

BRUNO PASSAMANI

SU ALCUNI ORIENTAMENTI DELLA PITTURA CONTEMPORANEA (*)

Conosco ormai, per una certa esperienza, le difficoltà e, in taluni casi, le prevenzioni che incontra chi intende muoversi con animo aperto nella complessa e non di rado sconcertante topografia dell'arte attuale.

Spesso mi è infatti occorso di incontrare persone che, mentre nei campi della loro attività o dei loro predominanti interessi culturali, professavano idee assai avanzate, negavano alla pittura o alla scultura ogni diritto di rinnovamento.

Ritengo che alla base di tale considerazione limitativa nei rispetti dell'arte stia una valutazione errata delle sue funzioni: non si intende cioè l'arte come strumento di conoscenza, ma come fatto evasivo, come un tranquillo golfo neutrale offerto all'animo perché vi si adagi in una stasi autocontemplativa.

Nelle immagini dipinte o scolpite, insomma, noi vogliamo trovare solo delle conferme, solo degli incentivi a continuare a guardare, a sentire, a pensare, come riteniamo sia giusto e corretto guardare, sentire, pensare.

Ma l'arte si ribella ad un compito che, in definitiva, si risolve in un'attività di puro ed ozioso rispecchiamento di fatti e situazioni preesistenti ad essa. L'arte non è uno specchio, o lo è solo entro certi limiti. Quando si parla di autonomia dell'arte io credo si debba intendere non che essa viva in un mondo isolato e avulso dalla realtà, ma che, come ogni attività dello spirito, essa si muove nel mondo di relazione secondo leggi proprie, che non la sottopongono alla prassi, anzi le danno un ruolo non solo di interpretazione e di modificazione, ma anche di prefigurazione.

(*) Prolusione tenuta dal socio prof. Bruno Passamani il 12 giugno 1966 in occasione dell'inaugurazione ufficiale del 216° anno accademico.

L'arte è insomma essa stessa realtà, estremamente varia e non pianificabile, impastata di intelletto e di passione, di cultura e di fantasia. Se alla base dell'attività artistica non sta che in parte una funzione di rispecchiamento, mi pare evidente che anche il concetto di « mimesi », di imitazione della realtà, sia stato giustamente ridimensionato dall'estetica moderna.

Ancora la mia esperienza, che mi porta frequentemente a contatto con un pubblico medio, non composto di specialisti, mi ha fatto concludere che la maggior parte del pubblico si pone davanti ad un quadro o ad una scultura servendosi di due canali: il metro della mimesi e, quando si tratta di un pubblico addestrato a vedere, il metro della tecnica. Questo pubblico ha un'idea prefigurata della forma, un'idea elaborata naturalisticamente, e quanto più l'artista si avvicina a tale idea, tanto più incontra il suo consenso. Anche l'apprezzamento tecnico si ferma generalmente ad approvare, o a disapprovare, il processo esecutivo, il mezzo attraverso il quale l'artista è pervenuto a quella forma, oggetto di ammirazione.

Giudizi come: « Sembra vero ! », « Pare di udire il rombo di questa tempesta », « Questo pittore non sa fare le mani, non conosce la prospettiva » ecc. sono più frequenti di quanto si pensi. Il pubblico non si accorge che in tal modo si preclude ogni possibilità di penetrare negli sconfinati territori che l'opera d'arte gli ha offerto: egli avrebbe potuto arricchirsi, saggiare le proprie idee, forse anche mettere in crisi alcune sue convinzioni; ma il contatto con l'opera d'arte si è risolto in una ricognizione o, meglio, in un controllo: si è guardato se il pittore conosceva la prospettiva, se era un buon sarto, un anatomista ecc. In realtà, anatomia, panneggio, luce, prospettiva non hanno mai interessato come fine l'artista, che li ha sempre considerati mezzi, convenzioni, pronto ad abbandonarli non appena il loro impiego non corrispondesse più alle necessità espressive. La storia dell'arte ci offre numerosi esempi di ripudio dei mezzi che potremmo, alquanto impropriamente e per comodità di classificazione, definire naturalistici, forme oggettive. Anche a non considerare intere aree extra-europee caratterizzate da modi di rappresentazione non oggettiva, fasi di geometrizzazione, di stilizzazione più o meno avanzata, di astrazione, sono presenti nella storia artistica europea; basti pensare all'arcaismo greco e all'arte preromanica.

Quando la storia, e la storia dell'arte, che a noi interessa, era concepita come un alternarsi di momenti progressivi e regressivi, era facile assegnare all'arte arcaica i valori più bassi della scala ascendente,

alla preromanica quelli negativi della scala discendente. Oggi sappiamo che in arte non esiste progresso e regresso, che i « kouroi » arcaici o la ceramica geometrica non sono frutto di incapacità tecnica o di limitate possibilità fantastiche, e che la disgregazione della forma classica e l'astrazione preromanica si affermano per un complesso di elementi sui quali invano ci si sforzerebbe di far predominare quelle caratteristiche di decadenza barbarica sulle quali un tempo si era posto l'accento.

Da qui a definire le manifestazioni « non oggettive » come una possibilità, un modo di essere del linguaggio artistico, verificabile, come si è visto, nella storia passata e quindi possibile anche nella presente o nella futura, anche se connotato in modi propri, mi pare che la strada sia breve e diretta. Affermare questo non significa accogliere idealisticamente un necessario riproporsi ciclico del fenomeno con caratteristiche identiche. Non si tratta di « oscillazioni del gusto », né con un'analisi del gusto possono essere spiegate. Le loro connotazioni, ho precisato prima, sono diverse ed andranno ricercate volta per volta in un complesso di ragioni, estetiche, storiche, ideologiche ecc.

Ma se noi oggi guardiamo con interesse e simpatia verso quei momenti della storia artistica nei quali più particolarmente ci è dato cogliere i segni di fratture, di urti, di una coscienza che mostra profonde affinità con il nostro tempo, dobbiamo anche riconoscere che mai come in questo secolo sono avvenuti tali e tanto radicali sommovimenti e mutamenti nel campo dell'arte, nei rapporti di essa con la società, della società con gli artisti e viceversa. Direi che la somma dei mutamenti registrati in questi ultimi cento anni, dall'Impressionismo a noi, supera di gran lunga quella ricavabile nell'arco millenario che va dalla Preistoria, quando l'arte era considerata attività magica e rituale, fino alla Rivoluzione francese.

In questo lunghissimo periodo l'artista può essere considerato intellettuale integrato alla società che lo esprime: sia egli legato alla Corte, alla Chiesa, alla Corporazione, al Principe, viene a trovarsi nella posizione ufficiale di interprete ed insieme motore di una società ideologicamente unitaria. Miti, riti, ideologie, rapporti sociali, élites culturali garantivano all'arte con la loro stabilità il perdurare di stili, di iconografie, di processi tecnici. La storia ci dimostra che la stabilità e la durata degli ordinamenti politico-sociali garantisce alle arti la stabilità iconografica e stilistica; e la pretende. Ce ne fornisce un esempio la Cina, nei cui cinquemila anni di storia l'arte ha subito ben pochi mutamenti appena avvertibili dai profani. Indubbiamente in questa stabilità stilistica dell'arte del passato giocavano grande ruolo gli elementi reli-

giosi, magici e mitici che vi erano fortemente connessi. Da Platone, ad esempio, sappiamo che il mutamento di un modo musicale era considerato sacrilego. Anche l'arte di Bisanzio può essere citata a testimonianza; si pensi poi che i suoi moduli continuano ancora nel chiuso dei conventi del Monte Athos.

Gli stessi elementi liturgici connessi alla pala d'altare o quelli aulico-celebrativi dell'opera per la corte rappresentavano un freno al mutare del linguaggio artistico. Tali condizioni operative dell'arte del passato favorivano evidentemente il rapporto con il pubblico, il cui incontro con il prodotto artistico era mediato da fattori oggi per noi non integralmente ponderabili, quali l'assuefazione a simboli istituzionalizzati, a precise sollecitazioni mistico-religiose, spettacolari ecc.

Si ama ripetere che dalla Rivoluzione francese in poi, e soprattutto nel corso della seconda metà dell'Ottocento, il prodotto artistico è venuto perdendo progressivamente la sua tradizionale destinazione sociale. Per la verità, Chiesa, Stato, quest'ultimo sostituitosi al Principe, i gruppi della borghesia finanziaria e burocratica hanno continuato a richiedere ed a pagare profumatamente l'opera degli artisti. Le città ottocentesche, che si vanno trasformando in metropoli, aprono nuovi spazi esterni ed interni — piazze, ministeri, stazioni, banche, cimiteri — atti ad ospitare sculture ed affreschi. Eppure, se la storia della pittura di questi ultimi cent'anni dovesse intessersi su quanto ci offrono i luoghi qui elencati, essa si risolverebbe, salvo pochi casi, in una rassegna del cattivo gusto, del monumentalismo pompieristico, della retorica. Altre strade dobbiamo prendere per trovare autentici valori artistici: sono le strade che ci accostano ai « *réfusées* », agli « *indépendents* », ai « *deracinés* », lungo il ben noto percorso dell'arte moderna punteggiato dai raggruppamenti e dalle manifestazioni che tutti conosciamo e che acquistano man mano le caratteristiche sempre più radicali di contrapposizione alla società ed alla sua cultura ufficiale.

In qualche punto una scissione è quindi avvenuta fra l'artista da un lato e la società con i suoi istituti, quali si sono venuti configurando nel corso dell'Ottocento. Sarebbe troppo lungo analizzare le molteplici ragioni, individuabili a diversi e svariati livelli. Chi ha studiato questi problemi non limitandosi a valutazioni di gusto, ha ritenuto di cogliere il luogo di frizione e di crisi verso la metà dell'Ottocento e negli anni successivi, nel punto in cui, conclusesi le rivoluzioni borghesi, il processo di assestamento della società ottocentesca, nelle forme appunto borghesi, si manifesta come contenimento e come reazione, e giunge a rinnegare le idee liberali e progressiste delle quali aveva nutrito la sua

storia recente. Di pari passo con tale « restaurazione », letterati, artisti, pensatori, che avevano agito all'interno della vita sociale e politica, giungono alla scissione definitiva.

A soddisfare le commissioni pubbliche o degli ambienti alla moda ed a prosperare su di esse, rimane un settore di artisti accademici, monumentali e funerari. Essi sanno dare alla nuova mitologia ed al nuovo rituale borghesi quelle patine di aulica solennità o di melodrammatica fierezza che il vasto repertorio della tradizione classicistica ed anche romantica offre generosamente. Continuavano essi la tradizione dell'artista integrato, dell'intellettuale organico del passato? La continuavano, ma in forme di assoluta passività ed in una situazione sostanzialmente diversa perché falsa. Mentre infatti il rapporto fra l'intellettuale ed i gruppi di potere, poniamo, del Rinascimento, è attivo e produce valori, quest'altro è di pura dipendenza; l'intelligenza soccombe al potere: l'uno vuole stabilire una continuità che lo consacri, l'altra non può vivere che di imitazione; si rivolgono quindi al passato scegliendovi miti e simboli. I prodotti conseguenti non possono che definirsi « d'occasione ».

Nel frattempo lo storicismo moderno bonifica la realtà storica di miti e di principi assoluti, le scienze sociali indagano la formazione delle società moderne e ne rivelano le profonde contraddizioni e la natura di classe; ancora, la scienza porta l'uomo non solo a prendere coscienza di se stesso come fatto storico e sociale, ma a conoscersi anche come individualità psichica.

L'uomo come emanazione metastorica del divino è sostituito dall'uomo laico. È indubbiamente la rivoluzione più sconvolgente che lo spirito umano abbia compiuto. L'arte vera, la cultura non dottrinarie, si trovano a far le loro scelte: è possibile proseguire ancora sulle antiche strade, modellare ancora con testarda e oziosa pazienza le icone tradizionali per le antiche, ormai storicizzate e dissacrate mitologie che il moderno « principe » ha assunto ai fini del proprio predominio?

Una delle contraddizioni più profonde e poco avvertite della ottocentesca società borghese si manifesta nel fatto ch'essa non rifiuta le scoperte dello storicismo e della scienza, ma le assume come semplici tecniche, rifiutandone i contenuti progressivi e liberatori che potrebbero mettere in forse il suo dominio, a difendere il quale chiama contenuti culturali e religiosi di tipo tradizionale: i miti appunto. Cosicché, progressista nelle tecniche, la società borghese appare conservatrice e reazionaria nella cultura. Ma l'artista intende globalmente le nuove dimensioni che si aprono alla coscienza dell'uomo. Ecco un'altra ragione di isolamento dell'artista e del suo prodotto. In tali condizioni non può

che nascere la repubblica dell'arte; è a questo punto che il quadro, venuta a cadere la sua destinazione tradizionale, diventa un'entità in sè conchiusa, una superficie dalla quale devono essere bandite le tradizionali immagini illustrative riferite alla realtà, sia perché questa realtà all'artista appare come un'ombra di quella, ben più profonda, che la nuova cultura e la sua condizione gli fanno intuire, sia perché, rifiutato ogni obbligo di carattere ufficialmente sociale, il linguaggio artistico si evolve ora in se stesso e trova solo in se stesso le proprie ragioni. Ma ciò non significa che l'arte si condanni all'isolamento, che si ritiri nella torre d'avorio. Troppo spesso si è parlato di « arte per l'arte », intendendo riferirsi al disimpegno dell'artista moderno; e ciò facendo si è equivocato tra il suo rifiuto di partecipare agli atti ufficiali della società e l'assenza dalla storia. Il che è necessario contestare. Indubbiamente si possono anche riscontrare nell'arte moderna episodi di evasione e decadentismo, ma non direi che l'arte delle avanguardie, che caratterizza il nostro ultimo sessantennio, possa essere liquidata all'insegna dell'evasione e del formalismo, come sovente si è fatto, servendosi di metodi d'analisi discutibili.

Ad un gusto che si nutre degli schemi critici atti a penetrare nell'opera classica o romantica, e che procede quindi servendosi dei principi dell'equilibrio organico della forma o, nel secondo caso, dell'espressione del sentimento, un'opera cubista potrà apparire incomprensibile e fredda, aristocratica e, appunto, formalista; tutt'al più il giudizio sarà indulgente sul lato decorativo dell'opera. In realtà, anche a prescindere dai valori artistici di un quadro cubista, il profondo impegno nella storia si coglie quando si analizzi l'assoluta modernità dell'organizzazione spaziale. « Sensazioni vicinissime si mescolano con rappresentazioni generali...; abbozzi di movimento sono in conflitto con una impaginazione statica ».

Confrontiamo questo spazio con quello classico, tridimensionale, del Rinascimento, impostato sulla ipotesi « di una identità delle leggi della rappresentazione con quelle dell'universo » centrico. « Lo spazio del Rinascimento è quello dell'uomo che si aggira nell'universo cercando di localizzare gli oggetti in funzione di un piccolo numero di schemi di valutazione »; lo spazio cubista è quello dell'uomo che riconosce al mondo « qualità spaziali multiple », ove « il punto di vista varia secondo che si considerino le parti in un sol colpo d'occhio, da vicino o da lontano e successivamente; di un mondo cioè ove l'unità teorica non è data da una struttura costante del pensiero », « ... ove soprattutto si spezza la fede nell'unità sostanziale delle leggi fondamentali dell'universo sotto-

posto ad un sistema chiuso di forze, con certe precostituite categorie del pensiero ».

Il metodo di visione qui sinteticamente riassunto traendo dal Francastel ci ispira in ogni nostra operazione e valutazione; il mondo moderno, nelle sue conquiste tecniche e scientifiche, cammina su questi binari ed è veramente inconcepibile che si pretenda dall'arte di mantenere sistemi di visualizzazione ormai superati. L'equivoco si basa sulla convinzione che la prospettiva centrica adottata nel Rinascimento, rappresenti in arte un sistema oggettivo di costruzione dello spazio, mentre non è che una convenzione trasformata ad un certo punto in uno stile, ma già distrutta nel '500. Mi si osserverà: per intendere l'arte è quindi necessario possedere una « scienza dell'arte »? Indubbiamente. Giudicare con il metro del sentimento cui ci ha abituato l'arte romantica (ma, poi, le manifestazioni più deteriori di essa!) non permette alcun passo positivo. D'altro canto non è ignoto che l'apparire dei primi esperimenti di prospettiva centrica e di costruzione tridimensionale della scena sollevarono nel Quattrocento molte perplessità in chi, ed erano i più, informava il suo gusto alle piacevoli favole gotiche. Le case dipinte prospetticamente apparivano storte. Nelle opere nuove si avvertiva un pensiero, un accanimento di calcolo e di intelligenza che sembravano tradire, ed in realtà tradivano, la lirica, o mistica, ispirazione trecentesca. Ma i dipinti di Masaccio o di Piero della Francesca volevano essere guardati con altro occhio. Il nuovo stile sottintendeva forme nuove di sensibilità e di lettura.

Lo stato di perenne « aparteid » cui l'arte moderna si sente condannata (si pensi, per esempio, agli indirizzi delle nostre Biennali all'epoca del Futurismo o della Scuola di Burano!), il senso di operare come pattuglie avanzate per dissodare un terreno spirituale in cui al decollo tecnico più moderno si unisce un'arretratezza quasi preilluministica, fa assumere ai vari movimenti quelle forme particolarmente batagliere, ed in un certo senso settarie, che caratterizzano le avanguardie. Se il Cubismo ed il Futurismo, pur apparentemente trascurando un immediato contatto con il pubblico, ma in realtà ipotizzandolo ad un livello superiore, vantano benemerite con la civiltà nostra, intendendo assumere a contenuto il senso più nuovo e tipico, altre esperienze artistiche pervengono a risolvere il quadro come una realtà totalmente a sè, quadro-oggetto cioè, quadro-mondo.

Ma anche in queste esperienze che vanno sotto il nome di astrattismo, o astrattismo classico, o geometrico, o concreto (appunto per significare la concretezza di un'arte che si pone come realtà distinta

e parallela alla realtà esterna), anche a questa realtà autonoma di forme geometriche, di colori puri, non emozionati da fatti esterni o sentimentali, non mi sentirei di negare precise determinazioni storiche. Un profondo, civilissimo senso umanistico è alla base di quel rigore di forme, di quell'armonia pitagorica: e non è un caso che l'arte concreta si svolga parallela e si integri con De Stijl e soprattutto col Bauhaus, con l'architettura razionalistica e le arti applicate, e si indirizzi con esse nel tentativo, in un certo senso utopistico, ma, si ammetterà, modernamente umanistico, di condizionare con le proprie proposte estetiche l'ambiente urbano e la produzione di serie. Vi è qui dunque un'altra testimonianza dell'impegno dell'arte sul terreno della storia. Quando noi leggiamo che nella bottega di Giotto si dipingevano stemmi, che Duccio decorava le copertine dei Libri della Biccherna, che Raffaello disegnava la divisa delle Guardie Svizzere, che, insomma, dalla bottega dell'artista antico uscivano disegni di suppellettili sacre e profane, noi avvertiamo il respiro di una grande civiltà, nella quale l'arte permea di sé ogni manifestazione.

All'arte non interessa solo il quadro, che nasce tardi nella storia della pittura. In questo senso i Futuristi, i maestri dell'arte concreta e delle manifestazioni che a questi indirizzi possono essere avvicinate (Cubo-futurismo, Suprematismo e gruppo del Blaue Reiter) hanno fortemente influenzato negli anni precedenti e successivi alla prima guerra mondiale, senza parlare della coreografia e del balletto, molti aspetti dell'attività produttiva, quali soprattutto la grafica, la grafica pubblicitaria, lo stile del mobilio e delle suppellettili domestiche, creando i presupposti del moderno « Industrial Design » ed iniziando lo studio delle influenze delle forme e dei colori sulla psiche, la « Gestalt-Psychologie ». Vi è qui una dichiarata volontà di reintegrare l'attività artistica nella vita, non attraverso i modi dell'aneddotica ottocentesca, ma ridando all'arte una dimensione antica, ritrovando forme, tecniche ed applicazioni che, in continuità con l'ambiente che ci circonda, con il mondo della macchina, degli oggetti di serie, con l'atmosfera urbana, contrassegni tutto ciò esteticamente.

Direi che ci troviamo di fronte ad un fatto oltretutto democratico, e non è un caso che nazismo, fascismo ed epoca staliniana abbiano violentemente perseguito tali manifestazioni a beneficio di un'arte accademica, di tendenza classicistica, che era più adatta ad incarnare i miti della serenità e del buon gusto di una classe, della stabilità e della grandezza dei regimi.

E verrebbe la tentazione di concludere, anche a rischio di uno

scandalo, per una serie di riscontri storici che vanno dal neoclassicismo napoleonico alle affermazioni più recenti, che il classicismo sia lo stile dell'assolutismo a cui presta le sue forme apologetiche e celebrative.

Se le manifestazioni che abbiamo visto finora accompagnano, diciamo, il cammino della nostra civiltà dichiarando più o meno esplicitamente un'adesione di sostanza (purtroppo raramente richiesta ed in certi casi perfino rifiutata o colpita con metodi anche repressivi), altre si incamminano lungo percorsi centrifughi di proclamata indipendenza dal conformismo e dalla coercizione della società moderna, alla ricerca di una libertà, di una dimensione pura e vergine dell'uomo.

Se Gauguin migra nell'Eden dell'isola Dominique, dove morirà nel 1903, Kandisky andrà nel Nord-Africa, Nolde nei Mari del Sud ed in Giappone, Pechstein alle isole Palau, in Cina, in India, Segall in Brasile, Klee e Macke in Tunisia. È in atto la ricerca di uno stato naturale fuori delle convenzioni di una società che, come si legge in Gauguin, è « criminale, male organizzata . . . governata dall'oro ».

Ritornare selvaggi sembra sia la parola d'ordine di quest'arte. Nell'arte europea si verifica un fatto inedito. Uno stile nuovo ricerca sempre una tradizione. L'arte europea aveva trovato per secoli e secoli un'inesauribile fonte di rinnovamento in se stessa, ma da Gauguin in poi la ricerca si è diretta lontano, nell'arte negra, precolombiana, preistorica, orientale ecc., fino alle espressioni grafiche dei malati di mente, dei candidi, dei bambini. Una ricca miniera di forme, di simboli abbreviati e fortemente carichi di suggestioni magiche è venuta così ad innervare l'arte europea.

Forse una sola epoca può essere paragonata in questo senso alla nostra, quella preromanica, la quale, nel crogiolo delle antiche popolazioni latine e delle genti migrate dalle steppe, vide formarsi nuovi linguaggi e nascere originali e rinvigorite forme espressive. Anche le possibilità di sondaggio della psiche umana aperte da Freud hanno offerto agli artisti inesplorati campi d'indagine, nei quali il Surrealismo e l'arte onirica hanno attinto e attingono a piene mani. Anche in quest'arte agiscono come molle iniziali il rifiuto del mondo organizzato e l'urgenza di libertà: ma ancora una volta sarebbe errore ricondurre il Surrealismo e le tendenze primitivistiche di cui sopra, sotto il segno della poetica dell'evasione.

Circa le possibilità aperte all'arte dal primitivismo si è già accennato; per quanto concerne il Surrealismo, il sondaggio del subcosciente, le tecniche dell'automatismo creativo, essi hanno fornito all'arte un ricco repertorio di immagini fortemente evocative, e possibilità di scandagliare

e di riassumere icasticamente situazioni e stati d'animo, verità interiori, incubi, volutamente ignorati dall'arte concretista. Nei migliori artisti del Surrealismo c'è un'istanza di liberazione e di verità disusate nel clima conformista.

Senza questi arricchimenti di segni, di abbreviature, di tecniche costruttive dell'immagine, non potremmo ad esempio concepire una delle opere più significative e drammatiche del nostro tempo, « Guernica » di Picasso.

Picasso è indubbiamente l'artista che, oltre ad aprire nuove strade, più di chiunque altro ha saputo coordinare e mettere a frutto le esperienze contemporanee. « Guernica » è un'opera cubista e barbarica, surrealista ed espressionista. Tutto, in quel quadro, concorre a rendere il dramma spietato dell'ora. È un quadro barbarico che accusa la barbarie. Il richiamo or fatto all'Espressionismo ci porta ad incontrare un altro momento della coscienza e dell'arte europea contemporanea: la rivolta appassionata, l'urlo o l'accusa formulata con chiare motivazioni, il senso di pena per la condizione alienata dell'uomo, la macabra ironia, la sottile incisiva requisitoria sociale, il piacere stesso del naufragio.

Il colore violento di Van Gogh e le allucinate atmosfere di Munch preparano il terreno all'Espressionismo in cui concorrono il primitivismo, da un lato, e la sensibilità düreriana tedesca dall'altro.

L'arco dell'Espressionismo è molto ampio, abbracciando in Germania, sua patria naturale, artisti orientati verso uno stile astratto e lirico, come quelli raggruppati nel « Blauer Reiter », ed altri legati ad un linguaggio più tradizionalmente figurativo, ma di forti accenti drammatici, come quelli del gruppo « Die Brücke », fino a toccare la circostanziata e cruda requisitoria antiborghese e antiprussiana di Grosz.

Attraverso la lezione picassiana ed espressionista, come attraverso le esperienze più impegnate nel dar forma ai contenuti più drammatici del nostro tempo (e 20-25 anni fa erano la guerra, la libertà conculcata, la violenza, a sostanziare quei contenuti) sono passati artisti italiani come Birolli, Guttuso e gli altri del gruppo di « Corrente ». In quegli anni drammatici l'arte non poteva essere intesa che come sofferta esperienza di vita. Dirò che sempre l'arte dovrebbe essere intesa in questo modo. Per varie ragioni, non ultime il sentimento della fiducia ritrovata con la libertà (libertà politica e culturale) e l'affluire in Europa delle esperienze d'oltre Atlantico (spesso maturate a contatto con gli esponenti delle avanguardie europee sfuggite anni prima alla dittatura ed alla guerra), l'Europa post-bellica vede un riproporsi assai vitale dell'arte

astratta e concretista che hanno il periodo di massima diffusione nel decennio 1950-60.

Era una ricerca di ritorno all'ordine, una volontà di ridare al quadro il suo valore eidetico, di intervenire con l'arte al processo di ricostruzione etica e materiale del mondo. È il momento in cui si formulano piani urbanistici, si riscopre la ricca tradizione del Bauhaus, si ricerca una saldatura tra l'arte e la produzione industriale, si afferma l'estetica del Designer.

È anche il momento di massima frizione con le correnti figurative, prima fra tutte il Realismo, delineatosi come continuatore in Italia dell'impegno di Corrente: l'accusa mossa a quest'ultimo fu soprattutto quella di ignorare mezzo secolo di esperienze e di voler condizionare le dimensioni estetiche dell'epoca nuova ad una sensibilità ottocentesca e provinciale. L'istanza realistica si organizza intanto intorno a poche formule inventive e ad un repertorio di tipo sociale che vincola la ricerca tematica e formale in senso unilaterale, ed assai pericoloso per la rinuncia implicita a tener conto dei valori nuovi e rivoluzionari che le avanguardie avevano espresso nel corso delle loro esperienze. Il richiamo ad una tradizione figurale ottocentesca, il rifiuto ideologico degli aspetti più stimolanti dell'arte contemporanea, la pretesa di ricondurre il linguaggio artistico ad una leggibilità esteriore, compromettevano la battaglia realista per un'arte nuova e significante, ma contribuirono a mantenere viva l'istanza della realtà.

Lo stesso Picasso e le intuizioni spaziali del Cubismo venivano in un certo modo abbandonate dal Realismo per ritornare ad una forma tra romantica e naturalistica. Nel contempo la stessa ala astratta si divideva sul tema dell'impegno dell'artista nei confronti del mondo e della propria sensibilità: da un lato si riconoscevano i continuatori dell'astrattismo puro, del momento, diciamo, pitagorico, ora indirizzati verso ricerche spaziali o verso integrazioni più o meno utilitarie col mondo della tecnica; dall'altro la componente lirica dell'arte astratta faceva emergere sempre più prepotentemente, traendo sostanza dall'Espressionismo, dalle esperienze americane e da quelle europee, tra le quali la pittura del gruppo «Cobra», un'istanza lirica, soggettiva e passionale, che si concretizzava nei due indirizzi contrapposti dall'astratto-impressionismo (vertente sulle emozioni liriche provocate dalla luce e dal colore naturale) e dell'espressionismo-astratto (pertinente all'area interiore, agli umori ed alle esperienze terrene dell'artista, risolte spesso in forme di furente aggressività coloristica).

Nelle esperienze italiane del dopoguerra si riuniscono quindi sotto

i nostri occhi le tre componenti fondamentali dell'arte moderna: la consapevole tendenza a mondare l'arte dalle imperfezioni e dal soggettivismo delle emozioni per avvicinarla ed integrarla anche all'equilibrio morale della tecnica; la tendenza all'accusa sociale, a storicizzare la stessa tecnica e a vederla al servizio del dominio di classe, quindi alienante; la tendenza infine a ricercare forza nelle emozioni che possono portare l'arte nel regno della contemplazione e della vibrazione lirica o scagliarla come un grido violento ed individualista.

Il ritorno all'ordine che qualcuno aveva sperato al termine dell'apocalisse bellica, il ritorno ad uno stile in cui la nostra epoca potesse rispecchiarsi non era dunque possibile? Gli stessi « maestri » come Picasso, proteiforme, Moore, Manzù, Marini, Morandi, pur se guardati con grande rispetto, appaiono ieri ed oggi, nel loro splendido isolamento stilistico, come degli uomini dell'età dell'oro. Le fratture e le piaghe, le contraddizioni profonde, non le abbiamo sanate: viviamo nell'età della bomba; l'atomo può trasformare la nostra vita in bene o... in morte. Nevrosi, angoscia, alienazione non sono invenzione dei sociologi.

Alla fine del secolo scorso e nei primi del nostro la ricerca dell'Eden si era risolta in una fuga verso il primitivo ed aveva introdotto nell'arte europea il vastissimo repertorio di simboli e di immagini dei quali abbiamo detto; ora l'artista non si accontenta più del primitivo, quella verginale freschezza essendosi ormai « consumata » nel diventare stile dell'arte europea; egli vuole attingere al primordio, nel punto cioè in cui tutto è ancora magma indistinto, sola esistenza senza idee preformate. « Informale » non significa un concetto della forma diverso dagli altri, ma non-formalità dell'arte, spintasi oltre ogni possibile modo di progettazione ideale e divenuta essa stessa fenomeno esistenziale. L'artista si sente vivere a livello di impulsi, di battiti di sangue caldo, come entro il grembo materno, quando cominciano a depositarsi in noi i primi segni morbidi o lancinanti e noi reagiamo a livello organico.

L'arte informale rappresenta bene, direi, l'ultimo approdo di una ricerca ove passione sincera e formalismo scattano catalizzati da un rifiuto categorico di guardare alla storia. L'arte informale opera per categorie o per segni gesti di ordine magico: uomo = sentire; storia = male; vivere = impulso; male = reazione; reazione = segno, graffio, crepa.

Direi che l'arte informale ha in un certo senso prefigurato il mondo atomizzato, ma non tanto per esplicito impegno, quanto per averci restituito una coscienza ripiombata nella cavità più oscura d'una

lontana preistoria. Il quadro informale non ha spazio, esso è una superficie brulicante di segni e di materia, materia densa allo stato appunto magmatico, in cui noi possiamo solo incidere i segni del nostro sentirci vivere dentro, come in un archetipo, parti di quella materia; o nella quale possono affiorare oggetti, i più disparati, prelievi di una archeologia che non cataloga più resti di una cultura, frammenti di edifici, di statue, ma frammenti di un'esistenza naufragata nel grande oceano dell'essere, affondati in un fondo melmoso.

È evidente che una manifestazione del genere doveva prestarsi alle degenerazioni più varie di gusto, di accademia, agli edonismi materici ed anche alle improvvisazioni inutili a base di paste più o meno succose, di agglomerati più o meno barocchi: e ancora questa accademia ha i suoi accoliti, più o meno accomodati a nuove mode, più o meno legati e protetti da interessi e massonerie di mercato.

Mercato, elemento nuovo nella vicenda dell'arte, che gioca da vent'anni a questa parte un ruolo importantissimo in un'organizzazione sempre più vasta ed internazionale di gallerie, di quadri tecnici, di stampa, facendo sentire la sua presenza nelle grandi mostre, condizionando certi indirizzi del gusto. Siamo arrivati all'industria culturale. Il dibattito sorto in questi ultimi tempi intorno ai canali dell'editoria invoglierebbe ad aprirne uno simile intorno all'organizzazione del prodotto artistico. Direi che siamo minacciati anche nella libertà delle nostre scelte culturali. Scandalizzarsene però, come di cosa inaudita, equivarrebbe ad ignorare quanti buoni romanzi non siano stati stampati, o quanti buoni films non siano stati girati o, infine, quante forze culturali siano state condannate al silenzio totale da quando l'uomo pensa e produce arte e cultura. Certo oggi le tecniche per far parlare o per far tacere hanno raggiunto un grado di perfezione mai toccato, e questo deve farci riflettere.

Torniamo all'« Informale ». Di esso vorrei sottolineare non tanto il merito, troppo propagandato, di aver difeso l'istanza del rapporto tra l'uomo e la realtà, anche se a livello organico, l'istanza del sentire l'arte come mezzo di comunicazione tra uomini, al di là del limbo eidetico e purista delle correnti concrete (queste istanze vennero sollevate più per reazione all'Informale che per conseguenza di esso), quanto invece far risaltare il valore dato alla materia e all'oggetto, anche il più trascurato, la valorizzazione cioè del dato esistenziale recuperato alla « nobiltà » della pittura.

È a questo punto che si apre la vicenda recente, di questo ultimo lustro. Contro il romantico isolamento dell'« Informale », le cui possi-

bilità si esauriscono in una chiusura totale, muove l'offensiva da parti opposte, raggruppabili, per comodità inventariale, in due tendenze.

Nell'una, che definiremo « ghestaltica » per i suoi riferimenti alle teorie della « Ghestaltpsychologie », ma che si definisce anche arte « programmata », ritorna l'antica vocazione astratto-geometrica, con la differenza però che, nelle correnti ghestaltiche, all'immobilità contemplata della forma si sostituiscono strutture vibranti o in movimento, ottenute con tecniche varie (dall'uso di gradienti colorati o di luci, all'impiego di elementi modulari alternati e contrapposti, alla creazione di vere e proprie opere animate elettricamente: si tratti di opere cinetiche o poggianti su effetti ottici e di dinamismo spaziale, l'intento è di allontanare queste opere dalla tradizionale categoria della pittura e della pura artisticità per inserirle, a livello di progettazione o di pura ipotesi di lavoro, nel mondo della produzione.

Esse si allontanano anche dal criterio dell'individualità, ed infatti possono essere creazioni di un solo progettatore (Mari, Castellani, Getulio) o di un gruppo (Gruppo N di Padova, Gruppo T di Milano, Gruppo I di Roma).

Estetizzare la progettazione e la produzione di serie non è, come si è visto prima, un problema nuovo. Ma se nei primi decenni del '900 il prodotto industriale non possedeva alcuna qualificazione estetica, oggi, attraverso una serie di fattori, esso ha acquistato una sua estetica, funzionale o di consumo (a seconda che gli derivi dall'aderenza delle forme alla funzione o dalla necessità di garantirgli un aspetto appetibile).

L'artista del prodotto industriale è oggi il Designer e l'industria ci fornisce quotidianamente esempi di oggetti estetizzati da consumare. Chi non ha mai desiderato di cambiare la « linea » della propria automobile o di acquistare un televisore dalla sagoma più elegante? I musei accolgono macchine da scrivere e da cucire (la Necchi è al Museo d'arte moderna di New York), mentre i colori vivi e le linee essenziali delle suppellettili in plastica, le opache trasparenze del perspex, dominano la nostra giornata ed educano il nostro gusto.

Il panorama artificiale delle nostre città, insieme alla perdita delle facultà di manipolazione e trasformazione diretta, artigianale, di materie prime naturali, ci allontana progressivamente dal senso della natura: gli artisti ghestaltici, che non intendono fare solo del disegno industriale, ma costruire anche opere « gratuite » e riproducibili serialmente, precorrono, secondo qualcuno, il tempo in cui l'uomo, che non può rinunciare alla propria attività creativa d'ordine non pratico, cioè estetica,

metamorfoserà le materie che la nuova natura, quella da lui creata, gli fornirà.

La seconda tendenza, post-informale, abbraccia un'area più vasta, più articolata per varie esperienze ed orientamenti di linguaggio, che si pongono tutti comunque sotto l'insegna di un contatto più realistico, di un « racconto, di un'esperienza diretta nella vicenda umana ». Gli artisti di questa tendenza non intendono rinunciare ad un'arte giudicante, che agisca come elemento di rottura e stimoli la coscienza; non intendono accettare il mondo così come viene loro offerto, o accontentarsi di condirlo con un pizzico di « umanesimo ». Alcuni portano quell'acuito senso di dramma, quell'inquietudine angosciosa che erano proprie della più valida arte informale, e più ancora dell'Espressionismo, a saggiarsi, concretizzarsi entro la cronaca, nel contraddittorio tessuto della nostra civiltà; altri, di più sistematica ascendenza realista, caricano le loro immagini di significati ideologici. Comune a tutti è uno stile di « montaggio », che avvalendosi delle tecniche tradizionali della pittura o del collage o della fotoimpressione, compone immagini derivate dai rotocalchi, dalla fotografia, dal manifesto, o ispirate alle tecniche della comunicazione di massa in atto nel cinema e nella televisione. Questo stile mira a coniare un linguaggio attualissimo, affine all'inchiesta o al reportage, pluridimensionale — nel senso del tempo e dello spazio — come le sequenze cinematografiche e televisive, insomma un linguaggio di ideogrammi, composti secondo una paratassi di valori espressivi e comunicativi, piuttosto che un discorso condotto secondo la sintassi tradizionale del racconto. Un'esposizione simbolica che si avvicina più alle tecniche preromaniche e bizantine che a quelle dei cicli trecenteschi o rinascimentali.

È la realtà della moderna comunicazione di massa, della civiltà dell'immagine, da cui non si esclude lo stile del rotocalco e del fumetto, della pubblicità, della segnaletica stradale, che viene assunta dall'arte. Non più quindi i simboli magici dell'arte primitiva, ma quelli, altrettanto magici nella loro ossessiva presenza quotidiana, della nostra realtà. Qualcuno si scandalizza di questo presunto « inquinamento » delle fonti ispiratrici del linguaggio dell'arte. Ma le « tecniche » di espressione dell'arte si sono sempre ispirate, condizionandoli a loro volta, ai modi della comunicazione: si pensi, ad esempio, all'importanza che il corteo, il cerimoniale, il rituale religioso ecc. hanno avuto nel formarsi della tecnica di presentazione dell'immagine nell'arte del passato. Molti degli artisti italiani hanno fuso queste immagini della moderna informazione con le passate esperienze futuriste — l'unica esperienza veramente mo-

terna e di rottura che l'arte italiana possa vantare — o cubo-futuriste, intendendo con ciò pervenire ad un discorso più organico e di durata maggiore. E la fortuna del Futurismo in questi ultimi tempi è da vedersi appunto nella riscoperta di un'arte della civiltà urbana.

Per altri i simboli della comunicazione di massa, i miserabili miti dalla vita breve, che ci assediano quotidianamente, non sono usati come frammenti di un discorso, ma si caricano di ironia provocatoria ed appaiono sulle tele ossessivi e brutali, accanto alle immagini di altri miti, i cantanti dalle brevi stagioni, gli oggetti di consumo, che sono anche i simboli della società del benessere.

Qui entriamo nell'area più propria alla « Pop-art », a quell'indirizzo cioè che preleva le sue immagini dagli strati dell'arte di massa e dal panorama oggettuale che ci circonda. Nella sua accezione iniziale « pop-art » indicava tutte quelle forme pseudo artistiche destinate al consumo delle masse. Un'arte di massa c'è sempre stata, come una religione di massa: tali manifestazioni si riconoscono, nel passato, sotto la categoria del « folklore », insieme di persistenze tradizionali di origine mitica, rituale, e di cultura colta decaduta. Dal folklore l'arte colta ha spesso tratto spunti di rinnovamento, di ricongiungimento a quelle sorgive di immediata e spontanea freschezza delle quali essa sente il bisogno dopo pause di raffinata e aristocratica sostenutezza.

L'arte di massa contemporanea è però altra cosa: innanzitutto i suoi elementi mutano con velocità sorprendente, poi sono prodotti industrialmente sempre a livello « pop ». Le canzonette dei vari festivals non sono musica colta decaduta, come le antiche canzoni popolari, ma nascono con la brutale impronta del prodotto di serie, e di esso devono avere anche la caratteristica di veloce obsolescenza, altrimenti nessuno venderebbe più dischi! Così i cineromanzi, i fumetti, i libri di fantascienza. La « pop-art » della quale ci occupiamo è intesa però nel senso di manifestazione colta. Infatti nessun lettore di « Topolino » — lettore a carattere « pop », ben s'intende — si prenderebbe in casa, per il salotto, un'immagine di Lichtenstein, che ingrandisce appunto i fumetti. Il suo gusto è ben fermo sulle marine alla crema o sulle vedute di Napoli con Vesuvio fumante. L'artista « pop » preleva il materiale dall'inesauribile repertorio della cultura di massa e, dandogli in genere dimensioni macroscopiche, ne fa pittura o scultura (i fumetti di Lichtenstein, il tanto famigerato tubo di dentifricio in plastica di Oldenburg), che indubbiamente hanno un forte potere traumatico.

Non si discute qui sul loro valore artistico: purtroppo la lunga consuetudine coi capolavori del passato ha creato in noi una distorsione

per la quale, davanti ad un'opera, ci domandiamo subito se è arte e se sarà eterna. Gli artisti delle epoche passate non si ponevano il problema dell'eternità: essi creavano simboli e stili determinati perché tali servivano nel loro tempo. Lasciamo quindi da parte i problemi della gloria immortale e vediamo se queste manifestazioni, che peraltro esistono, abbiano una loro funzione, almeno come spinta, come impulso iniziale, prima dell'immane sfruttamento della moda. L'arte « pop » ha un valore soprattutto di denuncia di un mito statunitense: la macchina da scrivere che diventa feticcio, ridicolizzato nella sua inutile mole di plastica semisgonfia, può intaccare fortemente, col suo spirito neodadaista, la coscienza dell'americano medio. Ma è da chiedersi che cosa succederà poi. Continueremo ad erigere monumenti ironici a tutti i prodotti di consumo? Un giorno allora non basterà tutta la plastica di questo mondo per costruire un'astronave macroscopica, simbolo d'una civiltà tecnologica che avrà dimenticato l'uomo. Sorge spontanea una osservazione, che è anche una contestazione: sono l'abbruttimento, lo stordimento, l'alienazione, caratteristiche oggettive del mondo tecnologico e della cultura di massa? O sono piuttosto i modi, le forme di brutale speculazione in cui è intesa l'industria culturale, sui quali si deve puntare la nostra accusa?

Il problema, come si vede, comporta scelte a livelli diversi, al di fuori del campo estetico o della sociologia. La « pop-art » nell'accezione americana non è che « mimesi ironizzante » della realtà, un'attività di coda più affine alla sociologia che al linguaggio dell'arte. Indubbiamente la « pop-art » è contro l'evasione e pone il contenuto alla sua base: ma è il suo stesso modo di porsi, immediato, a livello di semplice constatazione, di cronaca, di flash, che la condanna alla particolarità, all'inerzia estetica. Prelievo e comunicazione sono l'attività tipica di quest'arte. Il momento del contenuto è risolto nel prelievo, il momento linguistico, la forma, si risolve nella semplice presentazione e comunicazione del dato.

Si tratta di un problema, anche, di linguaggio, risolto in forma empirica; e qui ricordo che recentemente Pasolini, nelle sue considerazioni su Dante e in altro scritto, apparsi in « Paragone », ha espresso alcune affermazioni di estremo interesse per le conclusioni implicite riguardo al linguaggio nostro. Si conoscono le ricerche e le esperienze di Pasolini miranti ad un linguaggio che rappresenti in blocco, unitariamente, la realtà in cui viviamo. Ebbene, Pasolini ha creduto di trovare un vero e proprio linguaggio comunicativo e con funzione omologante, avviato a divenire lingua nazionale, nel linguaggio tecnologico. Essendo

a parer suo il linguaggio della realtà, esso sarebbe il linguaggio della poesia. Si tratta di quel linguaggio che tutti conosciamo, perfettamente inespressivo, se si prescinde dalla sua attitudine « a segnalare gli oggetti, ad identificarne la funzione... ad assolvere a compiti di comunicazione senza perciò far entrare in campo il giudizio o il semplice apprezzamento del singolo ». Un linguaggio asettico e qualunquistico. Proviamoci a trovare universalità poetica in un linguaggio tipico e gergale come la « Relazione Carli » !

Il prelievo di un linguaggio di questo genere, che Pasolini propone, non mi pare molto diverso, nella sostanza, dalle tecniche mimetiche della pop-art: in entrambi i casi l'opera non procede oltre lo « status quo », cui la vincola la sua diretta estrazione dal mondo della prassi. Per quanto rinfrescatosi entro la moderna terminologia e ravvivatisi al contatto con elaborate tecniche di analisi sociologica, mi pare che si tratti, in fondo, di un riproporsi del naturalismo ottocentesco.

Abbiamo seguito, purtroppo di corsa, l'arte moderna nelle sue molteplici incarnazioni: io credo però che i quesiti iniziali, quali siano cioè le ragioni ed il senso dell'arte del nostro secolo, siano stati almeno lumeggianti. Non ci impressioni l'estrema mutevolezza, la caducità delle esperienze: per questo non ci azzarderemo a definirle mode, anche se l'elemento moda non è mai assente; ma la moda viene dopo. Questo rapido mutare ha fatto anche parlare di morte dell'arte. Il pericolo non è che l'arte muoia, ma che la sua area d'intervento sia ristretta, dal dilagare della cultura di massa e dalla propria incapacità a cogliere i fatti universali del nostro tempo, a piccole élites.

E questo, a parte tutto, sarebbe una bella beffa alla pretesa democraticità delle nostre strutture! Proprio per evitare questo isolamento l'artista ricerca, come abbiamo visto, i metodi della comunicazione di massa. Sarà la strada giusta? Finora è avvenuto che, una volta passati nella sfera artistica, anche le immagini più « pop » sono entrate esclusivamente nel circolo delle élites. Hanno perduto la loro carica mitica per acquistarne un'altra, che la massa non capisce, sono diventate folklore alla rovescia. La strada quindi mi sembra sbagliata e va trovata partendo dai contenuti, accertati non attraverso statistica e sociologia, sufficienti magari per « programmare » un dipinto o una tendenza più o meno attualistica, ma devianti dal presupposto creativo che sta immerso nella realtà storica; è appunto nell'immersione diretta entro questa realtà, la strada, non nella mediazione di tecniche di analisi sociale assunte da aree estranee.

La rassegna qui fatta, per brevità purtroppo vertente sulle tendenze, più che sulle personalità che formano il vero tessuto dell'arte con le loro individuali conquiste, ci ha comunque indicato nell'arte moderna un'estrema vitalità di ricerca e alcuni filoni costanti di carattere non formalistico. In ognuna delle tendenze noi abbiamo trovato delle verità, e tanto meno parziali quanto più l'indirizzo era centrato nell'uomo col suo carico di sentimenti e il suo destino storico, e non si isolava in indagini settoriali.

Rifare le avanguardie oggi non serve a nulla, è un fatto di gusto o di moda. Serve invece capire nel loro giusto senso quelle avanguardie, capirne soprattutto l'istanza di libertà e insieme di adesione alla storia. Prefigurarci l'arte di domani non è possibile: così dire se questo domani avrà uno stile o se avremo ancora un'arte polistilistica come quella del primo cinquantennio. Certo è che l'arte di domani non potrà prescindere dalla lezione, da quelle verità parziali, che la storia del recente passato o la cronaca di questi ultimi anni ci consegnano.

BIBLIOGRAFIA

La bibliografia essenziale qui proposta non esaurisce ovviamente l'argomento. Non è che un elenco di pubblicazioni che l'autore ha imparato a considerare fondamentali per la loro chiarezza ed apertura critica. Nel contempo esse sono state scelte perché hanno il pregio di poter essere facilmente reperite sul mercato con costo assai modesto.

LIONELLO VENTURI: *Come si guarda un quadro: da Giotto a Chagall*, Firenze, 1949.

GIULIO CARLO ARGAN: *Walter Gropius e la Bauhaus*, Einaudi 1951.

RANUCCIO BIANCHI BANDINELLI: *Organicità ed astrazione*, Feltrinelli, Milano, 1956.

TRISTAN SAUVAGE: *Pittura italiana del dopoguerra, (1945-1957)*, Schwarz, Milano, 1957.

FORTUNATO BELLONZI: *L'arte nel secolo della tecnica*, Ed. De Luca, Roma, 1957.

PIERRE FRANCASTEL: *Lo spazio figurativo dal Rinascimento al Cubismo*, Einaudi, Torino, 1957.

GILLO DORFLES: *Le oscillazioni del gusto*, Lerici, 1958.

HANS SEDLMAYR: *La rivoluzione dell'arte moderna*, Garzanti, Milano, 1958.

WALTER HESS: *I problemi della pittura moderna*, Garzanti, Milano, 1958.

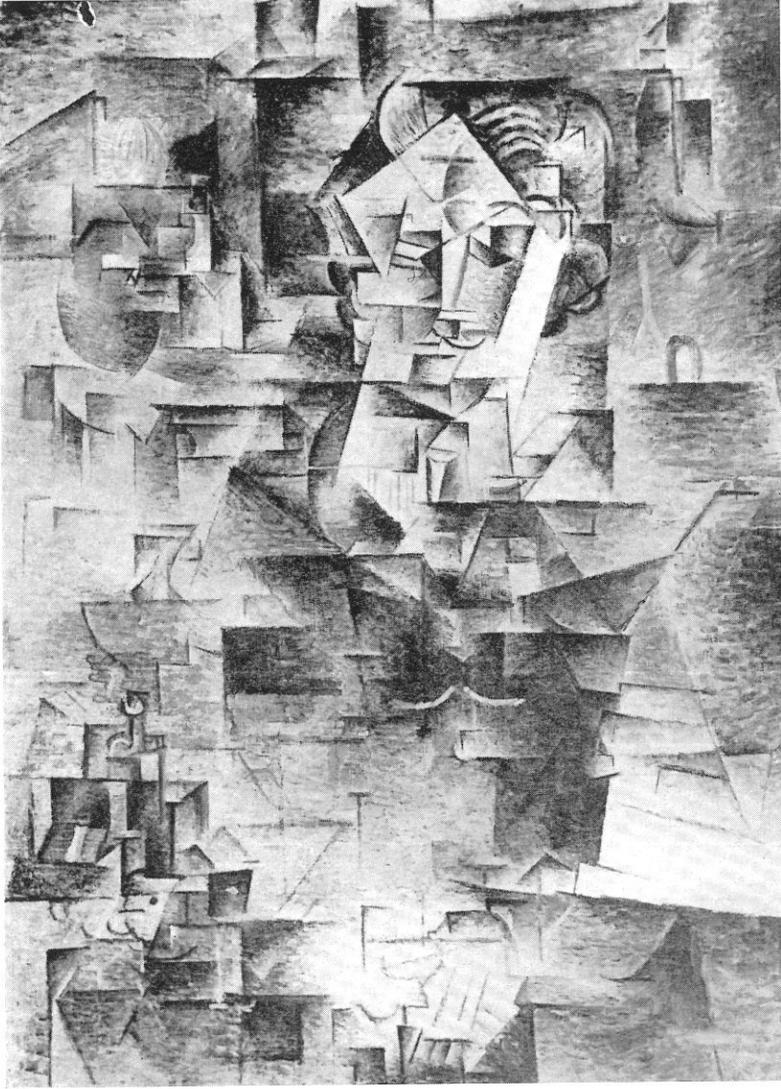
- MARIO DE MICHELI: *Le avanguardie artistiche del 900*, Schwarz, Milano, 1959.
- PIERRE FRANCASTEL: *L'arte e la civiltà moderna*, Feltrinelli, Milano, 1959.
- GILLO DORFLES: *Il divenire delle arti*, Einaudi, Torino, 1959.
- GILLO DORFLES: *Ultime tendenze nell'arte d'oggi*, Feltrinelli, Milano, 1961.
- GILLO DORFLES: *Simbolo, Comunicazione, Consumo*, Einaudi, Torino, 1962.
- Dopo l'Informale*, in « Il Verri », n. 12, 1963, fasc. speciale.
- H.L.C. JAFFÉ: *La pittura del XX secolo*, Mondadori, Milano, 1963.
- RENATO BARILLI: *L'Informale ed altri studi di arte contemporanea*, Scheiwiller, Milano, 1964.
- GILLO DORFLES: *Nuovi riti, nuovi miti*, Einaudi, Torino, 1965.
- PIER PAOLO PASOLINI: *Intervento sul discorso libero indiretto*, in « Paragone Letteratura », 1965, n. 184, pp. 121-144, *La volontà di Dante ad essere poeta*, ibidem, n. 190, 1965, pp. 57-69.
- BRUNO MUNARI: *Arte come mestiere*, Universale Laterza, Bari, 1966.
- ENRICO CRISPOLTI: *La pop art*, Fabbri, 1966.

REFERENZE FOTOGRAFICHE

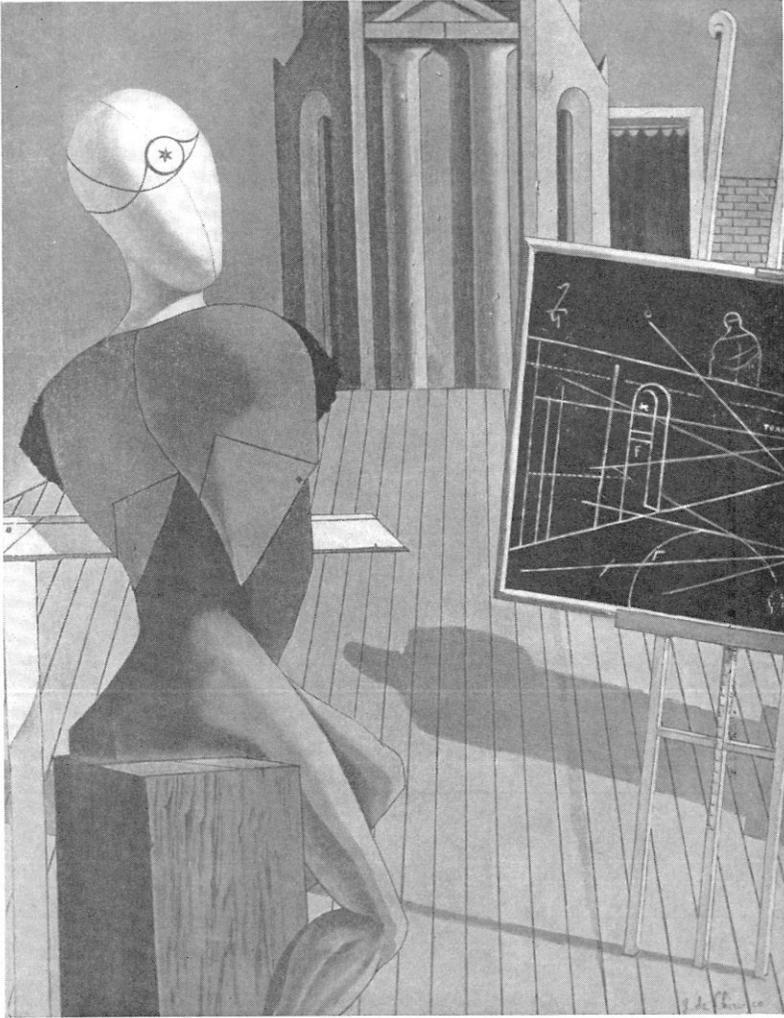
- Nn. 1, 2, 6, archivio fotografico dell'Autore.
- N. 3, da *La Peinture Italienne. Du Caravage a Modigliani*, Albert Skira Ed., p. 142, 1952.
- Nn. 4, 9, 13, 15, Foto Bozzetto Catigliano (Vicenza).
- N. 5, da Camilla Gray, *Pionieri dell'arte in Russia 1863-1962*, Saggiatore, p. 139, Milano 1946.
- N. 7, da Hans Konrad Röthel, *Pittura moderna tedesca*, De Agostini, p. 47, Novara 1957.
- N. 8, da Giuseppe Marchiori, *La pittura straniera nelle collezioni italiane*, Fratelli Pozzo Ed., Torino 1960.
- Nn. 10, 11, Foto Rapuzzi, Brescia.
- N. 14, da Giorgio Tempesti, *Camilla*, De Luca Ed., p. 41, Roma 1966.
- N. 16, Foto Untervegher, Trento.
- N. 17, da Marcello Petrignani (R. Bizzotto, G. Caporicci, C. Mezzetti), *Disegno e progettazione*, Il Politecnico Ed., p. 26, Roma 1967.



Pablo Picasso, *Les Femmes d'Alger (O. J.)* (1907).
(New York, Museum of Modern Art)



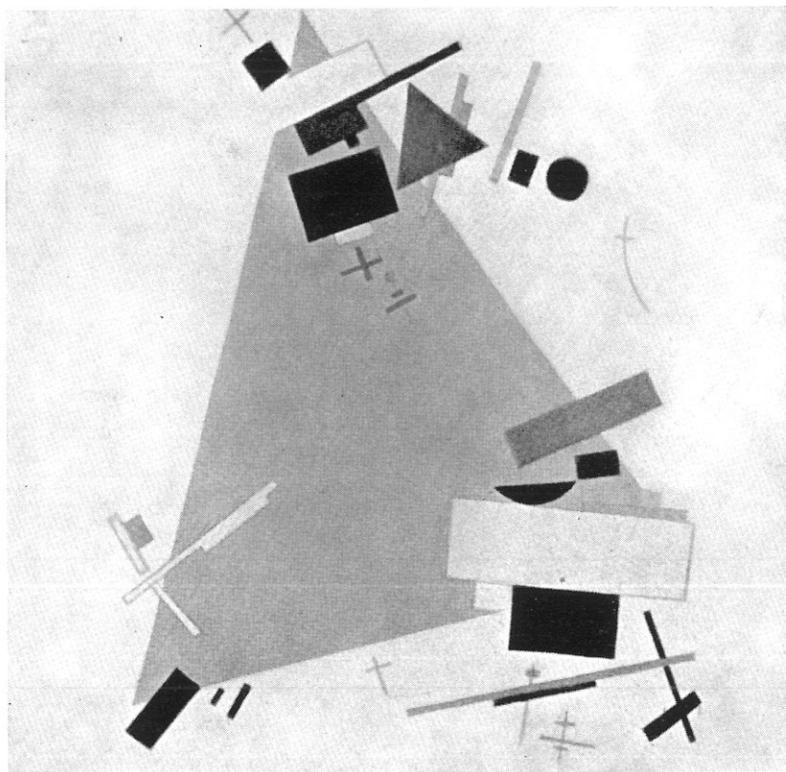
Pablo Picasso, *Ritratto di D. H. Kahnweiler* (1910).
(Chicago, The Art Institute)



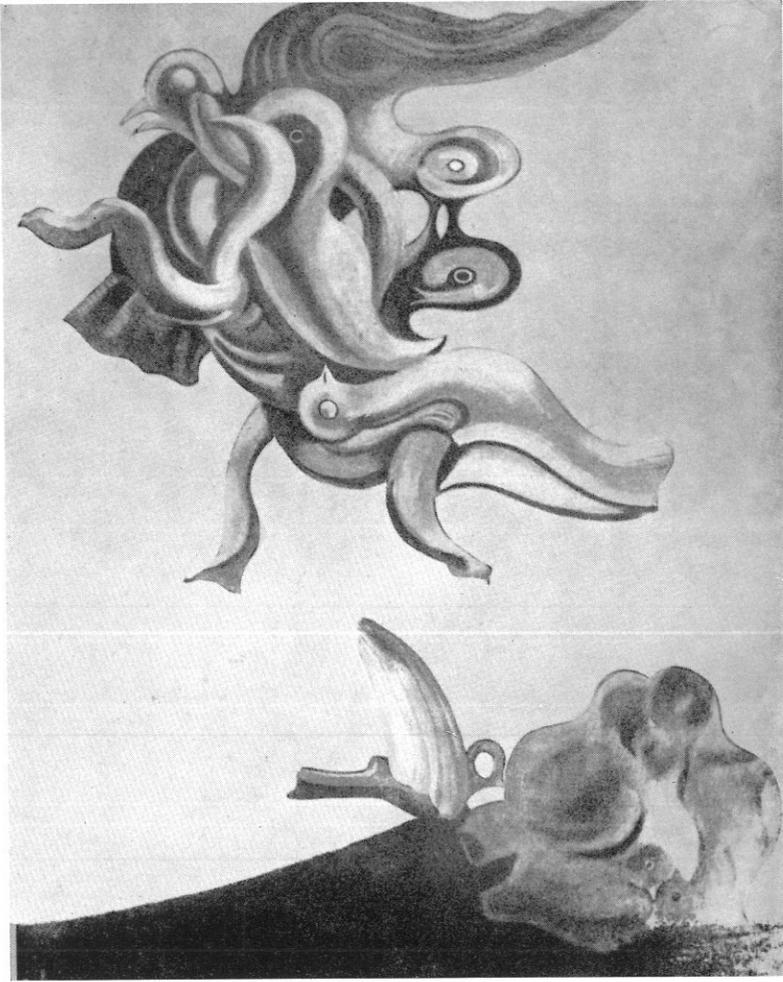
Giorgio De Chirico (1915).
(New York, Collezione privata)



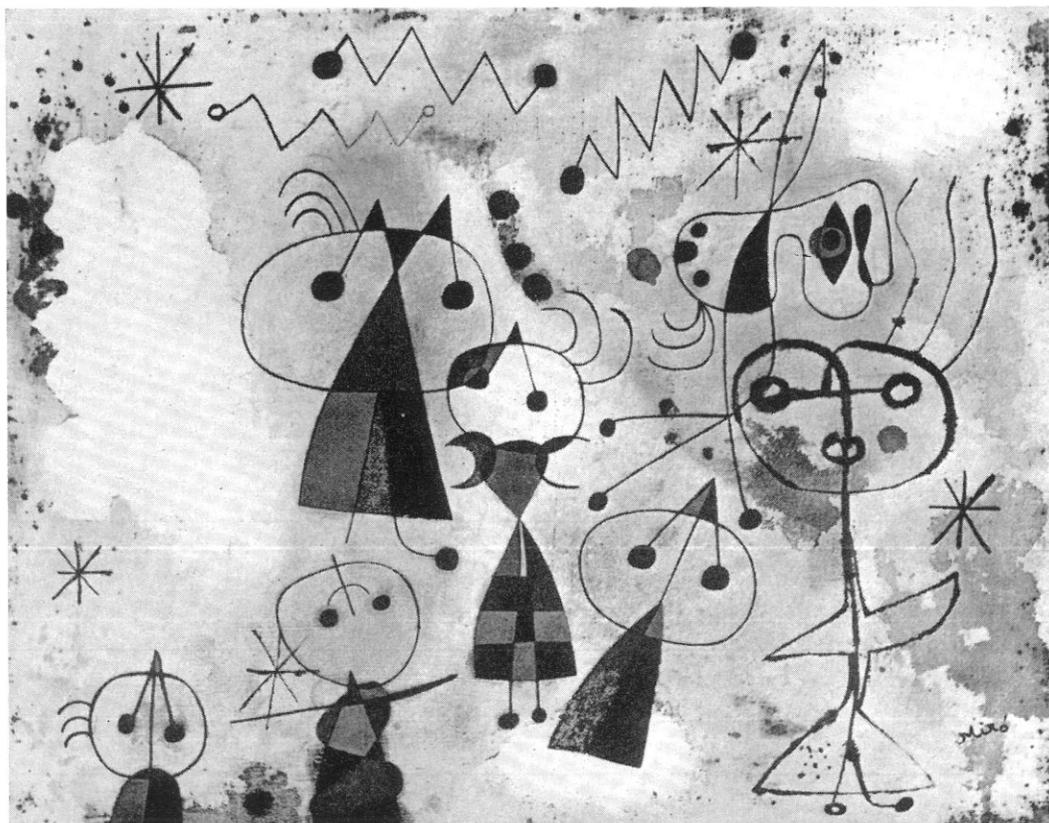
Umberto Boccioni, *Stati d'animo. Gli addii*, 1911
(New York, Collezione Nelson A. Rockefeller)



Kasimir Malevič, *Suprematismo dinamico* (1916).
(Mosca, Galleria Tretjakov)



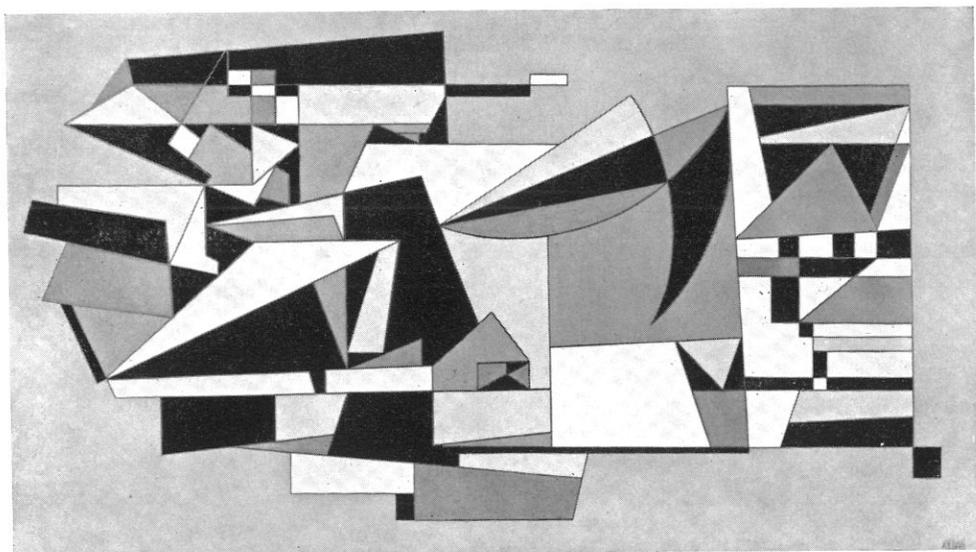
Max Ernst, *Monumento agli uccelli* (1927).
(Collezione Vicomtesse de Noailles, Parigi)



Juan Miró, *Femme se poudrant* (1949).
(Collezione privata, Milano)



Renato Guttuso, *Zolfatorello ferito* (1952).



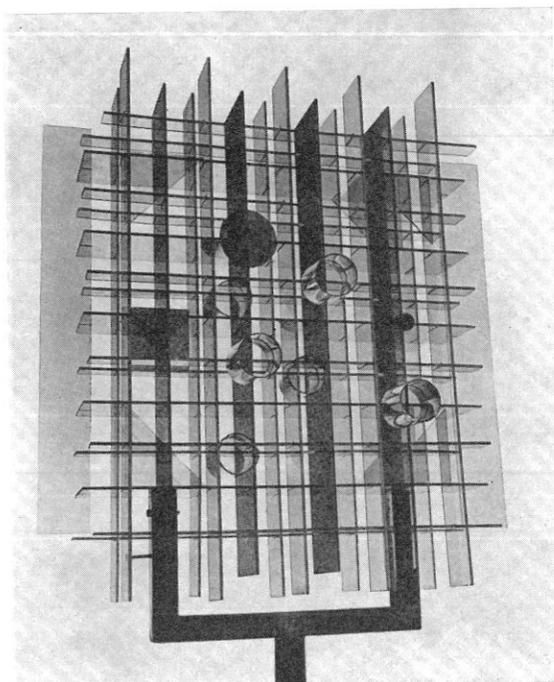
Atanasio Soldati, *Immagine orizzontale* (1952)
(Collezione Cavellini, Brescia; in deposito alla Galleria Civica d'Arte Moderna, Brescia)



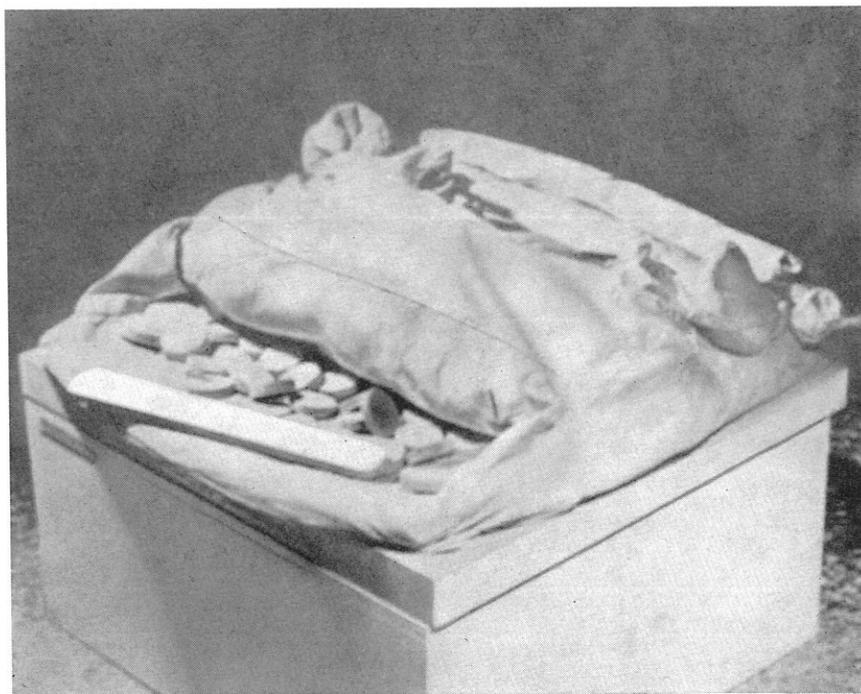
Antonio Saura, *Crocifissione* (1961).
(Collezione Cavellini, Brescia; in deposito alla Galleria Civica d'Arte Moderna, Brescia)



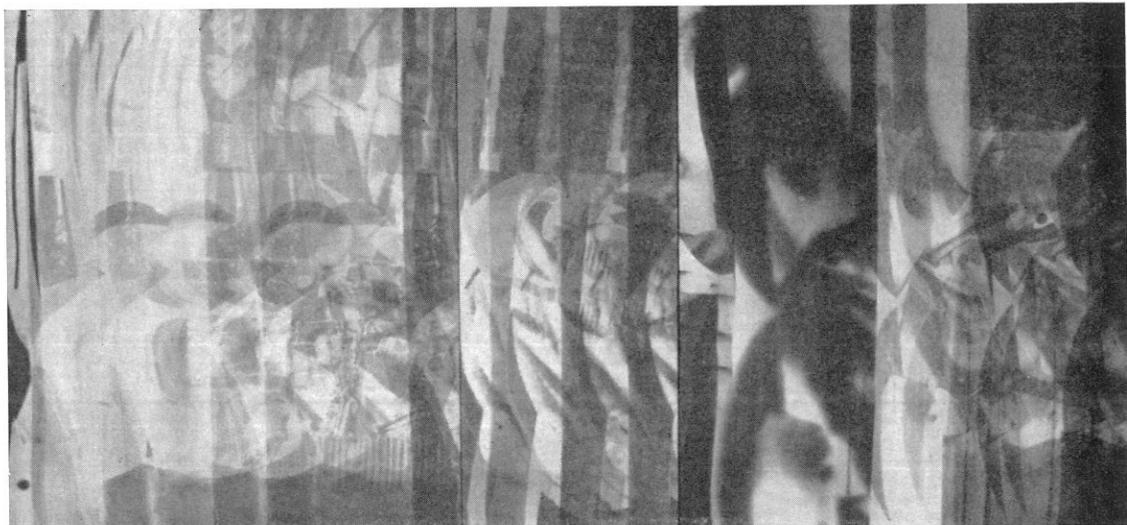
Andy Warhol, *Campbell Soup Can 19 e*, 1962
(California, Collezione Robert A. Rowan)



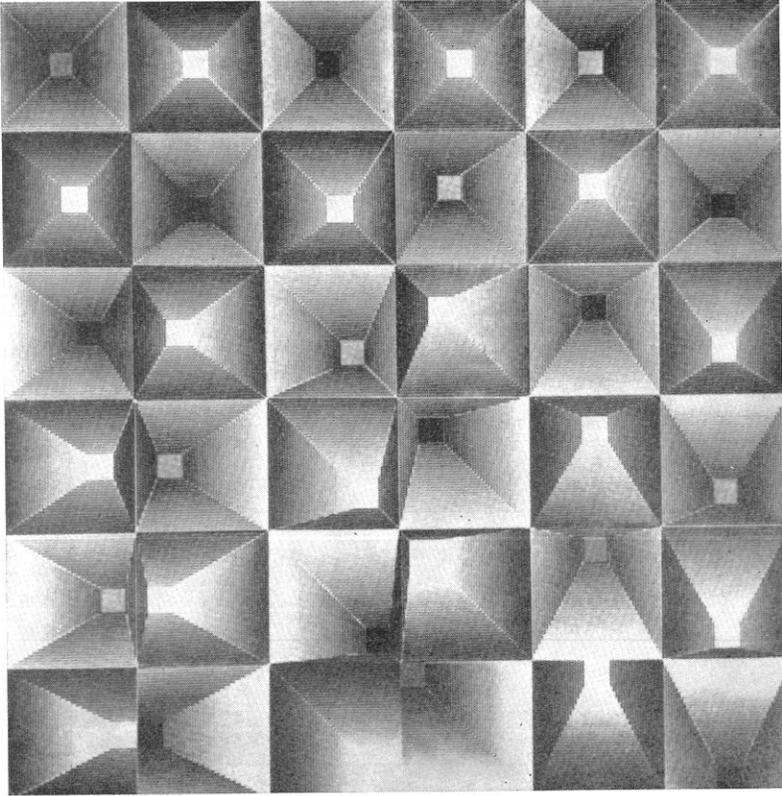
Franco Camilla, *Struttura n. 11*. Laminato in alluminio e plexiglas (1965).



Claes Oldenburg, *Macchina da scrivere fantasma* (1963). (Panno, kapok, legno; New York, Sidney Janis Gallery).



Aldo Schmid, *Sintomo di sequenza psico-fisica* (1965)



Toshiiro Katayama, *Composizione*

