa zavorra di presenze troppo generosamente accolte; diremo di più: in essa si palesa perfino, inopinatamente, una compiacente attenzione a manifestazioni del *revival* simbolistico, decadente, che è la moda d'oggi e che è in larga parte responsabile di fenomeni come il neo-dada, soprattutto di quello nostrano.

Ma, vivaddio!, quante concrete proposte di credito a valori reali, quanto convincente è l'arco problematico, pur tanto diramato e sfaccettato, che viene tracciato con le presenze da Alechinsky a Vacchi, da Alan Davie a Pozzati, da Leoncillo a Saura, da Ruggeri a Brzozowsky, da Baj a Biasi a Del Pezzo, da Romagnoni a Recalcati, a Peverelli a Scanavino, da Bendini a Gaul, da Hoehme a Götz a Somaini, da Rotella a Del Greco! E che piacere vedere qui raccolte molte opere tra le più significative di questi artisti, in più casi prescelte dagli stessi organizzatori anche tra quelle non recentissime, proprio per lo scrupolo di dare maggior coerenza al discorso critico che si è inteso svolgere. Anche da questo punto di vista, evitando cioè spesso di esporre opere di secondario interesse, la mostra ha reso un ottimo servizio alla conoscenza ed all'apprezzamento dei fatti più sa-

lienti dell'arte contemporanea: e così personalità come Alechinsky, Saura, Bendini, Baj, Vacchi, Somaini, Del Pezzo, Davie, Rotella, Scanavino, Biasi apparivano all'Aquila nella pienezza delle loro personalità, in profili definiti nel modo più pertinente.

* * *

La mostra comprendeva pure una sezione dedicata alla architettura: ed anche questo è stato uno dei motivi del largo interesse ch'essa ha destato. Dopo il gran parlare che se ne fa, da parte di molti eminenti studiosi che si battono da anni perchè le grandi manifestazioni artistiche, a cominciare dalla Biennale di Venezia, orientino l'interesse del pubblico anche sui raggiungimenti della architettura moderna, è stata invero questa della mostra aquilana una delle rare occasioni in cui ciò si è effettivamente realizzato, con una rassegna di opere di architettura — presentata a mezzo di ottime fotografie e riproduzioni di disegni — ordinata non come appendice o a scopo meramente retrospettivo, bensì inserita nel vivo della impostazione problematica della mostra stessa.

Curando questa sezione, Sandro Benedetti e Paolo Portoghesi hanno inteso in primo luogo delineare a grandi linee, ma abbastanza esaurientemente, la consequenzialità storica delle esperienze orientate sul problema di riacquisto di funzione espressiva dell'architettura, dalla mozione fantasiosa e pittoresca, e però del tutto individualistica, di Gaudì a quella organicistica e di più larga implicazione sociale di Wright, dalla critica mossa da Le Corbusier al costruttivismo razionalistico al «brutalismo», che potremmo dire «neonaturalistico», di Vigandò, Ricci, Gowan ecc., fino alla enucleazione di una nuova morfologia strutturale in Wachsmann o, altrimenti, in Albini ed infine alla riconsiderazione dello spazio architettonico come spazio coralmente esistenziale, relazionato dunque ad una intenzionalità determinante, negli edifici di Michelucci (chiesa sull'Autostrada) e di Portoghesi (casa Baldi), nella ideazione urbanistica a complesso tessuto cellulare che il gruppo Quaroni-Boschetti-De Carlo-Giovannini-Livadiotti ha sviluppato nel quartiere INA-Casa di Prato e nel progetto per quello di Mestre.

Una rapida *tranche* storica, dunque, che sottolinea la resistenza dell'arte architettonica alla astratta normatività tecnicistica su cui s'era arenata la pur generosa e positiva ideologia razionalistica di Gropius, e mette a fuoco lo svolgimento problematico della concezione creativa dello spazio architettonico come «opera aperta», nel tramutarsi della prassi dal «fare» lo spazio ad un «farsi» sempre rinnovato dello spazio, per un processo collimante con la condizione esistenziale dell'uomo contemporaneo, fino appunto a portare questo spazio a quel grado di perceibilità immediata, organica, della architettura di Michelucci nella quale non esisteremmo a ravvisare una modalità addirittura «gestuale».

Da una così succinta rassegna non ci si poteva, naturalmente, attendere più che una traccia di discorso critico, una mozione di appello per un approfondito esame della problematica architettonica contemporanea, da angolare appunto sulle coordinate della complessa vicenda di relazioni tra architettura e arti figurative: vicenda che è notoriamente stata un succedersi di divergenze, di rare convergenze, di parallelismi tra l'una e le altre, di sfasature cronologiche anche vistose, di utopistiche aspirazioni integrazionistiche e di ripulse, tutte ancora largamente da sceverare nelle loro motivazioni.

Al momento attuale è innegabile una convergenza, non certo formalistica, su comuni istanze di «oggettività», di «relazione», di «racconto»: come notava Zevi, recensendo appunto la mostra (ne «L'Espresso» del 5 Ottobre), è ora evidente che «l'architettura torna nel quadro dell'avanguardia artistica, dopo alcuni anni d'esilio»; e anche più esplicitamente dice il Portoghesi che «la parte più viva dell'architettura contemporanea è quella che condivide con la pittura e la scultura la volontà di aderire senza riserve alla condizione dell'uomo contemporaneo, assumendone tutte le implicazioni psicologiche, rifiutando di recitare dal di fuori la parte del precettore e del profeta, ma ansiosa di partecipare totalmente e di dare testimonianza di un tempo e di uno spazio *conquistati e conosciuti*».

E però non va neanche sottaciuto, pena una visione fin troppo opinabile e perfino arcadica dei fatti, che a questa convergenza le distinte attività

creative giungono da lidi diversi, per non dire opposti: la pittura e la scultura da una esperienza disperata, quella appunto dell'Informale, entro la quale ogni ipotesi formale, e quindi ogni valore suffragato ideologicamente, veniva contestato e sostituito con l'immediata assolvibilità nell'atto creativo della condizione esistenziale, e cioè con un processo formativo radicalmente *autre*; l'architettura invece traversando una situazione meno drammatica, dialettizzando le nuove ragioni espressive con una solida base razionale, in fondo mai definitivamente (nè poteva obiettivamente esserlo) confutata. Alla denuncia d'ogni anteriore prassi creativa, nelle arti figurative, l'architettura, «strumentalmente legata alla pratica industriale» ha opposto un diverso atteggiamento che non comportava la «rottura con il sistema», ma «una più sottile e difficile protesta»: donde, appunto, quei diversi modi di «ricorso alla memoria» che sono assai persuasivamente individuati dal Portoghesi stesso sia come «ipotesi di un incontro realizzato sul piano dell'inconscio inaugurando una nuova simbologia non più legata ad un codice univoco di corrispondenze ma immersa nella allusione, affidata all'intuito e al recupero di esperienze ancestrali», sia allorchè «i termini linguistici, disponibili attraverso il metodo ortodossamente moderno dell'analisi tecnologica del tema, vengono scelti in funzione di una possibile assonanza, ora processuale ora meramente formale, con i valori della tradizione e dell'ambiente» (posizione, questa, quasi al limite del pittoresco), sia infine — e, ci sembra, con chiara ripresa delle aspirazioni edonistiche delle istanze morrisiane e ruskiniane di rivitalizzare la creatività artigianale — come «modo tendente ad isolare e riprodurre con rigore filologico insieme alla forma i corrispondenti processi produttivi di certi valori tradizionali (scelti in base a sollecitazioni contenutistiche) per quel tanto che essi possono conservare di attuale e di risolutivo rispetto a determinati problemi».

Si tratta, è chiaro, di mozioni assai specifiche, soprattutto anche processualmente particolareggiate, conseguenti, ripetiamo, alla peculiare consequenzialità storica dell'architettura e che ben dimostrano come l'attuale convergenza su istanze analoghe a quelle delle arti figurative si produce

in condizioni che sarebbe quanto mai improprio e sviante considerare del tutto assimilabili alle condizioni delle arti figurative.

* * *

La mostra era integrata da una cospicua, eccellente rassegna antologica di Burri, che ha invero costituito l'aspetto più prestigioso della intera manifestazione. Si è obiettato (e con ragione, almeno da parte di chi non ha trasformato il rilievo nella indebita illazione che l'«Omaggio a Burri» sia stato un espediente degli organizzatori per procurarsi un avallo e, insieme, un motivo di richiamo), si è dunque obiettato che la retrospettiva di Burri non aveva nulla a che fare con i temi problematici delle «Alternative attuali».

Non crediamo di tirare il vero per i capelli, però, se affermiamo che questa retrospettiva aveva tutti i crismi della legittimità e della opportunità, concordando con lo scrupolo di esame delle manifestazioni dell'arte contemporanea, filologicamente corretto e stimolante la discussione, che ha contrassegnato tutta l'iniziativa dei giovani amici.

La mostra di Burri non aveva certo l'intenzione di rilanciare la fama di un artista la cui cupa e dolente grandezza nessuno che sia in buona fede oggi più disconosce; nè tanto meno aveva la pretesa di inserire l'opera del pittore umbro in un contesto diverso da quello di sua propria pertinenza.

Piuttosto c'era qui il desiderio di assolvere, almeno parzialmente e senza ulteriore indugio, quel debito che in parte la critica deve a Burri: se si pensa che questa è stata, in fondo, la prima mostra retrospettiva dell'artista, con opere dal '48 al '61, ci si rende subito conto che al credito, alla ammirazione accordata in tanti e pur acuti scritti che hanno sottilmente indagato le qualità peculiari dell'arte di Burri (e di cui nel Catalogo è anche data una ampia antologia), non ha ancora fatto riscontro una ricerca «storica» di essa arte, o una moderna monografia, che è ancora — siamo certi — il miglior modo per giudicare globalmente una personalità artistica. In attesa che Brandi ci dia appunto la sua annunciata monografia su Burri e che la galleria Marlborough di Roma organizzi una anche più estesa mostra dell'artista, la retrospettiva organizzata a L'Aquila ha

avuto dunque il preciso valore di un contributo alla « storia » della pittura di Burri, ricordando opere che erano ormai affidate al ricordo dei pochissimi che tempestivamente presero atto della statura dell'artista.

Un contributo filologico, quindi, ed una ulteriore conferma della potente individualità di questo artista che ha retto su di sé il senso più denso e forse più duraturo della temperie attuale, che lo ha risolto in immagini con un impegno umano drammatico e però non sopraffatto, anzi estremamente positivo, con un costante dominio della emozione e una costante vigilanza dell'intelligenza. Ancora a L'Aquila si avvertiva come nell'arte di Burri si esprimesse una fermezza umana, un dignitoso controllo dell'esistenza, una « religione civile » insomma di sapore quasi antico, e come

REALTA' DEL MEZZOGIORNO, Bologna-Napoli, n. 11, novembre 1962, da pag. 1195 a pag. 1208.

L'AQUILA: ALTERNATIVES ACTUELLES ET HOMMAGE A BURRI

Pendant deux mois, le majestueux château antique de L'Aquila, au coeur des Abruzzes, a servi de cadre à une exposition internationale d'architecture, de peinture et de sculpture d'avant-garde. Le jeune critique romain Enrico Crispolti a été l'un des animateurs les plus efficaces du comité de sélection, en ce qui concerne la peinture et la sculpture. Un essai de classification analytique a été tenté parmi les « tendances actuelles » qui nous sont proposée, axées sur trois pôles: objectivité et relation, subjectivité et relation organique, symbolisation intérieure. Parmi les peintres groupés dans la première tendance, nous trouvons entre autres: Valerio Adami, Del Greco, noms à retenir de la jeune génération italienne, Hultberg, Petlin, qui essayent de trouver des signes dépassant les limites de l'informel afin de pouvoir caractériser une hypothèse moderne de description. C'est ainsi qu'on voit réapparaître les contours de la figure humaine.

il suo esempio sia destinato a contare, nella civiltà europea contemporanea, quanto quello di Picasso, di Klee, di Mondrian, di Kandinsky, di Braque e di Morandi.

* * *

Il catalogo della mostra, riprendendo il modello di quello della rassegna bolognese di « Nuove prospettive della pittura italiana », raccoglie saggi degli organizzatori e di altri giovani critici, nonché testimonianze di « poetica » degli stessi artisti espositori: in esso sono dunque ulteriormente discussi i temi proposti dalla mostra che vede così subito ampliarsi e prorogarsi la propria stimolante problematicità.

ORESTE FERRARI

Les peintres de la subjectivité et de la relation organique font l'objet d'un rapprochement arbitraire: on peut difficilement apparenter Alechinsky à Saura, ni Canogar à Vacchi; Alan Davie n'a que faire dans ce groupe. Par contre, les peintres de la « symbolisation intérieure » sont parfaitement choisis à cause de la multiplicité de leurs écritures. Ils vont de Brzozowski à Lacomblez, de Bernard Saby à Peverelli et Scanavino, ceux qu'on appelle les « rêveurs ». On a dû mettre à part les symbolistes de la magie objective: Baj, Fahlström, Del Pezzo, Rotella, et un nouveau venu, Sergio Fergola, d'une grande sensibilité. La « magie » nous entraîne (d'après le catalogue), vers les « figures et les formes alarmantes » de Biasi, de Ginet, de Hundertwasser. Mais la peinture de Hundertwasser est-elle vraiment alarmante? Ce n'est pas évident, pas plus que la sculpture de Metcalf ou de Leoncillo exposés dans cette section. On comprend mieux les « hypothèses du lyrisme » illustrées

par Benrath, Meyer-Peterson, Bendini, Gaul, Carena... ou les polarités qui réunissent peintres et sculpteurs: « structure, rythme, et espace » (Hiltmann, Hoehme, Kemeny) et « geste, structure, continuité » (K. Otto Goetz, Reuterswaerd, Somaini, Zimmermann).

La rétrospective dédiée en hommage à Burri a été le sommet de cette exposition, cet art inclassable qui ne pouvait naître que dans notre temps ne peut déjà plus être remis en question, son existence même est un réconfort, la preuve que la navigation difficile de l'histoire de l'art trouve toujours un phare pour se guider.

AUJOURD'HUI, Boulogne Seine, n. 39, novembre 1962, pag. 54.

UNA MOSTRA E UN DIBATTITO

Dopo i tentativi di integrazione delle arti compiuti tra le due guerre dal movimento moderno, la storia artistica di questi ultimi decenni ha fatto registrare una frattura assai profonda tra l'architettura, il *design* e l'urbanistica da una parte e la pittura e la scultura dall'altra.

Soprattutto la pittura, caratterizzata nei suoi momenti più alti dalla irruzione neoromantica ed eversiva della poetica informale, sembrava nascere proprio dalla crisi di quei tentativi integrazionistici per affermare la irriducibilità delle ragioni dell'individuo alle ragioni di una società sempre più massificata. Gli architetti, forse perché legati più intimamente a una problematica sociale, non si sono mai del tutto rassegnati a quello scacco e sono venuti tentando un'opera di revisione critica di quei tentativi allo scopo di stabilire eventuali possibilità di ripresa, anche se, naturalmente, su basi molto diverse e più aderenti al nuovo spirito dei tempi. L'architettura, del resto, ha subito, soprattutto in virtù dell'affermazione della poetica organica, un processo di personalizzazione dopo gli eccessi della tradizione razionalista richiamandosi o alla natura o ad una comunicazione fondata sul

L'idée d'associer l'architecture aux alternatives actuelles des arts plastiques indique l'importance donnée dans l'Italie moderne à cette intégration des arts dont son passé nous a laissé tant d'exemples. Les maquettes exposées partaient de Gaudi dont on suit les traces parmi la génération des jeunes, le « Mythe de la liberté » était représenté par F.L. Wright, la « Crise du constructivisme » par Le Corbusier, « L'Exception poétique » par A. Aalto, le « Brutalisme » par V. Viganò, Ricci, Stirling... D'autres classifications complétaient ce panorama de l'architecture actuelle.

SIMONE FRIGERIO

patrimonio culturale dei diversi ambienti in cui essa è venuta operando. L'opera dell'architetto si è così arricchita di una allusività e di una polivalenza di significati che l'oggettività della poetica razionalista sembrava aver messo completamente da parte. Certe opere di Wright e di Le Corbusier, pur diversissime tra loro, hanno segnato appunto questa nuova apertura verso una architettura più aperta, più disposta a rappresentare per simboli certi contenuti collettivi.

Questo processo di personalizzazione si è verificato anche in alcune tendenze della pittura e della scultura, le quali vengono operando il recupero di un'arte immagine sviluppando certe istanze informali in direzione di una più puntuale rispondenza con i dati dell'esperienza sensibile e, in ultima analisi, di una maggiore colloquialità e comunicatività. Il ricorso a immagini ambigue, ricche di allusività e di riferimenti molteplici, la rivalutazione del simbolo come mezzo di comunicazione più aperto e fruibile, sono tutti elementi sui quali sembra possibile il ricostituirsi di una convergenza di problemi e di soluzioni linguistiche tra architettura e arti figurative.

Il tema di questa nuova convergenza è stato concretamente affrontato di recente nella mostra delle « Alternative Attuali » allestita nel castello cinquecentesco dell'Aquila (da Bandera e Crispolti per la sezione delle arti figurative e da Portoghesi e Benedetti per quella dell'architettura). E questo stesso tema è stato affrontato, pochi giorni addietro, dagli stessi organizzatori della mostra aquilana in una delle « tavole rotonde » organizzate a Palazzo Taverna dall'Istituto nazionale di architettura.

Il dibattito, al quale hanno partecipato numerosi critici d'arte, architetti e studiosi di estetica, è stato introdotto da Crispolti il quale ha passato in rassegna le opere esposte nella mostra dell'Aquila facendo convergere l'attenzione del pubblico proprio su quegli elementi di maggiore strutturazione e articolazione linguistica sui quali sembra possibile l'incontro con gli architetti. Il critico di arte romano ha tenuto a sottolineare comunque che le nuove tendenze artistiche presenti nella mostra rappresentano sì un superamento dell'esperienza informale ma non una sconfessione o peggio un rifiuto di questa, la quale, se è giunta all'esaurimento del suo ciclo storico, ha pur dato alcuni dei risultati più intensi (e tra questi proprio Burri largamente esemplificato sia nella mostra

IL POPOLO, Roma, 1 dicembre 1962, pag. 5; titolo su due colonne.

stralcio da

LA NUOVA FIGURAZIONE

[...] Tutto il firmamento della critica è oggi raccolto intorno al bell'astro nascente della *neo-figuratività* il cui sorgere, in un particolare momento culturale coincide con una singolare contingenza di mercato, ha posto in essere ipotesi vaghe e disparate, non di rado assurde, talvolta addirittura umoristiche. E' stato divertente vedere come il verbo della *nuova figurazione*, apparso come una meteora nel firmamento del mondo artistico italiano, abbia

che nel corso del dibattito all'In-Arch) dell'arte contemporanea.

Il discorso di Portoghesi è stato più dettagliato e dimostrativo data la sede e la natura dell'auditorium costituito in prevalenza da architetti. L'oratore ha mostrato con una serie di illuminanti e suggestive diapositive i precedenti storici dell'attuale apertura del colloquio tra architettura e arti figurative, a cominciare da certe soluzioni sorprendentemente attuali di Gaudì fino a Wright, a Le Corbusier, ad Aalto, a Khan, a Utzon e a Michelucci.

Alla fine Portoghesi ha mostrato alcune opere di architetti più giovani, tra le quali la « Casa Baldi », da lui stesso progettata e costruita in una località dei dintorni di Roma. E lo ha fatto, non certo per esibizionismo, ma per mostrare come la critica intenda implicarsi e comprometersi nelle proposte teoriche avanzate e non starsene in disparte a guardare dall'esterno i fatti che le accadono intorno. E questo, al di là delle divergenze su certe scelte e su certe assenze della mostra, mi pare il senso più autentico, che si può ricavare dalla coraggiosa esposizione aquilana e dal recente dibattito di Palazzo Taverna.

FILIBERTO MENNA

dato l'avvio ad una serie di episodi paradossali caratterizzati, per un verso dalla corsa di una certa critica a porsi su posizioni « più realiste del re », per un altro dall'entusiastica « adesione » di importanti ambienti mercantili, sollecitati da più o meno celate speranze di remunerative, quanto anacronistiche, riesumazioni. Ma se all'occhio dell'osservatore distaccato gli eventi, per strani che siano, appaiono sempre comprensibili proprio alla luce dei

motivi umani che, in fondo, li giustificano, ciò nondimeno può essere utile — se non altro a puri fini esegetici — chiarire certe situazioni, inquadrando nel loro giusto clima culturale e dando loro un senso storicamente accettabile.

Nell'euforico proporre alternative all'*informale*, non pochi sono incappati di nuovo nel vecchio equivoco dell'antitesi figurazione-non figurazione quando, di tale antitesi, lo stesso informalismo aveva già fatto completa giustizia. Sta di fatto che vasti strati del pubblico e, purtroppo, alcuni settori della critica hanno interpretato un certo orientamento produttivo come sintomatico indizio di una *riscoverta della realtà* in senso tradizionale. Conseguentemente, gli « *ingenui* » di turno non hanno esitato a imbastire il necrologio dell'« astratto » in nome di una ritrovata coscienza figurativa: « l'uomo ha ritrovato se stesso... — si è conclamato da più parti — sono crollati i falsi idoli seppellendo i loro profeti... ». A suffragio di tale convincimento si è voluta constatare la situazione del mercato che — a quanto si dice — oggi denuncerebbe nel pubblico una certa mutazione di orientamenti. Ma quanto interessa il commercio allo storico dell'arte, quando egli riguarda alle poetiche contemporanee ed agli artisti che, nei sentieri del pensiero moderno, hanno dato — o, quanto meno, hanno sinceramente tentato di dare — il loro contributo al suo divenire?

Il discorso, ovviamente, è un altro.

Nel giugno del 1961, Maurizio Calvesi si era posto l'interrogativo circa la possibilità di superamento dell'*informale*. Intuendo i sintomi del concludersi d'una esperienza, esaurita nella sua flagrante vitalità, egli avvertiva tuttavia che, insieme alla lusinga, non tramontava l'inquietudine di quella esperienza che *continua a condizionarci*. Cesata è la emozione del tuffo, ma dura lo stordimento... ». Osservando come la *frattura informale* si fosse prodotta, sul crollo di tutti i valori, per il fallimento di ogni ideologia, quasi si trattasse di un repentino arresto della storia, egli si chiedeva: in una siffatta situazione « quale funzione esplica allora l'arte, di quali valori si è fatta tramite? ». A tale interrogativo egli ha trovato risposta nel riconoscere all'arte informale la funzione e il merito di aver riproposto « in termini irrazionali il problema stesso dei valori, dopo che tale problema, sottratto a una subordinazione finalistica, non aveva

trovato una soluzione convincente in altre sfere ideologiche ». Ma, in questo porre in termini irrazionali il problema, già se ne riconosce l'insolubilità: da qui le contraddizioni, i compromessi e, in definitiva, i *limiti* dell'informale, anche se, proprio da queste contraddizioni, esso ha tratto un impulso vitale. Il Calvesi conclude affermando che a noi rimangono da risolvere, appunto, « i termini di questa contraddizione, spogliati del fascino della loro prima e violenta rivelazione ».

Giulio C. Argan nell'aprile di quest'anno, in un notissimo scritto apparso su un quotidiano romano, poneva le premesse del dubbio se mai, di fronte ad alcuni sintomatici orientamenti degli artisti contemporanei, nel riaffiorare di una certa figurazione (Dubuffet, Bacon, Giacometti, a titolo esemplificativo) che potesse legittimare l'accoglimento di una ipotesi di superamento totale dell'informalismo, con conseguente rinnovato credo nella realtà oggettiva, o non, più attendibilmente, di un perdurare propositivo di istanze di chiara derivazione fenomenologico-esistenziale nei quali la stessa forma sia posta in essere per drammatica casualità.

In altre parole, l'abbandono totale di una *realtà-valore* determinerebbe la caduta delle stesse *forme* nell'orbita dell'informale, anche se esse forme prendano consistenza attraverso un processo di mera casualità. Ma, in un siffatto atteggiamento, venendo meno da parte dell'artista una scelta nel senso di *rigetto della forma* cadrebbe proprio quello impegno di *scelta poetica*, presupposto primo ed essenziale del fare artistico.

D'altra parte, già nel maggio del 1960, Tadini Sanesi e Crispolti, nella mostra-dibattito da essi organizzata a « L'Attico » di Roma, avevano avanzata un'indagine in questo senso, come *possibilità di relazione*. Lo stesso Crispolti, nel luglio del 1962 in occasione della tanto discussa Mostra de L'Aquila « *Alternative Attuali* », partendo proprio dalla constatazione del rapido *consumo* dell'arte attuale (serato succedersi di concretismo geometrizzante, astratto-concreto, gesto-materia, neoconcretismo, neodada), giungeva ad affermare l'esistenza di indizi, anzi di prove, del perdurare di una certa ricerca rivolta a « strati più profondi, non sconvolti, e spesso neppure toccati dalle susseguenti ondate di superficie... ». « Non è difficile dire — egli proseguiva — che oggi, alle spalle della grande espe-

rienza quasi ventennale dell'informale europeo e nordamericano, il problema più sentito è quello di tirarne le somme... chiaro è allora che, quanto più semplicistica è la contrapposizione... tanto più efficace ne sarà la consistenza e la durata, tanto maggiore ne sarà la ininterferenza con le ragioni centrali e più profonde che hanno originato quella grande esperienza figurale ed umana, con la quale non sembra sia possibile non fare ancora per parecchio tempo i conti, in ogni seria mozione ». Le esemplificazioni di tale ricerca, nella mostra de L'Aquila, si articolano in vari raggruppamenti (oggettività e relazione, soggettività e relazione organica, simbolizzazione interiore, simbolo e magia oggettiva, magia figure e forme allarmanti, struttura ritmo e spazio, gesto struttura continuità, ipotesi di lirismo), per la verità un po' artificiosi,

LA FIERA LETTERARIA, Roma, 9 dicembre 1962, pag. 6; titolo su cinque colonne.

Numerosi gli interventi del pubblico

SULLA MOSTRA « ALTERNATIVE ATTUALI » DIBATTITO A ROMA NELLA SEDE DELL'INARCH

Hanno preso parte all'interessante convegno: Crispolti, che ha illustrato le sezioni della pittura e della scultura e l'« Omaggio a Burri », Portoghesi (architettura), Ferrari, Garroni e Menna

La rassegna internazionale di architettura, pittura e scultura *Alternative attuali*, comprendente l'« Omaggio a Burri », allestita l'estate scorsa nel Castello cinquecentesco dell'Aquila, continua a suscitare il più vivo interesse tra artisti e studiosi dell'arte contemporanea, come attestano i numerosi articoli e saggi apparsi su quotidiani, riviste e periodici specializzati — non soltanto in Italia, ma anche all'estero — (alcuni già riprodotti in un fascicoletto edito a cura del comitato organizzatore, mentre un secondo è già in preparazione) riguardanti i diversi aspetti della Mostra.

anche se sostenuti dall'ormai ben noto impegno scientifico del Crispolti il quale, d'altra parte, riconosceva l'impossibilità *attuale* di stabilire con certezza se « le nuove esperienze che si preannunciano saranno poi, a lunga scadenza, veramente nuove... o non resteranno, invece, la pur intelligente variazione di una situazione data ». In occasione della stessa mostra de L'Aquila, Antonio Bandera, scrivendo a proposito delle violente reazioni suscitate nel '60 da *possibilità di relazione*, metteva in evidenza l'opportunità e la consapevolezza di quella rassegna che, indubbiamente, aveva aperto un dialogo tra le nuove generazioni, « mentre l'informale, ambita preda degli epigoni, si dissolveva nelle sicure secche dell'accademia ». [...]

GIUSEPPE GATT

Un interesse che si prolunga nel tempo — e che può rendere giustamente orgogliosi coloro che hanno permesso di realizzare all'Aquila una manifestazione di così vasta risonanza, quali l'ing. Tomassi, presidente del comitato, e il dott. Caria dell'EPT, l'avvocato Nardis e il dott. Mancini dell'Azienda Autonoma di Soggiorno e Turismo, nonché i tre selezionatori e ordinatori Bandera, Crispolti e Matthiae — ravvivato da iniziative come quella assunta dall'Istituto nazionale dell'architettura che nella sua sede romana di Pa-

lazzo Taverna ha organizzato un convegno-dibattito appunto sulle *Alternative Attuali*.

Il dibattito, che si è svolto di fronte ad un numeroso e qualificato pubblico formato in prevalenza di architetti anche molto noti, come Moretti, e di pittori (tra i quali Vacchi, Turcato, Biggi, Pace) e di scultori, è stato iniziato da Crispolti che ha illustrato mediante proiezioni di diapositive, tutti gli artisti presenti all'Aquila nelle sezioni della pittura e della scultura, mettendo in risalto le rispettive tendenze che oggi possono considerarsi le più vive e maggiormente aperte ad ulteriori sviluppi dell'arte dei nostri giorni.

Ha poi preso la parola Portoghesi che, presentando la sezione dell'Architettura allestita all'Aquila, ha rintracciato le componenti dell'attuale situazione nel campo dell'architettura, soffermandosi in maniera particolare sui rapporti che si vanno delineando tra le ricerche figurative e quelle più precisamente architettoniche. Successivamente Emilio Garroni, sulla scorta del suo saggio pubblicato nel catalogo-volume della mostra, « L'Informale e la crisi semantica delle arti », ha esemplificato gli aspetti filosofici scaturiti dalla crisi dell'arte informale e dalle ricerche in cui sono attualmente impegnati gli artisti per superarla.

Nel suo vivace intervento Filiberto Menna — che proprio nei giorni scorsi ha presentato all'Aquila il suo volume su *Mondrian* — ha sottolineato l'importanza culturale offerta dalla Mostra aquilana, sia per l'allestimento della prima retrospettiva antologica dedicata all'opera di Burri, sia per

IL TEMPO, Cronaca dell'Aquila, Roma, 20 dicembre 1962, pag. 5; titolo su tre colonne.

ALTERNATIVE DELL'ARTE DI OGGI

L'« Omaggio a Burri » e la mostra delle « Alternative Attuali » organizzati da Antonio Bandera, Enrico Crispolti e Guglielmo Matthiae nel castello cinquecentesco de L'Aquila (della sezione della architettura, allestita da Benedetti e Portoghesi, parlerò in una prossima occasione) rappre-

avere ordinato una approfondita documentazione della odierna situazione delle arti figurative. Infine, Oreste Ferrari ha chiarito, soprattutto, i rapporti inerenti tra i criteri informativi della Mostra *Alternative Attuali* e la cultura informale, dando atto agli ordinatori di un notevole impegno critico. E' poi seguito un vivace dibattito, cui hanno preso parte numerosi intervenuti. Segneremo tra questi quello, tra polemico e approvativo, del pittore Turcato. Visto il successo dell'iniziativa dell'Inarch, il prof. Eugenio Battisti dell'Università di Genova, sta organizzando sullo stesso argomento delle *Alternative Attuali* un altro convegno-dibattito da tenersi nell'Ateneo genovese: sarà questo, indubbiamente, un altro notevole contributo alla diffusione dei problemi che la Mostra aquilana ha, senz'altro con grande successo, impostati.

Ci auguriamo, constatato il continuo interesse provocato nei più qualificati ambienti culturali italiani ed anche esteri dalla rassegna artistica allestita l'estate scorsa nella nostra città, che gli stessi promotori vogliano per il prossimo anno offrirci un'altra rassegna di grande risonanza e di pari prestigio: mantenendo, così, la promessa che l'ingegnere Tomassi volle simpaticamente annunciare nel corso della trasmissione televisiva dedicata alle *Alternative Attuali* da « Arti e scienze ». Il tempo a disposizione non è molto e sarebbe bene decidere al più presto se si ha veramente intenzione di organizzare per la prossima estate una rassegna internazionale di altissimo livello.

stra de L'Aquila, proprio perchè è una mostra polemica, si possono anche discutere le ragioni di certe assenze, ma non le si può non riconoscere il merito di aver rifiutato ogni criterio eclettico (purtroppo assai frequente in questi ultimi tempi) e ogni impostazione critica retrospettiva. Gli organizzatori, insomma, hanno rifiutato la posizione, apparentemente obiettiva, in realtà soltanto cautele, del critico che «comprende» ma «non milita», fiso a cogliere la «qualità» senza tener troppo conto, o senza tener conto affatto, delle «tendenze». La mostra de L'Aquila ha quindi il merito di aver dimostrato (ammesso che ce ne sia ancora bisogno) che la critica non si può porre all'esterno dei fatti che le accadono intorno, solo preoccupata di cogliere in essi l'emergenza del fatto poetico, la qualità appunto; la critica invece è un atto di scelta che investe molte più cose che il risultato estetico: essa si impegna — deve impegnarsi — e proprio in vista di un giudizio di valore, sulle poetiche e sui problemi di linguaggio affrontati dagli artisti, s'impegna e si compromette con essi, operando appunto una scelta di fondo che non può non coincidere con quella che gli artisti compiono nello stesso tempo o un momento prima.

L'« Omaggio a Burri »

Una mostra antologica di Burri, come questa allestita nel castello aquilano con trentasette opere comprese tra il 1948 e il 1961, rappresenta innanzitutto un riconoscimento, per dir così, solenne dell'opera di questo artista, che può ormai considerarsi uno dei maestri della storia artistica contemporanea. Essa ha poi offerto alla critica e al pubblico la possibilità di seguire, con buona fedeltà, il cammino compiuto dal pittore a partire dal suo passaggio all'arte non figurativa, avvenuto fra il '47 e il '48, fino alle opere recenti.

Di fronte a un così imponente numero di opere, la prima cosa che lo spettatore non prevenuto dovrà ammettere è che si tratta delle opere di un pittore autentico, che conosce tutti i segreti di un mestiere complesso e raffinato. Ciò che difatti colpisce innanzitutto già nei quadri meno recenti di Burri è la finezza estrema della fattura, il pittoricismo caldo e sensuale delle materie e dei colori. Anzi dirò che il limite di questa pittura ini-

ziale, a parte le evidenti derivazioni, del resto assai bene assimilate, da Prampolini, da Arp, da Magnelli, consiste proprio nello splendore a volte epidermico della fattura. Ma appunto perciò, quello spettatore, dovrà ammettere che la scelta dei «sacchi» e poi dei «ferri» (veramente stupendi questi ultimi) interviene nel cammino del pittore come una scelta precisa, coerente, necessaria all'artista per scavare più addentro nel proprio animo. Voglio dire che i «sacchi» e i «ferri» nascono appunto di qui, dal bisogno dell'artista di liberarsi dei prestiti culturali e delle suggestioni che gli provenivano dall'accesso pittoricismo dell'ambiente romano, per esprimere se stesso con maggiore pienezza e raccontare la propria pena segreta, gridarla a voce alta o, più spesso, confessarla, in dimessi colloqui, allo spettatore.

Forse appunto per questo l'autenticità di Burri, l'esemplarità della sua vicenda umana e poetica consistono non solo nella invenzione di nuove forme e di nuovi mezzi espressivi, quanto anche nell'esser radicato profondamente ad una cultura che ha già tutta una sua storia, alla cultura e alla sensibilità che si aprono con la poesia baudelairiana e che ha nutrito di sé il meglio della poesia e dell'arte contemporanea. Ma consiste anche nell'aver saputo dare una espressione nuova e ferma, senza sbavature e compiacimenti estetistici, alla insoddisfazione e all'angoscia dell'uomo contemporaneo.

Per questo, se il termine «decadentismo» non fosse stato anche troppo frainteso e non implicasse, anche per coloro che vi stanno dentro (e magari pretendono di averlo «superato»), un giudizio di valore negativo, ma fosse adoperato (come si dovrebbe) soltanto per indicare una situazione storica (eppure dopo il saggio giovanile, ma più che mai attuale, del Binni sulla poetica del decadentismo non dovrebbe essere così difficile ammettere l'esistenza di una poesia decadente), allora non esiterei a definire Burri un pittore decadente, anzi un grande pittore decadente, proprio perchè nella sua pittura si riflette la condizione di una poesia che non ha più universali in cui credere o verità più o meno definitive da affermare, ma solo un bisogno di testimoniare, in un diuturno colloquio con se stessa, la propria condizione di solitudine.

Le Alternative Attuali

Ma, come si diceva all'inizio, l'interesse attuale della mostra de L'Aquila risiede principalmente nella scelta e nelle indicazioni che gli organizzatori hanno voluto dare nel settore intitolato appunto alle alternative attuali. Il ragionamento seguito da Bandera e Crispolti nel selezionare gli artisti è indicato nei due interventi introduttivi, dove le premesse storiche della manifestazione vengono rintracciate in una serie di interventi della più giovane critica italiana intesi ad individuare, dopo l'esaurimento della esperienza informale, le correnti e gli artisti più validi operanti in questi ultimissimi anni. La preistoria della mostra aquilana inizia dunque con la mostra-dibattito *Possibilità di relazione*, organizzata a Roma da Crispolti, Sanesi e Tadini nella primavera del '60.

La indicazione prevalente, derivante dalla mostra romana, tendeva ad enucleare, nel panorama delle proposte e delle ricerche dei giovani artisti, quelle che si muovevano in direzione di una arte di immagine, fondata su un atteggiamento più colloquiale con i dati del reale, con i quali gli artisti cercavano di stabilire appunto nuove possibilità di relazione.

In questo recupero dell'immagine, però, i giovani artisti non intendevano rompere, in molti casi almeno, con la precedente esperienza informale, ma ne sviluppavano certe premesse anche se in direzione di una più puntuale corrispondenza tra dati formali e dati dell'esperienza. Anche la pittura informale, del resto, poneva il problema di un rapporto, di una relazione tra un soggetto e un oggetto. Ma nel tentativo di giungere ad una presa il più possibile diretta del reale approdava non ad una relazione, quanto ad una identificazione totale e irreversibile (e quindi adialectica) dei termini del binomio. Il punto di arrivo di quel processo di *approach* coincideva, cioè col recupero di una sorta di unità originaria, una totalità notturna anteriore ad ogni distinzione tra soggetto e oggetto e quindi anche al di là di ogni possibilità di relazione.

Il problema che si pone agli artisti più giovani è dunque il problema di uscir fuori da quella «notte». E a salvarsi dal nulla (o dal tutto, non importa) di una identificazione totale, può bastare anche l'ironia, che è già distacco e critica

di quella situazione annientante. Certa recente arte neo-dadaistica si situa proprio a questo punto, anche se al furore di un tempo ha sostituito l'ironia del *nonsense*. Una posizione spesso letteraria e tuttavia non priva di vitalità, oltre che per il gusto a volte assai fine dell'invenzione, per un certo umore anarchico che vi sta dentro e che ci invita ad un «non consenso» di fronte all'incombente minaccia della società massificata. Il rischio di questa posizione è ancora la sua adialecticità, per cui da essa si può giungere facilmente (e vedremo che gli artisti più sensibili di queste correnti hanno avvertito chiaramente questo rischio) alla feticizzazione dell'oggetto e quindi, ancora, ad un esito mistico. Quando non si tratta addirittura di pura evasione nel gioco e nell'auto-divertimento.

La nuova figurazione

Altri, però, vengono saggiando possibilità diverse, mediante un linguaggio più articolato e più costruttivo. Al rifiuto e al non consenso, questi artisti pongono come alternativa la necessità di una relazione, di un nuovo rapporto con gli altri. La nuova figurazione nasce appunto di qui, dal bisogno cioè di stabilire un rapporto più oggettivo — nè ottimistico nè pessimistico — con la realtà. Ne deriva un'arte di costatazione o di racconto, un guardare e descrivere le cose, anche quando queste cose sono i mostri e gli incubi affioranti dall'inconscio (gli esempi di Vacchi e di Pozzati vengono subito alla mente).

In questi casi, come in quelli di un Alechinsky e di un Canogar che sono tra le presenze più significative della mostra aquilana l'immagine rappresenta il punto di arrivo di un processo, di una sorta di crescita organica che dall'interno porta all'esterno lungo la linea genetica segnata dal surrealismo e dall'informale. Questo tipo di figurazione, che gli organizzatori della mostra indicano come «soggettività e relazione organica» comprendendo anche le opere di Alan Davie, W. Freddie, Ruggeri, Reinhout, Saura e Langlois (in questi, però, l'immagine ha una determinazione morfologica più puntuale ed una più «allarmante» carica emblematica, per cui l'avrei collocata piuttosto accanto a un Ginet) appare, perciò, abba-

stanza diverso dalla ricerca figurativa di altri artisti, che nella individuazione e nella realizzazione dell'immagine sembrano, al contrario, procedere dal di fuori, considerando cioè, come ha scritto di recente Crispolti, « la figura dall'esterno, nella sua assoluta circostanzialità di figura, strumentando quindi frammenti fotografici di immagini umane, figure cartellonistiche, ecc. ». Si tratta, in questo caso, di un tentativo compiuto dagli artisti nel senso di una massima oggettivazione, per cui la figura, spogliata di ogni implicazione psicologica, è rappresentata nella fenomenicità pura del suo comportamento o della sua presenza.

Naturalmente anche in questo settore, raggruppati dagli organizzatori della mostra aquilana sotto il titolo « Oggettività e relazione », le declinazioni dei singoli artisti sono quanto mai varie, dalla oggettività comportamentistica (e quindi ricca di riferimenti sociologici) di Romagnoni a quella, affidata alla pura presenza delle immagini, di Hultberg e di Del Greco, fino agli umori espressionistici di un Bergolli e soprattutto di un Petlin e di un Guerreschi. In Adami, invece, l'immagine è ancora immersa in una rete di relazioni organiche, per cui l'opera dell'artista milanese si sarebbe, forse, inserita meglio nel gruppo di un Vacchi e di un Pozzati, dove la componente soggettiva dell'immagine è appunto più determinante che non nel settore degli Hultberg e dei Del Greco.

Il neo-concretismo e l'ipotesi lirica — Le indicazioni di Termoli.

Ma la ipotesi di relazione, la ripresa, cioè, del dialogo là dov'era soltanto l'unità indistinta dell'informale, non si esaurisce nella nuova ipotesi figurativa. Lo stesso Crispolti, del resto, alla domanda se la *relazione*, che costituiva il tema della mostra-dibattito del '60, possa giustificare altre aree di ricerca, in direzione aniconica ad esempio, rispondeva affermativamente ed esemplificava questa nuova ipotesi coi nomi di Hoehme e Kemeny.

Una possibilità di relazione può sussistere, dunque, anche in un'arte del tutto divorziata dalla immagine: cosa che accade, mi pare, anche con certe nuove declinazioni del concretismo storico. Ho già avuto occasione di soffermarmi su questo

problema scrivendo recentemente della mostra romana del pittore Achille Pace: qui dirò soltanto che la ripresa di certe istanze della poetica neoplastica non riguarda tanto, almeno nei casi migliori, una ripresa di moduli formali, quanto la ripresa della esigenza, che stava alla base di quella esperienza, di stabilire un rapporto equilibrato tra un soggetto e un oggetto, ossia tra uomo e natura, individuo e ambiente sociale. Della poetica neoplastica, e del concretismo in genere, si tenta di recuperare ancora un altro aspetto, la esigenza cioè di ridurre ad elementi semplici i mezzi dell'espressione pittorica: giacché se bisogna stabilire un colloquio con gli altri, è bene che questo colloquio sia il più chiaro possibile, il più possibile oggettivabile. Si tratta, in sostanza, di una relazionalità sociologica diversa da quelle di un Romagnoni o di un Guerreschi, le quali possono considerarsi ancora delle ipotesi narrative in quanto assumono fatti e persone come « soggetto » di una « storia ». In artisti come Mack e Piene, e sia pure con qualche differenza, come Klein e Dorazio, il termine referenziale è il mondo della tecnica e dell'industria. E se un elemento soggettivo riappare, esso non è un'immagine dell'uomo e nemmeno un'analogia plastica della sua vita interiore, ma, semmai, un'analogia della sua struttura percettiva e per giunta una struttura radicalmente trasformata dal mondo appunto della tecnica e dell'industria.

Il rischio, veramente grosso, cui vanno incontro questi artisti, consiste, mi pare, (e sono costretto, per brevità, a rimandare ancora a un mio intervento, che apparirà sul prossimo numero di « Letteratura ») nella impossibilità una volta affidatisi a strutture modulari, praticamente ripetibili all'infinito, di stabilire quel tanto di equilibrio tra « forma » e « apertura », necessario perchè sussista una qualche possibilità di comunicazione. L'opera, cioè, rischia di restare impigliata in una situazione di incomunicabilità assoluta, che ricorda il bianco assoluto della pagina mallarmiana. Un pericolo, questo, denunciato dal pittore W. Gaul nel suo intervento nel catalogo della mostra. « Grâce au refus de l'artiste, qui ne veut pas donner à l'image une réalité autre que celle de sa conscience, — scrive dunque l'artista tedesco — l'image, qui ne se matérialise plus, retourne à cette zone du silence, qui fut son point de départ.

(La logique de cette conception a conduit Yves Klein à sa regrettable erreur: la non-image serait l'image idéale) ».

L'obiezione è assai penetrante, al punto da rilevare nell'autore una certa compromissione con quel rischio: e del resto anche la pittura di Gaul ci appare continuamente tentata da quella « zona del silenzio ». Da cui, però, essa si salva sul filo di un sentimento lirico, esile certamente, ma che riesce ad infondere alle distese superfici pittoriche una sottile vibrazione poetica.

E non è certo un caso che questa « ipotesi di lirismo » costituisca una possibilità di apertura e di colloquio non solo per Gaul, e per gli artisti che Bandera e Crispolti hanno incluso in questo gruppo, ossia Bendini e Benrath (di questi, bello il quadro « Dedié à Odillon Redon »), Carena e Louis, Petersen e Noland, ma anche per altri, come un certo Klein e Dorazio — e forse anche il giovane Schifano — (per Mack e Piene, invece, la componente tecnicistica è senza dubbio il carattere emergente dell'opera), i quali muovono da certe premesse neoconcrete per approdare, alla fine, ciascuno in un suo modo particolare (con una possibile apertura metafisica e mistica in Klein e con un accento più sentimentale in Dorazio), ad una sorta di lirica meditazione sullo spazio.

Una precisa indicazione, in direzione quasi esclusivamente neo-concreta, ci ha dato l'edizione di quest'anno del premio di pittura « Castello Svevo » di Termoli, che ha visto Dorazio aggiudicarsi il primo premio, seguito da Santoro, Festa, Uncini, Carrino, Di Bello, Angeli, Pozzati, Pisani e Guarnieri.

L'omogeneità della mostra di Termoli, o meglio la univocità delle sue indicazioni, derivano anche dal fatto che molti artisti invitati non hanno inviato le loro opere. Tuttavia bisogna riconoscere agli organizzatori termolitani di aver saputo portare il premio ad un notevole livello qualitativo, soprattutto se si tiene conto delle ultime tre edizioni. Nuoce, forse, alla mostra di Termoli, alla edizione di quest'anno e a quelle precedenti, il presentarsi come un riflesso, quasi esclusivo, della situazione artistica romana, tanto più che questa, se riferita alle giovani generazioni, se cioè si fa eccezione da alcune personalità bene individuabili nel loro percorso artistico e nei loro risultati, ap-

pare da qualche tempo, nel suo complesso, chiusa entro i propri confini, senza scambi proficui e vagliati in profondità con le situazioni che vengono maturando in altre parti d'Italia e fuori di Italia. Uno dei fondamenti possibili della ipotesi neo-concreta è, come si è visto, la sua apertura sociologica, il suo riferirsi al mondo della tecnica e dell'industria e ad un « soggetto » radicalmente trasformato nelle sue abitudini percettive appunto dal mondo della tecnica e dell'industria. E ancora: la proposta, dopo la istantaneità del gesto informale, di una maggiore articolazione del linguaggio plastico, tale da riprendere in qualche modo il dialogo con l'architettura. Ora proprio queste due possibili aperture sembrano aver subito, dopo qualche inizio promettente, un brusco arresto ed esaurirsi in declinazioni riduttive, ossia nella ripresa tutta esterna di moduli e formule pubblicitarie, cartellonistiche, ecc. Di fronte, se non altro, alla lucidità programmatica di un Mack o di un Piene, gran parte della giovane pittura romana dà l'impressione di non aver indagato a fondo le ragioni critiche di quella ipotesi e perciò sbanda, incerta sulla via da percorrere. E mentre si muove in direzione neo-concreta si svia in una ripresa « metafisica » o in piuttosto facili declinazioni neo-dadaistiche.

La struttura come « forma »

La struttura come apertura infinita e come « continuità illimitata » rappresenta il punto di arrivo, e direi il polo negativo, anche della situazione indicata, nella mostra de L'Aquila, come « Struttura, ritmo, spazio » ed esemplificata con le opere di Hiltmann, Hoehme e Kemeny.

Il punto di arrivo, invece, il polo positivo, della ricerca di questi artisti consiste in una articolazione interna alla stessa struttura, che nella sua apparente illimitata continuità tende invece verso una « forma » guidata da un ben determinato « criterio discrezionale »; un criterio che, come ha osservato Boatto nel suo intervento nel catalogo, in Hiltmann è di ordine prevalentemente plastico-figurale, mentre in Kemeny assume il significato di « allusività naturale e meccanicistica ».

In Hoehme, il limite all'infinita apertura strutturale nasce dalla stessa storia interiore dell'artista, il quale, del resto, ha rivendicato in maniera espli-

cita la natura lirica, autobiografica, della propria pittura. « *Devant une toile — sono parole sue — comptent uniquement ma fantaisie et moi-celui que je suis en ce moment* ».

Anche Götz, che è senza dubbio uno degli artisti più interessanti tra quelli presenti nella mostra, recupera una « forma », la sua « forma », all'interno della continuità della struttura: con questa differenza, tuttavia, che in lui (come pure in Reuterswaerd e nello stesso Somaini) il punto di partenza non è più un elemento modulare, ma il gesto, identificato, come nella poetica informale, con il principio formativo dell'opera d'arte. Ora, però, il gesto si strutturalizza, « costruisce una propria dimensione dialogica » (Crispoli), ponendosi, così, al di là della pura istantaneità del gesto informale. Occorre aggiungere, tuttavia, che, tra le diverse ipotesi attuali, la pittura di Götz per le sue profonde radici romantiche, è anche la più vicina a certe premesse, di origine appunto romantica, dell'arte informale.

Del neo-nada e di altro

Della situazione neo-dadaista, ormai dilagante, ho avuto occasione di parlare nel mio intervento nel catalogo della mostra e, per ragioni di spazio, non posso che rimandare ad esso il lettore. Qui vorrei aggiungere che la scelta degli organizzatori ha inteso sottolineare, delle diverse manifestazioni neodadaiste, soprattutto la componente magica e simbolica, che è senza dubbio la componente più valida e con più possibilità di svi-

ARTE OGGI, Roma, n. 14, giugno-dicembre 1962, da pag. 36 a pag. 40.

L'AQUILA - CASTELLO - «ALTERNATIVE ATTUALI»

Il 26 luglio scorso è stata inaugurata nel Castello Cinquecentesco dell'Aquila una rassegna internazionale di architettura, pittura e scultura contemporanea dal titolo « Alternative Attuali », selezionata e ordinata da Antonio Bandera, Enrico

luppi, accanto a quella che definirei narrativa rappresentata da Rauschenberg. L'ipotesi simbolica e magica è naturalmente più larga di quella neodadaista vera e propria, tanto che in essa Bandera e Crispolti hanno potuto inserire, sia pure con diverse sfumature, artisti assai diversi tra loro ma quasi tutti di particolare rilievo, da Baj (rappresentato, però, non al meglio) e Del Pezzo, da Rotella a Leoncillo a Hundertwasser, a Schultze e ancora Persico, Fergola, Biasi, Metcalf. Ricordo, infine, nel gruppo intitolato alla « Simbolizzazione interiore » le opere di Brzozowski, Peverelli, Scavano, Saby.

FILIBERTO MENNA

Precedeva questo articolo la seguente nota della Direzione della rivista « Arte Oggi »:

La pubblicazione dell'ampio articolo-recensione di Filiberto Menna sulla mostra dell'Aquila e, brevemente, sul Premio Termoli, ci offre l'occasione per aprire un dibattito — al quale invitiamo critici e artisti — sulle prospettive e le alternative dell'attuale momento artistico.

Premettiamo di non condividere in tutto il giudizio del Menna sulla Mostra di « Alternative Attuali ».

La Mostra dell'Aquila, a nostro giudizio, non rivela una situazione alternativa, ma ribadisce, anzi registra, una certa confusione e un certo equivoco che nell'attuale momento post-informale si manifestano sotto il segno di una reinverginata figura.

Il dispendio dei mezzi e una quasi esemplare ordinazione tecnico-pubblicitaria, potevano sortire risultati più rispondenti al lodovole e ambizioso disegno, se non altro per documentare alcune direttrici evolutive. Le troppe esclusioni ne riducono i limiti a una mostra — in ultima analisi — di parte, che non ha avuto il coraggio di essere di tendenza. Consideriamo pertanto la mostra « Alternative Attuali » una magnifica occasione perduta.

Crispoli e Guglielmo Matthiae. La Mostra è stata organizzata sotto il patrocinio dell'Ente Provinciale per il Turismo e con la collaborazione della Azienda Autonoma Soggiorno e Turismo dell'Aquila.

Della rassegna ha fatto parte anche un « Omaggio a Burri » con opere dal 1948 al 1961, che è stata la prima retrospettiva antologica dell'artista allestita in Italia. Alla mostra hanno partecipato artisti di quattordici nazioni. Particolarmente interessante la sezione « Alternative Attuali nell'Architettura » curata da Sandro Benedetti e Paolo Portoghesi nella quale sono state esposte illustrazioni di opere e di progetti degli architetti Michele Achilli, Franco Albini e Franca Helg, Marco

MUSEI E GALLERIE D'ITALIA, Roma, n. 17-18, maggio-dicembre 1962, pp. 51-52.

LA CONVENZIONE IN ARTE

« Ti amerò eternamente ». Una convinzione, o una bugia, così banale (almeno da quando il rito del corteggiamento elaborato nelle corti tardogotiche si è ovunque divulgato), da aver perso ogni energia espressiva, ogni mordente letterario. Non si può più, credo, incominciare seriamente con questa frase un romanzo, neppure una canzonetta. L'ovvio ha distrutto il significato. Ma, curiosamente, per le arti figurative, una frasetta come questa, da notte di luna, resta un limite irraggiungibile. L'immagine da sola non può fissare una relazione erotica se non come rapporto fisico, e tanto meno indicarne la durata nel tempo ed il carattere. In pittura, due che si baciano possono essere divinità mitologiche, adulteri, amanti, perfino religiosi in preda al misticismo. E il loro bacio è, caso mai, eterno perché non ha tempo, non ha storia. Le mille sfumature del « ti amo » non possono in alcun modo essere rappresentate. L'immagine deve ricorrere ad associazioni, a richiami, a sotterfugi per raccontare questa e altre banali verità. Cima da Conegliano dipinge Endimione addormentato, mentre la Luna cala su di lui: il mito ci dice che il sonno è eterno; e Cima non sa far altro che avviluppare, attorno al tronco d'un albero, un ramo di edera. Più fantasiosamente, ma anche più secoli dopo, Blake e Chagall raffigurano gli amanti per mano e abbracciati, e li travolgono

Dazzi-Bardeschi, Guido Canella, James Gowan, Luis Khan, Giovanni Michelucci, Paolo Portoghesi, Ludovico Quaroni, Leonardo Ricci, James Stirling.

In occasione della « vernice » della mostra, il 25 luglio scorso, è stato presentato dalle Edizioni dell'Ateneo, un volume-catalogo, dedicato alla esposizione, comprendente interventi, saggi, testimonianze di numerosi artisti, critici e architetti, nonché uno scritto di Alberto Burri.

in un movimento cosmico, a spirale o a fiamma. Il loro amore è tolto così dal mondo terreno, dalla contingenza. Klimt, invece, congiunge i corpi graficamente, tanto da confonderli, quasi a dimostrare che non c'è un domani possibile in cui essi possano procedere disgiunti. In tutti questi casi, la pittura ricorre a simboli, a metafore. La pittura, infatti, con i suoi soli mezzi non sembra poter esprimere discorsivamente significati precisi e determinati.

Sembra però che impegno dell'uomo, anche in quanto artista, sia proprio di raggiungere ciò che è impossibile. Chi sfoglia, anche solo rapidamente, i cataloghi delle mostre contemporanee, osserverà come, con il progressivo rarefarsi, specialmente nella pittura, di ogni indicazione esplicita del reale, si sia accompagnata una indagine, sempre più approfondita, e diciamo subito assai convincente, sui significati espressi da ogni singolo artista. La critica d'arte contemporanea, oggi, è nettamente contenutistica. E va anzi riconosciuto che proprio codesta lettura in profondo rende più che in altre epoche difficile, al profano, di accostarsi al mondo figurativo attuale: come se gli mancasse la chiave di un forziere segreto.

Il profano escluso dalla comprensione così ironizza, protesta, insulta. Per soccorrerlo, bisognerebbe spiegarli attraverso quali vie si esprimono

i significati avvertiti dai critici. Ma, mentre era facilissimo per un predicatore medioevale interpretare i cortei di vecchi con barba bianca come i seniori dell'Apocalisse e riferirsi al relativo versetto, oppure su un piano ancor più difficile, spiegare i segni degli evangelisti come le « quattro figure viventi piene d'occhi davanti e di dietro, e la prima creatura vivente era simile a un leone, e la seconda simile ad un vitello, e la terza aveva la faccia come d'un uomo, e la quarta era simile a un'aquila volante », è oggi estremamente arduo dare una spiegazione volgarmente soddisfacente a una tela di sacco di Burri o a un mobile di Calder, per limitarci ai casi già più facilmente accessibili.

Con un po' di disinvoltura si potrebbe affacciare l'ipotesi che mentre la pittura antica si valeva di convenzioni largamente popolarizzate (bambino seduto sul grembo d'una donna — Gesù; un giovane nudo con le frecce al fianco — San Sebastiano), la pittura moderna si valga di convenzioni solo note ai relativamente pochi visitatori di mostre. Ogni simbolo è, almeno alla sua origine, una convenzione. Il serpente che si morde la coda, oltre a non esistere in realtà, se non fosse stato ripetuto per centinaia d'anni, tanto da diventare una specie di categoria mentale, e ritrovarsi quindi nei sogni, nel disegno infantile, ecc., sarebbe altrettanto incomprensibile come latore di messaggi, di una tela di sacco di Burri. Si potrebbe obiettare, a questo punto: il significato del serpente a cerchio è semplice e riducibile ad un concetto espresso dai sacchi di Burri? L'obiezione non è però molto fondata. Infatti si può subito rispondere: Burri si vale di un numero assai maggiore di convenzioni, e quindi il concetto da lui espresso ha una complessità ben maggiore.

Un secondo obiettore più sottile potrebbe avanzare, a questo punto, un dubbio: ma una convenzione non deve forse essere sempre un fatto sociale, cioè un dialogo svolto fra due persone, o due gruppi che, pur usando un proprio linguaggio, si intendono, a differenza di quanto accadrebbe oggi nelle arti? Impulso immediato sarebbe di rispondere, sgarbatamente, che la critica d'oggi intende benissimo i suoi artisti, anzi li valuta con un rigore e una coerenza quale forse

non c'è stata in altri tempi. Ma la risposta adeguata è un'altra, e con essa, probabilmente si penetra proprio nel nucleo del nostro problema. Una convenzione artistica, come una convenzione teatrale, è un fatto eminentemente pubblico, in quanto non si stabilisce per un accordo preventivo, intenzionale, ma in base al rapporto di consuetudine fra l'attualità ed il passato. Se io riempio di luce, come in età gotica, una chiesa, costruita invece tradizionalmente di murature massicce, in modo da avere al contrario una luce filtrata e indiretta, nell'atto stesso di violare una tradizione, cioè una convenzione precedente, do a tutti la chiave interpretativa per giudicare, mediante un semplice confronto, il mio operato. Il buio della basilica, che col ripetersi del tipo, col divulgarsi della tecnica edilizia, era divenuto non tanto un valore ideale, quanto un'abitudine ovvia di concepire l'edificio religioso, diventa ora qualcosa di opposto e di rifiutato, assumendo inevitabilmente, al confronto, un aspetto ctonio e misterioso, mentre prima aveva ormai l'inerzia di un fatto consuetudinario e banale. Creata la polarità di ombra e di luce, con relative discussioni, in parte documentate (e che del resto si sono ripetute, al giorno d'oggi, fra i sostenitori di un'edilizia ecclesiastica tradizionalistica, perchè ritenuta più devota e i promotori di un rinnovamento improntato al gusto moderno), la corsa verso la luce, verso finestre sempre più larghe con intere pareti di vetro, restò inevitabilmente piena di tensione, ma anche facilmente giudicabile, nei suoi moventi dal confronto con ciò che si faceva prima. « Amo la luce, e la considero divina; odio le tenebre, e le considero superstizione » è una affermazione in sé banale che certo non ha più significato oggi, quando ormai, nella costruzione edilizia, è accettata da tempo l'idea di finestre larghe e di esposizioni al pieno sole. Ma in origine fu rivoluzionaria e significante. Ed anche la gran massa di devoti, magari commentando « quel pazzo di architetto facendo una chiesa così luminosa mi ha tolto la volontà di pregare », convenne sia sull'esistenza di una svolta, sia sulla sua radicale portata. Lo stesso dicasi per il passaggio dalla stilizzazione bizantina al naturalismo ritrattistico e alla rappresentazione fisiologicamente corretta della figura umana. Ci furono dispute, e gravi in proposito, documentate per Firenze ad es.

dall'Antal; e chiunque d'altronde non poteva negare la novità di un'effigie riconoscibilissima di un Adamo e di una Eva, nudi come li fece il Padre Eterno, e tali da risultare, ad orgoglio di tutti i loro discendenti, decisamente una bella coppia. E' il passato che dà modo di giudicare le convenzioni presenti: l'artista dialoga non tanto con i contemporanei, quanto con i precedenti, e da ciò che di essi accetta, o nega, lascia chiaramente comprendere le proprie idee. Non a caso la miglior propedeutica per la comprensione dell'arte moderna è il farne la storia, dal cubismo all'informale (oggi, mentre pochi decenni fa era necessario, invece, farla dall'impressionismo al cubismo).

Ritornando all'esempio iniziale del « ti amerò sempre », è ovvio che una passione eterna, sconvolgente, può essere raffigurata tale solo mediante un mutamento iconografico che la distingua dalla normale immagine d'una coppia di amanti. Il bacio di Hayez, come quello delle *fêtes galantes* settecentesche e delle scene di genere, è un piccolo fatto di cronaca, più o meno patetico. Tolti gli amanti dalla casa, dalla terra, dal rapporto col loro ambiente normale, per lo stacco avvenuto, posso esprimere un concetto più intenso: « l'amore qui espresso, badate, non è un amore comune, è un amore eterno ». Il buon Cima, d'altronde, non si era limitato a mettere il ramoscello di edera, ma fissò in un sonno profondo, che contrasta con il dormiveglia degli animali circostanti, Endimione, ben sapendo che l'associazione letteraria sonno-morte era notissima, anzi un motivo centrale dell'escatologia italiana, in contrasto con quella nordica della morte come agonia e distruzione, e poteva quindi, una volta tradotta in pittura, alludere all'eternità di un amore.

Teoricamente, dunque, non credo possa stabilirsi una distinzione sostanziale fra l'ideogramma del serpente, e l'effigie più complessa della coppia travolta dal turbine. Entrambe sono immagini astratte, distaccate dal normale e dal consuetudinario, le quali proprio per ciò avvisano di possedere un valore diverso dal normale. Va ricordato, in proposito, che la funzione del serpente non è poi tanto espositiva (« io sono un simbolo di eternità »), quanto protettiva (« che

l'eternità sia con te »); rientra quindi, allo stesso modo degli amanti travolti dal turbine della passione, più nel quadro delle idee indistinte, che di quelle logiche e razionali.

Il mio secondo obiettore non dovrebbe però essere del tutto soddisfatto. La coppia di amanti, può controbattere, evoca naturalisticamente il suo significato: il serpente che si morde la coda si inserisce d'altra parte con somma evidenza nello schema dell'anello, di cui tutti conoscono le profondissime radici magico-religiose ed il cui uso propiziatorio è non solo comune, ma generale, almeno fra fidanzati e coniugi. Il serpente, inoltre, è un animale di per sé terrificante, e poi c'è stata la sua connessione biblica, e anche più forte quella con Esculapio a vivificarne la potenza simbolica. Ma i sacchi di Burri? Ed i suoi ferri? E le plastiche bruciate? Inoltre, se il significato figurativo fosse comprensibile solo dal confronto con gli immediati precedenti di stile, io dovrei essere informato, punto per punto, su ciò che Burri ha visto prima di essere sollecitato all'uso di tali singolari materiali, al fine di creare le sue nuove forme espressive; eppure la critica che è riuscita a interpretarle ancora discute su quale sia stata l'effettiva formazione dell'artista. Inoltre, potrebbe continuare l'obiettore, io entro al British Museum o nel Museo dell'Uomo a Parigi, o nel Museo Etnografico di Amburgo, e senza conoscere nulla, nè di storia delle religioni, nè di folklore, nè di popolazioni primitive, me ne esco estasiato, pieno di esperienze molteplici, intense, nient'affatto superficiali. E forse che nel Museo Kröller Müller non sono esposti accanto a Van Gogh e agli scultori moderni manufatti africani e antiche porcellane cinesi? La obiezione è fondata, e richiede una risposta, o meglio, un secondo paragrafo. Ritorniamo al costruttore della cattedrale gotica. Egli dà luce ai fedeli superstiziosi. Ma dà anche loro delle altre indicazioni. L'archeggiatura monotona e statica della basilica romanica avrebbe potuto venir ampliata fino a consentire grosse finestre (come d'altronde c'erano state nelle basiliche paleocristiane e si usarono in quelle create in Germania sotto gli Ottoniani). No, l'architetto accosta l'uno all'altro i pilastri, e li spinge vertiginosamente in alto, creando una totale incoerenza spaziale, di-

mostrando di odiare la proporzione aurea, il quadrato, altrettanto che l'ombra e la superstizione. Nella scatola muraria crea una serie di forze contrastanti fra di loro, che chiunque immediatamente avverte. Il mosaicista bizantino ritrae con assoluta fedeltà il suo imperatore, lo fa invecchiare nel tempo, senza riguardo; nell'effigiarlo limita al massimo le stilizzazioni grafiche; ma quando lo inserisce in un corteo di armati, lo orna con i monili imperiali, gli dà uno sfondo aureo e lo atteggia in modo che guardi fisso ed intento verso l'altare, ne distrugge l'umanità, lo trasfigura in un mito. In ogni opera d'arte esistono squilibri analoghi. I sacchi di Burri sono come dei *collages*, ma mentre il *collage* ci presenta un disegno, essi ce ne danno, quasi polemicamente, solo la materia: ecco quindi una rottura col passato, che crea, per rapporto memorativo, un clima di attesa ed anche d'incertezza sensoriale. Ma, entro la densa, calma, potente superficie della tela di sacco, a sottolineare l'irregolarità antigeometrica, il gusto organico, il senso del materiale quasi cresciuto a mano, gracile e deperibile, ecco le linee incoerenti delle cuciture ad arabesco, il « non finito » delle corde penzolanti, le rotture cromatiche, aspre, delle toppe. Nei *collages*, anche in quelli di Schwitters, i vari elementi erano in funzione di un risultato che li trascendesse; in Burri la realtà della materia smentisce, sempre, il desiderio di una visione omogenea, narrativa.

In certo senso, il primo elemento significante, nell'opera d'arte, è già l'uso manuale della materia: la superficie liscia delle pitture fiamminghe ha un esito contemplativo e lirico, quasi rasserenante; la scabrosità di un Tiziano, anche nelle sue Pastorali, finisce per inquietare, per farci scorgere abissi di malinconia, ed una crisi morale continuamente in atto, nonostante il fasto mondano. L'uso del materiale è sempre in funzione espressiva, cioè simbolica. Racchiude in sé delle verità sublimi e terrificanti. E in genere queste verità sono rivelate proprio dal contrasto fra lo schema disegnativo di base (ad esempio la torre) ed il modo con cui esso è realizzato (magari mediante un bugnato fortemente aggettante, che dà alla spinta ascensionale, ritmicizzandola, quasi il ricordo della terra, del peso superati).

Siamo perfettamente d'accordo con coloro (se ne veda un'acutissima rassegna di Emilio Garroni, *L'informale e la crisi semantica delle arti*, nel catalogo della mostra, apertasi in luglio, a L'Aquila, di « Alternative Attuali ») i quali ritengono che il linguaggio dell'arte sia « un linguaggio molto sui generis »; che il rapporto fra segno e significato vari larghissimamente attraverso sia le civiltà sia i temperamenti personali: tuttavia, sempre con il Garroni, riteniamo che « si può e si deve parlare, nei riguardi dell'arte, di verificabilità in senso più ampio, come *convenzionalità non gratuita* ». La questione dell'emblema figurativo, dell'allegoria, della personificazione, dove il problema del rapporto fra segno e significato è per propria natura più affiorante, forse non a caso è oggi uno dei punti più discussi e studiati, anche da diversissime discipline. Ma, pur ammettendo che questi emblemi possano creare, per conto loro, « un consenso di base (più o meno largo, non importa) », costituente già un criterio di verificabilità (per cui lo schema della torre, latente sotto il campanile o sotto il grattacielo, consente a tutti una facile e non affatto erronea, interpretazione di questi tipi di edificio), ci sembra che esista una differenza radicale fra il significato come può venir rappresentato da un'opera d'arte. Ritorniamo al serpente che si morde la coda, emblema di eternità. Lo schema, che lo scalpellino può tuttora incidere su una lastra tombale; non rammemora in sé più nulla del terrore originario davanti al serpente, né il ribrezzo che spontaneamente la sua imitazione pittorica (a parere di molti commentatori di Aristotele) avrebbe prodotto nei riguardi. Il simbolo, divenuto schema, ha perso una quantità di significati oscuri e complessi, che lo giustificavano, per diventare l'equivalente grafico di una parola: eternità. Scrivere questa, o graffiare il serpente è del tutto analogo e indifferente. Il concetto è il medesimo, e l'alone emozionale che ne scaturisce è identico. L'immagine non ha immediatezza maggiore che l'epigrafe; con ogni probabilità dal punto di vista estetico la scalpellatura della parola sarebbe, presumibilmente, nell'esecuzione comune più qualificata che il disegno del serpente.

L'arte non può fornire concetti semplici e distinti, è quasi per sua natura connessa ad un mon-

do complesso, e se si vuole, confuso, inquieto e contraddittorio d'idee. Essa, che non può esprimere, senza sotterfugi, un concetto così semplice come « ti amerò eternamente », ha invece svolto mirabilmente il compito di dare immagini, quindi definizione, a una quantità di dogmi religiosi, cioè secondo la più comune definizione di « misteri divini inaccessibili alla mente umana ». E questo proprio perchè alla parola divino, per quanto investita di mistero, manca l'aureola magica posseduta, ad esempio, da un Pantocrator bizantino dagli occhi spiritati e dalla mano giudicante. Del resto, che la parola in sé non basti per esprimere il sublime della religione, è dimostrato dagli schematismi rispettivi in cui tutte le civiltà s'inseriscono, quasi dando luogo a una struttura figurata (cfr. Anita Seppilli, *Poesia e Magia*, Torino, 1962).

Quasi sempre, inoltre, i contenuti espressi dalle arti sono contraddittori e antitetici. Basti pensare a un tipico monumento architettonico: il battistero romanico. La pianta è circolare, o ottagonale: simbolo di perfezione, di totalità, di rinascita. Ma l'ambiente, di pietra o di mattoni, sorto all'intorno, è tenebroso, cosicché la luce è un bisogno psicologico, una speranza, non una realtà presente. La simbologia espressa è quella della morte, anche se lo schema di pianta è quello della rinascita. A sua volta la cupola tende a raffigurare la totalità cosmica, cioè a suggerire che nella chiesa il soddisfacimento spirituale è assoluto e totalitario. Eppure essa, invece di ampliare lo spazio, lo restringe, lo concentra, diviene l'espressione di un'autorità chiusa e totalitaria (non a caso passerà a incoronare il palazzo reale, e i grandi edifici destinati alla plutocrazia: l'Opera, il Casinò, ecc.). Tesi ed antitesi, sempre. Mondrian mi libera dalle dispersioni emozionali con un tracciato di linee ortogonali, ma mi colpisce con l'intensa sensualità del suo colore puro. L'arte, nello stesso momento in cui presenta il simbolo, ce ne dà il contesto contrario. La resurrezione cristiana avviene attraverso la morte: quella è un futuro ipotetico, questa è la prima agghiacciante prova dell'iniziazione. Il santuario mi ricongiunge al cosmo, ma mi esclude dal mondo; prima mi limita, poi, even-

tualmente, mi esalta. La torre sale al cielo, ma io, contemplandola, sento più che mai (anzi, direi, solo in questo caso, esplicitamente) la presenza di pesi e tensioni terrificanti: al contrario più il grattacielo si fa trasparente, lineare, spontaneo, più esso acquista un valore ludico.

Gli schemi che stanno alla base di una quantità di temi architettonici, plastici, figurativi, sono in genere assai semplici; quasi sempre hanno un'origine cosmologica e addirittura astronomica. E' superfluo ripetere qua l'antologia che ne ho dato nelle note del mio *Antirinascimento* (Milano, 1962). Ricordo solo che nessuno schema, da solo, ha fatto un'opera d'arte. Così nessuna personificazione, da sola, ha un valore estetico. Tuttavia il personificare è stato proprio uno dei casi di inveroamento dei simboli più drammatici e storicamente più significativi. A un concetto, o a una parola l'arte sostituisce, quando rappresenta la divinità come Efebo, Venere come una donna nuda, Cristo come un crocifisso, una situazione umana. Mai c'è stato salto maggiore dall'astratto al concreto, dal trascendente al quotidiano. E, a conferma della necessità estetica di questo processo, i simboli più toccanti come quelli della pittura del Van Eyck, sono proprio i più mascherati entro l'ambiente umano, tradotti in chiave di genere. Il simbolo non è, d'altronde, mai un segnale (è una confusione il crederlo, dovuta probabilmente ai positivisti, che parlarono di simbolo per indicare, ad esempio, una formula grafica, come la linea punteggiata che designa il confine di una regione, o quella continua per le ferrovie in geografia). Il segnale dà una indicazione precisa, a volte obbligatoria e rapidissima (come nel caso della tabellistica stradale), il simbolo dà, nel migliore dei casi, uno stato d'animo. Tutta la storia delle arti, anche oggi, è una riconquista, forse, d'uno stato d'animo simbolico.

Ritorniamo però al problema iniziale, quello della comprensibilità di questo messaggio, da parte del pubblico. Nel caso degli schemi elementari, per lo più geometrici (cerchio, quadrato, triangolo, scacchiera, piramide, svastica, onda), essi risultano ancor oggi presenti e noti a tutti, quasi come se fossero categorie divenute ataviche per plurimillennaria tradizione (di tutti, forse, si

può trovare l'origine e rintracciare la storia). Quando si usa uno di questi schemi, anche facendolo emergere da un contrasto di stile, di materia, di ambiente edilizio, immediatamente tutti riescono a riconoscerlo, valutando anche ciò che contrasta con esso. Qui, più o meno consapevolmente, tutti possono giungere al messaggio. Esiste poi un'altra categoria di immagini umane (come appunto il Crocifisso), e composite (come i segni zodiacali), che hanno rivestito per secoli un valore condizionale. Anche queste, in gran parte, restano facilmente riconoscibili, ed hanno maggiore o minore efficacia espressiva a seconda della deformazione stilistica che subiscono per ripresentarsi: posso ad esempio dare un intenso valore emozionale a un Crocifisso o esaltandone, contro il ricordo della sua esistenza divina, le sofferenze e le piaghe; o, contro il ricordo della sua umanità, trasfigurandone i lineamenti nell'estasi, nella serenità. Oggi è specialmente questa categoria di simboli che è in crisi, e in un letargo forse duraturo.

Ma anche ogni grande creazione artistica (in passato, ad esempio, i famosi anche semmai realizzati dipinti di Leonardo e Michelangelo per il Salone del Palazzo Vecchio di Firenze; in epoca più recente, l'aspro espressionismo lineare del Picasso di « Guernica ») ha la possibilità di porsi all'inizio di una sequenza imitativa, come espressione di valori tanto intensi e così compiutamente esposti da non essere esprimibili in altro modo se non rievocando questi prototipi in modo palese ed esplicito. Così lungo tutto il Manierismo, la violenza di passioni, il desiderio implicito di libertà politica ed individuale, diventa riconoscibile proprio attraverso l'eco michelangeloesco. Così l'*homme revolté* moderno è identificato, in una infinità di pitture posteriori al 1945, dal richiamo a Picasso.

Oggi, quello che era il consenso collettivo sulle personificazioni, sui simboli geometrici, espressioni messaggi connessi a una civiltà statica, ossessionata da un gruppo relativamente limitato di problemi, ha certamente provato la sua continuazione nel consenso collettivo, impressionante come quantità di partecipazione, attorno a certe forme di stile, a certe soluzioni grafiche, a certe tecniche, perfino, esecutive. Lindore, razionalità pacificata,

utopismo vennero universalmente rappresentati, insieme ad altre componenti più o meno concettualizzabili, da Mondrian, e la sua influenza non dimostra altro che la penetrazione sociale di questa vocazione; il *dripping* di Pollock, agli antipodi, sembra indicare il regno della casualità, della indistinzione, del continuo ciclo creativo; la pittura di segno, ispirata al calligramma cinese, è stata accettata come emblema di immediatezza, spontaneità, lirismo, e così via. Il simbolo, più che mai in questo caso, nasce dall'arte: ma sempre vale il principio della contraddizione. Il mondo di Pollock comprende una caotica quantità di significati, ma diventa espressione univoca di valori relativamente fissi ed universalmente riconosciuti solo quando è contrapposto a valori contrari: ad esempio se il *dripping* è gettato su una struttura continua, o a larghe stesure. In Burri, ad esempio, le cuciture casuali, labirintiche che collegano i sacchi, o li decorano, creano un richiamo, proprio attraverso la negazione di Mondrian, alla casualità. E viceversa, quanto c'è di eredità cubista, neoplastica in Burri è da questi lievi ghirigori, sottolineati ed esaltati. (La sua opera, infatti, sta proprio al confine delle due polarità anche se, forse, vi è maggiore predilezione per la ragione che per il caso. Per la sua complessità, che non è solo frutto della sintesi di due simbologie precedenti, ma l'avvio a una simbologia nuova, Burri si è trovato all'origine d'una ormai larga serie di imitazioni, in cui il richiamo al prototipo vale quasi da segnale mnemonico).

Il processo probabilmente è eterno. Anche in Pollock si possono leggere prototipi assimilati (ad esempio i disegni etnografici sulla sabbia, presumibilmente eseguiti dai selvaggi a difesa da quel caos emozionale che invece, in Pollock, mediante la loro rievocazione, viene alla luce). L'arte contemporanea, inoltre, ha fatto proprie, sempre in funzione espressiva, esperienze figurative vastissime, quasi di tutte le civiltà mondiali.

Sarà possibile che richiami così vasti e frammentari divengano comprensibili mediante la consuetudine e la divulgazione, come i simboli antichi, cosicché il messaggio dell'arte contemporanea potrà parlare a tutti? Sembra di sì, dato l'uso che di ogni novità e ogni rievocazione immediatamente fanno la pubblicità, la grafica, la deco-

razione. Il problema incerto, caso mai, è un altro. Sarà possibile conciliare questi nuovi simboli con quelli tradizionali? Oppure, la loro millenaria continuità, tale da farli, giustamente, ritenere cate-

goriali, cioè quasi eterni, è venuta meno; e siamo, da questo punto di vista, del tutto uomini nuovi, addirittura di un'altra razza?

EUGENIO BATTISTI

ALMANACCO LETTERARIO BOMPIANI 1963, Milano, da pag. 166 a pag. 171.

Il presente articolo ripete la lezione tenuta dal prof. Battisti di fronte alle opere di Burri, domenica 30 settembre 1962, in occasione della chiusura della rassegna Alternative Attuali, come seguito del dibattito pubblico tenutosi il giorno precedente.

stralcio da

ARTE CONTEMPORANEA

[...] Per concludere, il campo delle *poetiche* è certamente variopinto. Ed è compito del critico, una volta adeguatamente impossessatosene, di « qualificarle », come ad es. hanno tentato di fare, nei confronti di atteggiamenti estetici recenti, i critici romani Bandera e Crispolti (s'allude alla mostra « Alternative Attuali », de L'Aquila). Invero, più che curare il singolo, essi si sono attenuti a una catalogazione di setto-otto raggruppamenti, la cui caratteristica prima è quella di avere incluso parecchi elementi stranieri (Hultberg, Petlin, Alechinsky, Canogar, Davie, Saura, Saby, Martin, Schultze, Hoehme, Kemeny, Goetz, Benrath, Gaul, Louis, Noland, ecc.). Cioè pone in luce come le radici delle diverse impostazioni sfuggano al presupposto di origine nazionalistica in quanto l'arte contemporanea ha attinto un tale grado di *scientificità* che solo sperimentazioni molteplici e differentemente localiz-

zate possono avvalorare. Oggi, esiste la gamma internazionale dei pittori che irrorano la tela di fitta gestualità (localmente, abbiamo Bendini e Pozzati), oppure di macchie prorompenti e invase (cfr. Vacchi), oppure d'un grafismo capillarmente strutturato (cfr. Scanavino); esiste la tendenza detta neo-dada che adopera materiali extra-pittorici per infondere al quadro ulteriore impulso personalistico (cfr. Baj, Del Pezzo), e quella neo-surrealista di ascendenza figurativa (cfr. Bergolli, Peverelli, Recalcati); infine, l'indirizzo programmatico che discende da Gorky e che s'investe d'un frammentarismo tra l'organico e l'inorganico, e che taluni definiscono come « indirizzo chiuso » in quanto la linea non è mai a sé stante, dinamicamente condotta, bensì sempre *in funzione* d'una forma (cfr. Adami, Romagnoni).

LUCIANO LATTANZI

RIVISTA DELL'ARREDAMENTO, Milano, n. 96, gennaio 1963, pag. 45.

La rassegna aquilana ancora alla ribalta

LEZIONI ALL'UNIVERSITA' DI GENOVA SULLA MOSTRA « ALTERNATIVE ATTUALI »

Su invito del prof. Battisti, nella sede dell'Istituto di Storia dell'Arte, Crispolti, per la pittura e la scultura, e Portoghesi (architettura) hanno illustrato i criteri e il significato dell'esposizione

Nella sede dell'Istituto della Storia dell'Arte dell'Università di Genova, Enrico Crispolti e Paolo Portoghesi hanno tenuto, nel ciclo di lezioni informative promosso dal prof. Eugenio Battisti, incaricato presso la cattedra stessa, due lezioni per illustrare i criteri ed il significato della rassegna internazionale *Alternative Attuali* e dell'« Omaggio a Burri », tenutasi l'estate scorsa nel Castello Cinquecentesco dell'Aquila per iniziativa dell'EPT con la collaborazione dell'Azienda Autonoma per il Soggiorno e Turismo.

Il professor Crispolti (ideatore della mostra, organizzata e allestita con l'ausilio di Antonio Banderà e del prof. Guglielmo Matthiae, per le sezioni della pittura e della scultura, e di Sandro Benedetti e Paolo Portoghesi per l'architettura) ha iniziato ricordando come la rassegna abbia inteso riunire tutte le personalità e le tendenze problematiche più significative e convincenti dell'attuale momento di ricerca artistica. Questo momento, ha detto, è già stato chiamato « postinformale ». Tuttavia, per chiarire tale situazione, ha proseguito, « è stato necessario un ampio excursus sui temi e le caratteristiche più indicativi della poetica informale, cioè del movimento artistico che ha caratterizzato l'arte mondiale dal 1940 circa ». Crispolti ha dunque illustrato, mostrando opere di Pollock, Tobey, Dubuffet, Fautrier, Fontana, Burri, Wols, Giacometti, Bacon e di altri protagonisti dell'informale, il denominatore comune di una decisa volontà di appartenenza ad una problematica esistenziale, terrena e umana, senza tramiti ideali e formali, e quindi il processo di designazione di un particolarissimo episodio empirico (il cumulo di materia, il segno, il gesto, il muro,

ecc.) ad un emblema totale, dotato della più ampia capacità allusiva, della più complessa ambiguità, od « apertura » (per rifarsi alla fortunata terminologia del recente volume di Umberto Eco).

Ma è proprio in senso opposto a questa ambiguità, ha affermato Crispolti, che muovono le più recenti ricerche esemplificate nella mostra dell'Aquila: per una nuova forma di chiarezza di designazioni, di termini e di simboli, pur nei modi di problemi particolari diversi, quali sono quelli rappresentati dalle otto « alternative » della mostra stessa. La retrospettiva di Burri rappresentava all'Aquila, naturalmente, la recente tradizione, uno dei poli dialettici delle nuove ricerche. Queste si vengono infatti ad affermare in intima ed interna dialettica dalle conquiste della poetica informale e non come brusca rottura. In questo senso Crispolti ha ribadito la sua opposizione a soluzioni semplicistiche di mera contrapposizione, in nome della restaurazione letterale dei principi formalistici contro i quali l'informale, tra il 1945 e il '50, sopra tutto, era clamorosamente insorto. La relazione, acuta ed esauriente, di Crispolti è stata ampiamente corredata non solo dall'illustrazione di numerose delle opere esposte all'Aquila, ma anche con la lettura di brani di dichiarazioni di « poetica » di artisti e critici.

Ha quindi preso la parola l'architetto Paolo Portoghesi illustrando la sezione relativa all'architettura nella mostra delle *Alternative Attuali*. Egli ha, anzi tutto, sottolineato l'importanza di questa nuova presa di contatto fra la cultura architettonica e la cultura artistica in generale, che ha rotto un isolamento determinato dalla prima che sembra abbia voluto decisamente staccarsi dall'altra nel nostro do-

poguerra. Quindi, dopo un breve excursus storico sulle connessioni e vicende maggiori della architettura contemporanea e dei collaterali movimenti artistici, Portoghesi è passato ad illustrare quel movimento recente che più sembra corrispondere in architettura alle ricerche sia della poetica informale che delle correnti successive. Ponendo in particolare rilievo come le soluzioni più convincenti siano quelle ove la corrispondenza è d'ordine intimo e interiore, piuttosto che di veste esterna, e come, invece, proprio i risultati esteriormente affini risultino ad una verifica i meno concretamente problematici ed innovativi.

IL TEMPO, Cronaca dell'Aquila, Roma, 1 febbraio 1963, pag. 4; titolo su tre colonne.

Queste lezioni, seguite con vivissimo interesse da un folto uditorio tra cui vi erano anche i maggiori artisti operanti attualmente a Genova, venute dopo il convegno-dibattito tenutosi nella sede dell'INARCH a Roma nel novembre scorso, hanno confermato il grande interesse che continua a suscitare la mostra aquilana. Interesse testimoniato anche dai numerosi saggi ed articoli apparsi nel frattempo su quotidiani e riviste in Italia e all'estero che saranno raccolti in un fascicolo già in corso di stampa, il secondo, in quanto già a fine settembre l'EPT provvede alla pubblicazione del primo.

Non è stato possibile inserire nella presente pubblicazione l'articolo *SUVREME LIKOVNE ALTERNATIVE* di Vera Horvat pubblicato dal settimanale *TELEGRAM* di Zagabria il 16 novembre 1962, essendoci pervenuta la relativa traduzione mentre questo fascicolo era già in corso di stampa. Altri articoli che ci sono stati segnalati dalla Finlandia e dalla Polonia, il testo di Edouard Jaguer, già pubblicato nella rivista *PHASES* (n. 8 gennaio 1963, Parigi) nel quale si menziona « *Alternative Attuali* », e diversi altri scritti che sono d'imminente pubblicazione in periodici italiani ed esteri verranno riportati in un successivo fascicolo nel quale saranno date, inoltre, tutte le notizie riguardanti « *Alternative Attuali* » e « *Omaggio a Burri* » apparse sulla stampa italiana ed estera.

| | |
|---|---|
| DUECENTO OPERE DI CINQUANTATRE' AUTORI ALLA MOSTRA D'AVANGUARDIA DELL'AQUILA | (IL TEMPO , 27 luglio 1962, Roma) |
| INTERVISTE | (RAI , progr. naz., ore 9, 27 luglio 1962) |
| CESARE BRANDI | OMAGGIO A BURRI (IL PUNTO , n. 31, 1962, Roma) |
| BRUNO ZEVI | L'ARCHITETTO RICHIAMATO DALL'ESILIO (L'ESPRESSO , 5 agosto 1962, Roma) |
| CARLO BARBIERI | LE « ALTERNATIVE ATTUALI » (IL MATTINO , 14 agosto 1962, Napoli) |
| G. C. ARGAN | MOSTRA DI ALBERTO BURRI E DELLE ALTERNATIVE ATTUALI (RAI , III progr., 23 agosto 1962) |
| EMILIO LAVAGNINO | LE « ALTERNATIVE ATTUALI » D'UNA MOSTRA D'ARTE ALL'AQUILA (IL MESSAGGERO , 25 agosto 1962, Roma) |
| DUILIO MOROSINI | UN « ANTI-BIENNALE » LA MOSTRA A L'AQUILA? (IL PAESE , 30 agosto 1962, Roma) |
| EMILIO GARRONI | SACCHI E NO A L'AQUILA (TV , « Arti e Scienze », 4 sett. 1962) |
| MARIO STARA | SONO VENUTO PER IL GRANDE BURRI RITORNERO' PER QUESTA BELLA CITTA' (IL TEMPO , 11 settembre 1962, Roma) |
| G. C. ARGAN | IL PREMIO TERMOLI (stralcio) (RAI , III progr., 13 settembre 1962) |
| [EDOUARD JAGUER] | dalla rubrica MINUTERIE (COMBAT-ART , 17 settembre 1962, Parigi) |

| | | |
|----------------------------|---|---------|
| FRANCESCO ARCANGELI | UNA DISCUSSIONE (stralcio) (PALATINA , n. 21-22, 1962, Parma) | pag. 27 |
| | DIBATTITO SU « ALTERNATIVE ATTUALI » (IL TEMPO , 30 settembre 1962, Roma) | pag. 34 |
| SILVANO GIANNELLI | L'AQUILA: COROLLARIO ALLA BIENNALE (IL POPOLO , 30 settembre 1962, Roma) | pag. 35 |
| PIERO RAFFA | « NUOVA FIGURAZIONE » (NUOVA CORRENTE , luglio-settembre 1962, Genova) | pag. 36 |
| | LA MOSTRA D'ARTE « ALTERNATIVE ATTUALI » HA CHIUSO I BATTENTI AL CASTELLO SPAGNOLO (IL MESSAGGERO , 1 ottobre 1962, Roma) | pag. 37 |
| MARCELLO VENTUROLI | SCULTORI, PITTORI E ARCHITETTI D'AVANGUARDIA ESPONGONO A L'AQUILA (PAESE-SERA , 8 ottobre 1962, Roma) | pag. 38 |
| | UNA LETTERA DI CRISPOLTI (PAESE-SERA , 29 ottobre 1962, Roma) | pag. 40 |
| MARISA VOLPI | « ALTERNATIVE ATTUALI » (AVANTI! , 10 ottobre 1962, Roma) | pag. 41 |
| GIANCARLO POLITI | LA MOSTRA DE L'AQUILA (LA FIERA LETTERARIA , 14 ottobre 1962, Roma) (IL GIORNALE DI LECCO , 15 ottobre 1962, Lecco) | pag. 43 |
| ALEARDO RUBINI | LE « ALTERNATIVE ATTUALI » NELLA MOSTRA AQUILANA (IL GIORNALE D'ABRUZZO E MOLISE , 23 ott. 1962, Teramo) | pag. 45 |
| ALBERTO BOATTO | ALTERNATIVE ATTUALI (LE ARTI , n. 10, ottobre 1962, Milano) | pag. 46 |
| FERRUCCIO BATTOLINI | « ALTERNATIVE ATTUALI » A L'AQUILA (NUOVE DIMENSIONI , n. 9-10, 1962, La Spezia) | pag. 48 |

| | | |
|------------------|--|---------|
| DUILIO MOROSINI | IL « CONSUMO » DELL'ARTE (IL CONTEMPORANEO, n. 53, 1962, Roma) | pag. 49 |
| ALBERTO BOATTO | UN OMAGGIO A BURRI A L'AQUILA (IL VERRI, n. 4, ottobre 1962, Milano) | pag. 54 |
| UGO STERPINI | SU « ALTERNATIVE ATTUALI » (ABRUZZO NUOVO, 1-15 nov. 1962, Avezzano) | pag. 57 |
| ORESTE FERRARI | « ALTERNATIVE ATTUALI » A L'AQUILA UN ESEMPIO E UN INVITO ALLA DISCUSSIONE (REALTA' DEL MEZZOGIORNO, nov. '62, Bologna-Napoli) | pag. 58 |
| SIMONE FRIGERIO | ALTERNATIVES ACTUELLES ET HOMMAGE A BURRI (AUJOURD'HUI, n. 39, 1962, Boulogne-Seine) | pag. 66 |
| FILIBERTO MENNA | UNA MOSTRA E UN DIBATTITO (IL POPOLO, 1 dicembre 1962, Roma) | pag. 67 |
| GIUSEPPE GATT | LA NUOVA FIGURAZIONE (stralcio) (LA FIERA LETTERARIA, 9 dic. 1962, Roma) | pag. 68 |
| | SULLA MOSTRA « ALTERNATIVE ATTUALI » DIBATTITO A ROMA NELLA SEDE DELL'INARCH (IL TEMPO, 20 dicembre 1962, Roma) | pag. 70 |
| FILIBERTO MENNA | ALTERNATIVE DELL'ARTE DI OGGI (ARTE OGGI, n. 14, 1962, Roma) | pag. 71 |
| | L'AQUILA: « ALTERNATIVE ATTUALI » (MUSEI E GALLERIE D'ITALIA, n. 17-18, 1962, Roma) | pag. 76 |
| EUGENIO BATTISTI | LA CONVENZIONE IN ARTE (ALMANACCO LETTERARIO BOMPIANI 1963, Milano) | pag. 77 |
| LUCIANO LATTANZI | ARTE CONTEMPORANEA (stralcio) (RIVISTA DELL'ARREDAMENTO, n. 96, 1963, Milano) | pag. 83 |
| | LEZIONI ALL'UNIVERSITA' DI GENOVA SULLA MOSTRA « ALTERNATIVE ATTUALI » (IL TEMPO, 1 febbraio 1963, Roma) | pag. 84 |

ALTERNATIVE ATTUALI: PITTURA E SCULTURA

Oggettività e relazione: Valerio Adami - Aldo Bergolli - Alfredo Del Greco - Giuseppe Guerreschi - John Hultberg - Irving Petlin - Antonio Recalcati - Bepi Romagnoni

Soggettività e relazione organica: Pierre Alechinsky - Rodolfo Aricò - Rafael Canogar - Alan Davie - Wilhelm Freddie - Juan Langlois - Concetto Pozzati - Reinhout - Piero Ruggeri - Antonio Saura - Sergio Vacchi

Simbolizzazione interiore: Tadeusz Brzozowski - Jacques Lacomblez - Cesare Peverelli - Bernard Saby - Emilio Scanavino - Jerzy Tchorzewski

Simbolo e magicità oggettiva: Enrico Baj - Lucio Del Pezzo - Oeyvind Fahlström - Sergio Fergola - Mimmo Rotella

Magicità, figure e forme allarmanti: Guido Biasi - Henri Ginot - Hundertwasser - Leoncillo - Phillip Martin - James Metcalf - Mario Persico - Bernard Schultze - Ugo Sterpini

Struttura, ritmo, spazio: Jochen Hiltmann - Gerard Hoehme - Zoltan Kemeny

Gesto, struttura, continuità: Karl Otto Götz - Carl-Fredrik Reuterswärd - Francesco Somaini - Jacques Zimmermann

Ipotesi di lirismo: Vasco Bendini - Frédéric Benrath - Antonio Carena - Winfred Gaul - Morris Louis - Hans Meyer-Petersen - Kenneth Noland

ALTERNATIVE ATTUALI NELL'ARCHITETTURA

Una esperienza prefiguratrice e uno stimolo culturale: A. Gaudì

Il mito della libertà: F.L. Wright

La crisi del costruttivismo: Le Corbusier

L'eccezione poetica: A. Aalto

Materia e struttura: Il brutalismo: V. Viganò - L. Ricci - J. Stirling - J. Gowan ...

Espressione e struttura: K. Wachsmann - R. Morandi ...

Spazio e natura: L. Moretti - Goff - Soleri

Esperienza, movimento e spazio: G. Michelucci - L. Quaroni ...

Ordine e struttura: L. Kahn - F. Albinì e F. Helg ...

Materia e memoria: F. Albinì - M. Achilli - L. Brigidini - G. Canella - G. Abruzzini - P. Portoghesi ...

ALTERNATIVE ATTUALI OMAGGIO A BURRI

catalogo, a cura di Antonio Bandera ed Enrico Crispolti,
di 204 pp. con 84 illustrazioni in bianco e nero - L. 1800

EDIZIONI DELL'ATENEO

15, VIA A MUSA - ROMA

OMAGGIO E. P. T. L'AQUILA

Tutte le copie della presente pubblicazione non sono in vendita