



arte oggi

trimestrale arte contemporanea letteratura

l'arte e la cultura
"smuo"
BfGcAñ
gq

Una libera e moderna cultura per una nuova società

15 | 16

ap
vian

sommario

<i>Una libera e moderna cultura per una nuova società</i> Guido Montana	3
<i>Babij Jar</i> Evgenij Evtuscenko	16
<i>Cultura miope</i>	18
<i>Operta aperta</i> Luigi Paolo Finizio	19
<i>Dibattito</i> Giulio Paolini	24
<i>Appunti per un criterio critico</i> Italo Tomassoni	25
<i>Scrittori-pittori</i> Vinicio Saviantoni	28
<i>Con ira e passione</i> Giorgio Barberi Squarotti	29
<i>Libri</i>	35
<i>Ipotesi di lirismo</i> Giancarlo Politi	37
<i>Poesie</i> Pietro Cimatti Francesco Di Pilla Luciano Erba Edoardo Sanguineti	38
<i>La controversia dell'architettura</i> Attilio Marcolli	41
<i>La rassegna di Roma e del Lazio</i> Guido Montana	48
<i>Mastronardi</i> Alessandra Rossetti	52
<i>Lo «Chagall» di Meyer</i> Elisa Debenedetti	54
<i>Trubbiani</i> Alberto Boatto	57
<i>La scultura di Somaini</i> Renato Barilli	59
<i>De Laurentis</i> Eugenio Battisti	63
<i>Mondrian - cultura e poesia</i> Oreste Ferrari	66
<i>Documenti: Gropius e Prampolini al Bauhaus</i> Vittorio Orazi	68
<i>Pittura e ambiente</i>	70
<i>Notiziario</i>	71
<i>Mostre in Italia</i>	76

gennaio - giugno 1963 (numero doppio)

15 | 16

arte oggi

trimestrale arte contemporanea letteratura

direttore

Guido Montana

Roma, via Vittoria Colonna 40 - Tel. 375031

Abb. post. Gruppo IV

Abbonamento annuo	Italia	Estero
	L. 2000	L. 3000
		(par avion L. 4000)
Abbonamento sostenitore	L. 10000	
Una copia	L. 500	L. 700
		(par avion L. 1000)

Pubblicità

Disponendo di un numero limitato di colonne per la pubblicità, non accettiamo richieste superiori a una pagina. La direzione della Rivista si riserva infine di escludere inserti pubblicitari non compatibili con l'indirizzo del periodico.

Tariffa: una pagina lire quarantamila; mezza pagina lire venticinquemila.

Reg. Tribunale di Roma n. 6849 del 15 aprile 1959
S. Tipografica «Tor di Quinto» - Roma

cultura miope

Paese - Sera (Libri) ha invitato senza perifrasi gli uomini di cultura a cospargersi il capo di cenere: «C'è da chiedersi se la cultura italiana abbia saputo non dico preparare ma soltanto prevedere o intuire una così ampia e significativa "ondata di fondo" dell'elettorato...». Per Paese - Sera l'avanzata elettorale del Comunismo ha trovato gli intellettuali impreparati: «è capitato questa volta che l'elettorato si è messo a correre molto più in fretta e in una direzione molto più decisa e sbrigativa di quanto non prevedessero i competenti...». Questa affettuosa rampogna agli indecisi, ai socialdemocratizzati, ai creduloni del centro-sinistra, è anche un chiaro monito a non ripetere mai più un tale errore di valutazione. Chi di fresco si è sottratto all'incantamento culturale del PCI è avvertito: ha sbagliato e deve ravvedersi.

La critica è soprattutto rivolta alla narrativa: «è scomparso l'uomo che lotta spalla a spalla con altri uomini per un mondo più giusto; resta l'uomo solo, isolato, alienato, murato nell'incomunicabilità... Ed è chiaro, allora, che su queste rovine galleggiano soltanto le cianfrusaglie: i vecchi ricordi dell'infanzia, i problemi dell'io...». Sembrano parole di Ilijev. E siamo solo al 25 per cento.

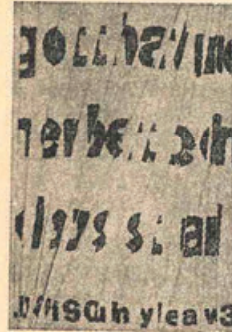
Riconosciamolo: questi intellettuali, salvo eccezioni, non ne azzeccano una. Nel 1948 s'intestardirono a cre-

dere nel Fronte Popolare, scrissero poesia e prosa per la versione italiana del socialismo staliniano, ascoltarono fino in fondo la sirena dei politici. Ne uscì invece una imprevedibile palude democristiana di bella tinta clericale. Anche allora ci fu errore di valutazione, ma nessuno, che si sappia, ebbe il cattivo gusto di commentare che l'elettorato si era «messo a correre molto più in fretta», ecc. Strumentalizzare gli indirizzi contingenti dell'elettore medio per mortificare le scelte coscienti e autonome della cultura, è qualcosa che aduggia e dà mestizia; questo dover seguire necessariamente la scia dei forti o dei fortificati, è forse scritto in qualche testo leninista (opportunamente chiosato), ma è certo estraneo alla sensibilità dei veri uomini di cultura, che eviteranno per quanto li riguarda di essere alla mercè del primo conquistatore normanno o saraceno.

Volete che si brindi al successo comunista? Evviva! L'attesa che ci compete in questo nostro purgatorio neocapitalista, sarà certo alleviata dalla presenza d'un forte PCI. Questo indubbiamente ci tranquillizza, perché non dubitiamo che la libertà della cultura sarà alla fine garantita dalla vittoria del Comunismo. Quel giorno, la cultura italiana avrà definitivamente vinto la sua battaglia. Si cingerà di allora e riposerà in pace.

Opera aperta

di Luigi Paolo Finizio



In fondo l'arte anche oggi, come ha sempre fatto, tende a scoprire delle risoluzioni, dei superamenti per quelle componenti sia culturali e sociali che il mondo pone in discussione. Ciò naturalmente l'arte lo fa a sua guisa, mediante, appunto, immagini e contesti che pur manifestando il decadimento di una situazione ideologica, di un ordine concettuale palesano tuttavia l'aspirazione a stabilire nuovi rapporti, nuove misure.

Come sempre l'artista agisce in anticipo sul divenire delle cose, anche oggi quindi il suo operato mira

per primo a scoprire quale sarà la nuova età, la nuova stagione per la cultura, per l'uomo, il *novus ordo*.

In questo suo operare l'artista è legato coscientemente e incoscientemente al proprio tempo: i valori estetici propugnati e affermati dall'artista non sono mai infatti qualcosa di estraneo alla situazione storica, agli andamenti culturali ed economici dell'epoca in cui l'artista agisce, ma ad essi sono indissolubilmente e sotteraneamente connessi.

Solo quindi indagando e scoprendo più chiaramente tali connessioni noi potremo comprendere e definire quelli che sono gli autentici problemi di fondo che animano l'arte contemporanea. In questo senso, a nostro avviso, il volume di Umberto Eco, *Opera aperta* (1), e tra i più validi contributi offerti finora per una migliore comprensione di quello che è il clima culturale in cui si muovono le poetiche e i programmi dell'arte odierna.

L'autore attraverso gli esempi della musica *seriale*, della letteratura — con particolare riferimento a Joyce e alla sua tecnica del *calembour* — e della pittura informale giunge a mettere in evidenza quello che è, per le implicite strutture di linguaggio, un aspetto precipuo di indefinita disponibilità di fruizione dell'opera d'arte contemporanea. Questa indefinita disponibilità di fruizione dà infatti all'opera d'arte di oggi la caratteristica di essere, come l'autore dice, «aperta».

Per di più U. Eco vede in questo aspetto formale il rispecchiamento di una situazione culturale, il riflesso metaforico di un procedimento metodologico che investe le discipline scientifiche. L'indeterminismo di Heisenberg, la logica probabilistica di Wittgenstein, le geometrie non-euclidee, sono, per l'appunto, senza dubbio i più plausibili elementi di richiamo per quella che è la nozione di «apertura» e di «movimento» nell'arte contemporanea.

Certo non bisogna vedere nella concomitanza di questi fattori più di quanto è necessario scorgervi, ossia l'esistenza di un parallelismo tra i metodi epistemologici della scienza e le componenti formali che l'artista adopera, non deve assurgere a chiave di volta per la spiegazione in generale dell'arte di oggi. L'artista segue solo se stesso, per cui se ha avvertito che la scienza ha messo in crisi alcuni postulati finora inoppugnabili, «non si può contestargli il diritto», come dice Eco facendo il caso di Mathieu, che se ne faccia di ciò «uno stimolo immaginativo».

Ovviamente il problema non si limita nemmeno a una semplice questione di suggestione immaginativa, bensì comprende una presa di coscienza da parte dell'artista, un suo preciso e intenzionale intervento. Senza per altro vedere in questa presa di posizione una velleitaria volontà di surrogare i metodi della scienza, quasi a voler apportare una più idonea possibilità di conoscenza della realtà.

Giacché, pure se non possiamo convenire con l'autore quando afferma che l'arte, « più che *conoscere* il mondo, *produce* dei complementi del mondo » — noi riteniamo che l'arte mediante il suo peculiare linguaggio offre anch'essa una possibilità di conoscenza del mondo — nessuna virtuale surrogazione può essere ammessa tra scienza e arte.

D'altra parte oggi, più che mai, l'arte viene attraverso le proprie strutturazioni formali a dare le sue più incisive affermazioni sul mondo, parimenti però quelle strutturazioni riflettono una cultura da cui alla base sono motivate; esse si offrono pertanto come epifenomeni di un mondo in crisi e in questo senso tali strutture sono per l'osservatore occasione di emozione intellettuale. Sicché — citando quanto dichiara l'autore — « ogni forma artistica può benissimo essere vista, se non come sostituto della conoscenza scientifica, come *metafora epistemologica*: vale a dire che, in ogni secolo, il modo in cui le forme dell'arte si strutturano riflette — in senso lato, a guisa di similitudine, di metaforizzazione, appunto, risoluzione del concetto in figura — il modo in cui la scienza o comunque la cultura dell'epoca vedono la realtà ». In definitiva alla radice dell'opera « aperta » vi è tutto un flusso di concetti, teoremi e sintomi che nel loro insieme stabiliscono i lineamenti di una *Weltanschauung*, la quale proprio per le sue implicite motivazioni trova nelle *forme aperte* la più idonea esplicitazione estetica.

Pertanto se ogni disciplina oggi, nei suoi procedimenti di indagine, non si orienta più sulle direttive di postulati categorici, bensì avverte l'esigenza, la necessità di organizzare le proprie esperienze di ricerca secondo parametri di osservazione implicanti i concetti di relatività, di indeterminismo, di complementarità, non vediamo perché l'arte, che vive pure in tale medesimo clima di ricerche, non possa ritenere adatte, per il raggiungimento dei suoi precipui scopi, questi stessi parametri di osservazione.

Ciò porterà al verificarsi in arte delle *analogie di struttura*, per dirla con Eco, che hanno proprio in quei parametri di osservazione il loro più immediato referente, senza per altro voler cadere nella vuotezza di una rigida correlazione.

Ma vediamo un pò più da vicino quali sono i termini su cui tali analogie di struttura vanno articolandosi dando adito all'enucleazione di una poetica dell'opera aperta.

E' bene anzitutto dire che non appartiene solo all'arte di oggi la prerogativa di essere *aperta*, in quanto, come avverte lo stesso Eco, è essenziale all'arte stessa la disponibilità di fruizione che si racchiude nel concetto di opera aperta. Il legame comunicativo che si stabilisce tra opera e osservatore è sempre stato alla base di ogni creazione artistica; così come si è sempre verificato il diversificarsi di tale legame a secondo del variare degli osservatori, col mutare d'animo di uno stesso osservatore, o col cambiare di un'epoca, di una cultura in cui un'opera d'arte viene goduta.

C'è sempre stata quindi nelle intenzioni dell'artista una volontà di produrre una *forma* che potesse essere ricostruita da ogni fruitore così come egli l'ha impostata, ma ha anche sempre avvertito che ogni fruitore avrebbe inevitabilmente ricostruito la sua opera attraverso il proprio particolarissimo spettro di esperienze e passioni. Quest'ultimo fatto in particolare, dopo le più recenti riflessioni di critica estetica sul rapporto interreativo tra opera e osservatore, ha trovato il suo massimo riconoscimento.

Ma ciò che più conta è che oggi tale riconoscimento viene principalmente promosso dall'artista, il quale non subisce più a posteriori l'atto della fruizione, bensì lo assume come elemento integratore e organizzatore delle proprie creazioni. Egli anzi mira intenzionalmente a far sì che la sua opera solleciti la più vasta gamma di possibilità fruibili. Da questa radicale presa di coscienza da parte dell'artista deriva la diversità di *apertura* insita nell'opera d'arte tradizionale e in quella contemporanea.

Dinanzi a un'opera strutturata secondo i tradizionali canoni di ricezione, — sia questa, per fare degli esempi a caso, una tela del Botticelli, una sinfonia di Beethoven, una novella di Boccaccio —, noi siamo stimolati a *leggervi* quanto essa ci offre nella sua definitezza formale. E per quanto essa, grazie alle sue implicite capacità suggestive, possa stimolare in noi una disparità di commozioni, e per quanto

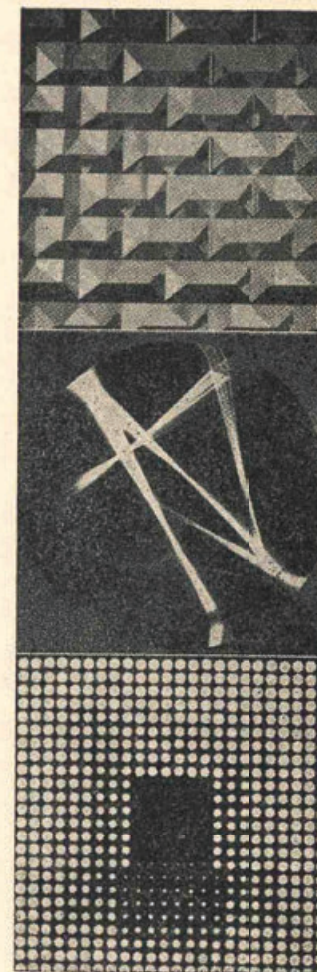
noi, in virtù della propria più o meno raffinata sensibilità, si possa ad essa aggiungere personali stimoli, tuttavia saremo comunque condizionati da un *contenuto* inequivocabile, da un *denotatum* il quale non permette altro che un già prevedibile campo di interpretazioni.

Oggi invece una delle fondamentali caratteristiche dell'arte contemporanea è quella appunto di essere nella sua oggettivazione capace di suscitare molteplici letture. Tale non univocità di significazioni propugnata dall'arte di oggi risponde al desiderio dell'artista di porre l'individuo a contatto di una realtà più vasta, non più limitata dai tradizionali schemi di percezione, bensì dischiusa all'improbabile, all'aleatorio, a ciò che la ragione ha distrutto in se stessa, al simultaneo accadimento di ogni esperienza. I moventi perturbativi e stimolanti l'ispirazione non sono più da ravvedere, quindi, là dove è consuetudine avvertirli, bensì essi provengono da una realtà sollecitante una sintomatica più vasta, poiché comprende oltre l'attuato, l'attuabile, oltre il prevedibile, l'imprevedibile.

Di conseguenza si capisce come attualmente il legame fruitivo tra opera e osservatore non si snodi più secondo la consueta mutazione di sintomi e percezioni. L'osservatore allorché ha dinanzi un'opera di Klee, di Kandinsky, di Gorky — per fare alcuni nomi significativi — è sollecitato a inserirsi nel *mondo* che quelle opere racchiudono e quindi a dipanare in esso le proprie esperienze, le proprie allusioni, le proprie reazioni apportando a quell'opera una maggiore intensità esistenziale, in quanto quel *mondo* verrà di volta in volta, da ogni osservatore, dilatato ad abbracciare in sé le singolari *erlebnisse* di ciascuno di essi.

Notiamo come in questo modo, nell'arte contemporanea, si stabilisca tra opera e fruitore un legame inalienabile, giacché mai come oggi l'opera d'arte ha posto la sua massima ragion d'essere proprio nel rapporto di fruizione.

Se un tempo, infatti, l'opera d'arte per le sue precipue composizioni formali e contenutistiche poteva, in un certo senso, anche sussistere autonomamente come fatto compiuto, al di là del rapporto di fruizione, oggi invece essa realizza dei valori che devono, per intima disposizio-



1 - Karl Gerstner
2 - Julio Le Parc
3 - Almir Mavignier

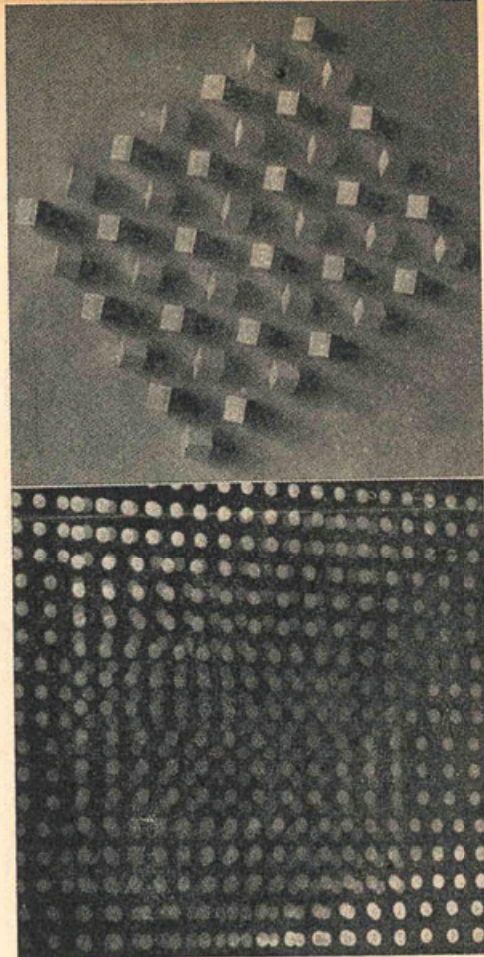
ne, perentoriamente essere percepiti altrimenti cessano di esistere.

Questa considerazione, valida solo per assurdo, ci dà modo comunque di poter individuare agli estremi quale è la diversa *predisposizione* alla fruizione presente nelle opere tradizionali e quelle contemporanee. Certo questa diversità di *predisposizione* alla fruizione non è egualmente rintracciabile in ogni filone artistico, ma senz'altro ha incontrato la sua più eclatante incisività nella musica e nelle arti plastiche. E ciò ancor più si dimostra se consideriamo quelle opere realizzate secondo l'ulteriore sviluppo del concetto di *apertura*, ossia le opere in movimento.

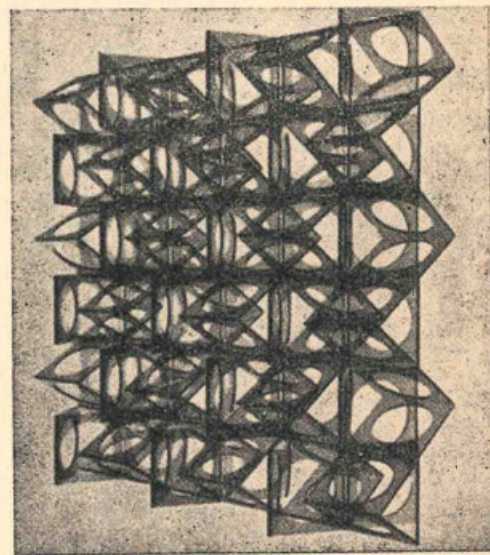
Mentre infatti le opere comprese nel pur vastissimo ambito della semplice nozione di *apertura* richiedono un rapporto fruitivo fondato, come dice U. Eco, su di una collaborazione *teoretica, mentale* del fruitore che deve liberamente interpretare un fatto d'arte già prodotto, già organizzato secondo una sua compiutezza strutturale, quelle invece implicanti la nozione oltre che d'apertura anche di *movimento* reclamano a che il fruitore organizzi e strutturi, dal lato stesso della produzione e della *manualità* l'opera, ossia in altri termini, in questo caso, il fruitore collabora *praticamente a fare l'opera stessa*.

Esempi di opere in movimento sono per le arti plastiche i *mobiles* di Calder, in cui appunto le esili strutture possono variabilmente disporsi o essere disposte in aria delineando perennemente inedite configurazioni; o ancora i lavori di Bruno Munari, il quale mediante un uso dinamico di luci filtrate attraverso una lente polaroid e proiettate su di uno schermo variamente composto con collage di materiali sintetici ci offre, istaurando inaspettate immagini, inconsueti e mutevolissimi effetti di colore. Questi effetti possono essere provocati e orientati direttamente dall'osservatore muovendo personalmente la lente filtrante.

Con questi possiamo ricordare le realizzazioni cinetiche di Enzo Mari, Gabriele Devecchi, Gianni Colombo, Giovanni Anceschi, Davide Boriani che insieme allo stesso Bruno Munari hanno fondato il gruppo T di Milano. Citiamo inoltre le *balanced sculptures* di Chad-



1 - Luis Tomasello
2 - Zehringer



Francisco Sobrino

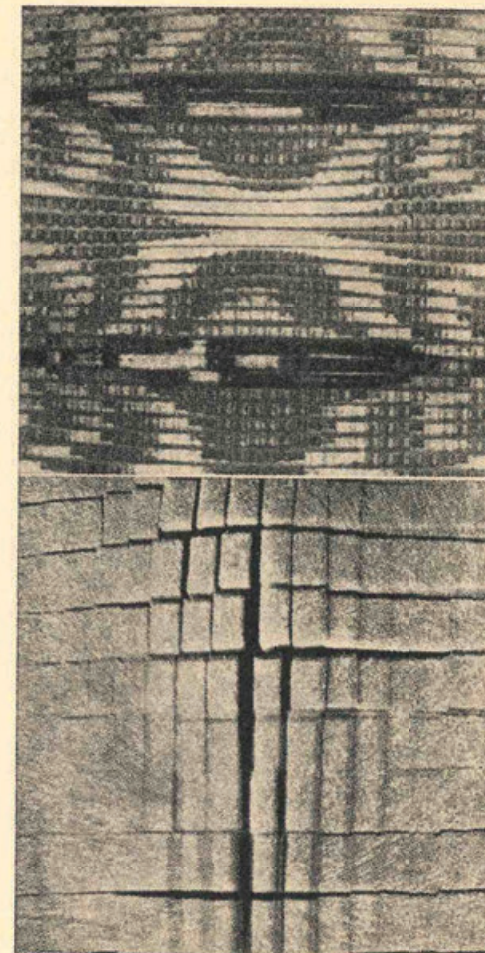
wick, i meccanismi primitivi di Jean Tinguely, le immagini dagli effetti ottici di Vasarely e di Soto.

Per la musica inoltre Umberto Eco cita in proposito le composizioni di Stockhausen, di Berio, gli *Scambi* di Pousseur, opere queste che per la loro intima organizzazione formale si offrono all'interprete e in alcuni casi all'uditore nella condizione di essere *fattivamente* completate nella loro struttura. Così per la letteratura abbiamo l'esempio nella scomposizione permutabile dei vari contesti nel *Livre* di Mallarmé e nel recentissimo caso della *Composizione I* di Marc Saporta, o ancora con la tecnica del *calembour* in *Finnegans Wake* di Joyce.

Si rileva pertanto come in tutti questi lavori, l'artista si rivolge senza indugi ed esplicitamente al fruitore perché intervenga con discernimento al *compiimento* della sua opera, in quanto — come dice G. Dorfles —: « l'opera si costruisce come tale solo attraverso l'ingerenza e la collaborazione con chi la guarda ».

Ponendo, per questo genere di opere, il problema della qualificazione, si può in un certo senso, convenire con Angelo Guglielmi quando, in « Tempo presente », dichiara dell'esistenza « di uno scarto qualitativo » tra tali opere e quelle tradizionali, ma d'altro canto qui non urge un giudizio di valore, come ha premesso più volte lo stesso Eco nel suo volume, bensì si deve individuare e registrare il verificarsi di alcuni fatti d'arte, che, per i loro peculiari precetti di poetica, hanno nell'attuale contesto storico-culturale una incontestabile rispondenza. Questi esperimenti di opere in movimento stigmatizzano a loro modo il fluire rapidissimo delle strutture e degli istituti sociali del mondo contemporaneo, il suo avveniristico procedere, il suo dilagante e invadente industrialismo, ma inoltre, ad un livello più alto, riflettono, dalla psicologia gestaltica al *vitalismo* di Bergson, dalla fenomenologia di Husserl a quella della percezione di Sartre e Merleau-Ponty, le correnti più attuali della speculazione filosofica.

Ma non dobbiamo vedere nell'opera aperta e in movimento unicamente il riecheggiamento di una situazione ideologica e sociale, poiché essa nell'istau-



1 - Mark Adrian 2 - Gianni Colombo

rare quel suo nuovo legame tra arte e individuo inaugura pure nuove possibilità di metodo per la sociologia e per la pedagogia contribuendo direttamente al divenire di quella situazione ideologica e sociale.

Concludendo infatti con Umberto Eco, di cui citiamo l'esempio del teatro di Brecht e aggiungendovi noi il nome di Emilio Vedova, possiamo dichiarare con lui, come ad esempio tramite questi due artisti « l'apertura si fa strumento di pedagogia rivoluzionaria ».

Luigi Paolo Finizio

1) Umberto Eco - « Opera aperta ». Bompiani, 1962 - L. 2500.