

bit

arte oggi in Italia

art: what's happening in Italy today

marzo/march 1967 nr. 1



in b't 2

(aprile / april '67)

arti visive / visual arts
attualità / current news
notizie / notices
anticipazioni / coming events
delazioni / gossip
lodi / praises
curiosità / curiosities
schede monografiche / monographical cards
arrivi e partenze / arrivals and departures
recensioni / reviews
libri / books
calendario mostre / gallery guide

con noi
with us
b't in!

B't

arte oggi in Italia /

art: what's happening in Italy today

B't è pubblicato in italiano con testo a fronte in
inglese / B't is published in English with parallel
Italian text.

*B't paga la sua indipendenza! Al fine di
salvaguardare la libertà di opinione degli scritti che
pubblicchiamo la redazione ha deciso di non
accettare pubblicità di gallerie d'arte
contemporanea private.*

*To preserve to the fullest extent the freedom
of writing of its contributors, B't does not and will
not carry any advertisement. This means that
B't is supported only by its readers. Also that the
price of B't will be higher than of any other art
magazine can also rely on more orthodox (and
hence more constrictive) sources of income. But
what is the cost of independence? One buck!*

bt

arte oggi in Italia / art: what's happening today in Italy
numero 1967

sommario/contents:

Daniela Palazzoli	<i>Hic et nunc</i>
Mario Diacono	<i>Passività e tendenza / Passivity and tendencies</i>
Eugenio Battisti	<i>Arte e informazione: Radiografia di una situazione / Art and information: Radiography of a situation</i>
Enrico Filippini	<i>Après</i>
Bruno Munari	<i>Una lettera da... / A letter from...</i>

Notizie Note Recensioni / Views Reviews Previews:

Genova	p. 24 (Le attività del Deposito / The Deposito programme), p. 24 (Dorazio)
Milano	p. 18-20 (Salone Internazionale dei Giovani), p. 21 (Enrico Baj), p. 23 (Simonetti), p. 22 (Licini), p. 25 (Dan Flavin), p. 32 (in breve / short)
Roma	p. 22 (Kounellis), p. 22 (Mazzetti), p. 22 (Cecchini), p. 29 (Teatro dei Satiri), p. 31 (No-Stop Theatre)
Torino	p. 26-27 (Boetti), p. 27 (Fabro), p. 29 (Genet), p. 29 (Pistoletto), p. 30 (Living Theatre) p. 31 (Proposte)

Illustrazioni di / Illustrations of:	Kounellis, Schifano, Festa, Rotella, Breton, Munari, Adami, Volpini, Tadisi, Baj, Simonetti, Licini, Boetti, Fabro, Nespolo.
--------------------------------------	--

Copertina / Cover:	Francesco del Cosca, <i>Polittico Gropfosi</i> (part.), circa / about 1470.
--------------------	---

Comitato di redazione / Editorial council:

Germano Celant, Mario Diacono, Daniela Palazzoli, Tommaso Trini

Redazione / Editorial Office:

Via Pióli de Bianchi, 19 Milano (Italia) tel. 717827

Direttore responsabile / Editor:

Daniela Palazzoli

Numero unico in attesa di autorizzazione

Printed in Italy

(Bt è pubblicato da ED.912 Edizioni di cultura

contemporanea per i tipi delle Arti Grafiche

La Montese in Cologno Monzese, via IV Novembre, 21

/ Bt is published by ED.912 Edizioni di cultura contemporanea)

Traduzioni di / Translation by:

Henry Martin, John Stephen

hic et nunc

Parlare di pittura in termini di topologia di una città costringe, a parte – forse – il carattere folk della cosa, a pensare la pittura anche a livello di sociologia e di storia.

Per esempio, è in certo senso assurdo dire che tutta la pittura lombarda dal trecento ad oggi ha delle caratteristiche etniche ben individuate, almeno sul piano della fruizione. Il genere si è modificato spesso nell'uso, si è inventato dei tipi di funzionalità in relazione alla situazione – non semplicemente sempre ludici o sempre contestatori o sempre rappresentativi – ma che intanto è sempre stata più orientata verso la *Mittelcaropa* – la Francia in particolare, piuttosto che verso il resto d'Italia – poi, che il suo ambito era il quotidiano – forse perché le è mancato quell'ampio respiro progettuale che ha contraddistinto il Rinascimento toscano e romano: – i suoi termini di relazione, la prassi operativa più immediata, realizzata cioè in uno spazio e in un tempo concreti, esposti empiricamente per cui in pieno alto medioevo, sotto gli influssi bizantini, Milano (Castelseprio) aveva già una impostazione spaziale e una libertà atmosferica di totale liberalità. D'altra parte Milano, è, assieme a Siena, una delle poche zone d'Italia dove sia reperibile a tutt'oggi una traccia di fantastico – stregato e fetishistico a Siena – pacato ed espressivo a livello di forme a Milano (l'irregolarità del bianco nel cotto di Sant'Ambrogio, il ritorno del gatto in tanti scorci domestici e paesaggistici della pittura lombarda fino al Lotto). Il profilo dell'arte milanese a tutt'oggi, è stato orientato verso la pittura come comunicazione in termini non solo artistici, ma di racconto, di decantazione della realtà di cui fonde un'immagine articolata a livello di relazioni, di rapporti fra cose e persone sul piano individuale. Certo, l'oggetto-quadro era un oggetto culturale nel senso che offriva alla contemplazione la vita quotidiana sublimata nell'opera – un'opera che portava tutte le caratteristiche di quel particolare quotidiano in relazione alla sua destinazione che è sempre stata la borghesia – una borghesia illuminata e progredita...

E' chiaro il rapporto sociale che lega il quadro, la sua aura a una società che riconosce la funzione dell'arte come modo di vivere in un quotidiano costruttivo senza rinunciare al magico dell'esistenza. In questo senso è chiaro come questa cultura – così nutrita di un illuminismo empirico immediato – calato nella contingenza del concreto, ecc. – possa pensarsi in termini di consumo, proporsi per una ricezione se non di massa, sicuramente a larga consumazione, impostata sulla vicinanza all'oggetto, in presa diretta, senza la ritualità classica dell'opera d'arte. La pittura è –

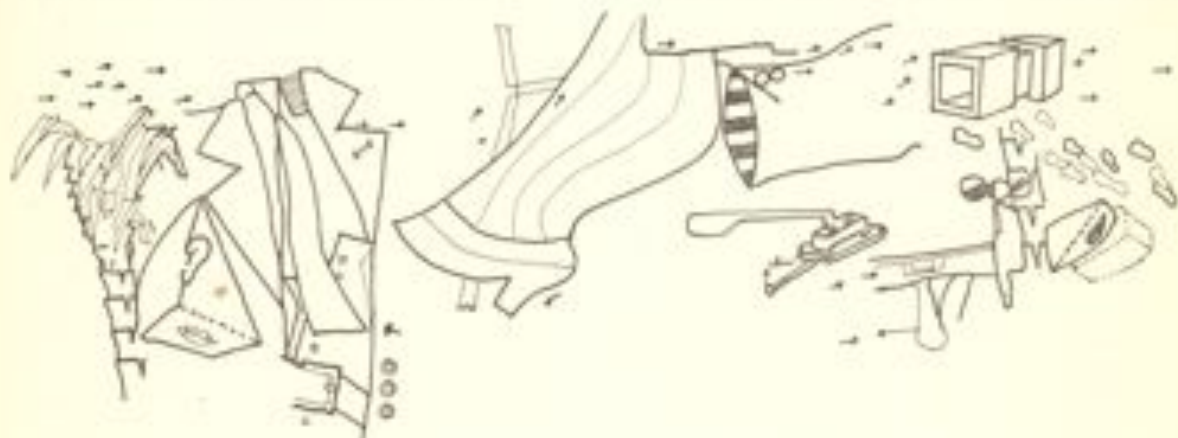
hic et nunc

To speak of painting in terms of the topology of a city means – apart perhaps from the folk side of the matter – thinking of it at the sociological and historical levels as well. (For example, it is in a certain sense absurd to say that the whole of Lombard painting from the 14th century to date possesses well-defined ethnic characteristics, at least on the plane of fruition. The genus often became modified in use, invented types of functionality in relation to the situation, which were not always merely ludic or always contesting or always representative; but such genus had always tended more towards *Mittelcaropa* – France in particular – than towards the rest of Italy; and its ambit was the everyday – perhaps because it lacked that wide sweep of planning that marked the Tuscan and Roman renaissance – and its terms of reference, the most immediate operative practice, realized that is to say in a concrete space and an atmospheric liberty of totally the conclusion that in the fullness of the Middle Ages, under the Byzantine intrusions, Milan (Castelseprio) already possessed an ordering of space and an atmospheric liberty of totally liberal nature. On the other hand Milan is, along with Siena, one of the few zones of Italy where even today it is possible to find a trace of the fantastic – bewitched and fetishistic in Siena, calm and expressive at the level of form in Milan (the unevenness of the white brickwork of Sant'Ambrogio, the recurrence of the cat in so many domestic and landscape views of Lombardy painting to Lotto. Right up to the present time, the profile of art in Milan has tended towards painting as communication, not only in artistic terms but in terms of story-telling, of decantation of reality – of which it provides an image articulated at the level of relationships, of associations between things and persons on the individual plane. Certainly, the picture-object was a cultural object in that it offered for contemplation ordinary life sublimated in work – work that bore all the characteristics of that everyday circumstance in relation to its destination, which has always been the bourgeoisie – an enlightened and advanced bourgeoisie...)

It is clear then the social relationship that binds the picture, its aura, to a society that recognizes the fruition of art as a way of life in a constructive everyday, without renouncing the magic of existence. In this sense it is clear how this culture – so nurtured on an empirical illuminism, immediate, set within the contingency of the concrete, etc., can think itself in terms of consumption, can propose itself for a reception which, if not of mass, is certainly of broad consumption, based on its closeness to the object, taken in direct

per il pittore - fatto visuale ma anche discorso, egli non teme di proporsi per una *conversazione* piuttosto che per una *visione*; il genere, con una *metafoea* particolare, è usato come un *assegno*, viene mantenuto finché ha corso. Scegliere la *pittura* non è scegliere un modo di vivere, ma riuscire a usare della *funzione* percettiva legata alla *pittura* per modificare ed esprimere i termini peculiari propri di un'ottica del mondo, spesso in relazione a determinati argomenti. Ecco perché il privato, l'autobiografico, trattati ora nei toni più magici e assorti - Adami, Tadini, Dangelò, Volpini - ora inseriti in occhi di una figurazione di gusto tecnologico - i colori delle affiches, la dinamica di un mondo frenetico, ecc. - Pasotti, Pardi, Spadari - ora anche sarcastici e ironici - Baj - o quando vengono presi come puro pretesto per una possibile materialità di un discorso - Simonetti - si presentano come una linea storicamente innestata in un contesto

shot, without the classic ritual of the work of art. For the painter, painting is discourse as well as visual fact: he has no fear of coming forward for a *conversation* rather than for a *vision*: in *metafoea* terms the *genus* is used like a *cheque*, is kept as long as it is current. To choose painting is not to choose a way of life, but to succeed in making use of the *perceptive* function, bound to painting, in order to modify and express an optic of the world in individual terms, often in relation to determined arguments. This is why the private, the autobiographical, now treated in more magical and absorbed terms - Adami, Tadini, Dangelò, Volpini - now within *carshot* of a *technologically* flavoured *figuration* - the colours of the *affiches*, the dynamic of a frenetic world, etc. - Pasotti, Pardi, Spadari - now even *sarcastic* and *ironic* - Baj - or taken as pure pretest for the possible body of discourse - Simonetti - appear as a line that



precisato e dai caratteri individuali. Vi è sempre in questo autobiografismo come materiale, una vena critica, una sottile tendenza a ripensare i temi della cultura, per cui anche un'opera che si proponga in termini più direttamente orientati verso un'ottica tridimensionale - Aricò - si presenta come una indagine che tende a svelare i meccanismi dell'immagine, a ribaltarli e metterli a nudo. Ancora una volta a Milano, in questo momento estremamente critico e di totale modificazione del contesto artistico, vi è uno scatto propulsivo notevole, proprio per i criteri di funzionalità del contesto storico che non ha mai pensato all'arte come funzione artistica, ma chiaramente inserita in un processo di lucidità sociale, di chiarificazione se non delle mete sicuramente dei processi percettivi delle sue strutture. «Esiste un'empiria delicata, che si identifica intimamente con l'oggetto e che così diventa vera e propria teoria». (Goethe) Ecc...

is historically grafted onto a specified context having individualised characteristics. In this autobiographical trend there is always a critical vein, a subtle tendency to re-think the themes of the culture, so that even a work presented in terms more directly oriented towards a three-dimensional optic - Aricò for instance - appears as an investigation, tending to unveil the mechanisms of the image, to upturn them and divest them. In Milan, at this highly critical moment when the artistic context is undergoing total modification, there is once again a remarkable propulsive impulse, strictly due to the criteria of functionality of the historical context, which has never seen art as an artistic function but as clearly taking part in a process of social lucidity, of clarification, if not of the aims, then certainly of the perceptive processes of its structures. «There is a delicate empirical approach, which identifies intimately with the object and which thus becomes true theory». (Goethe). Etc...

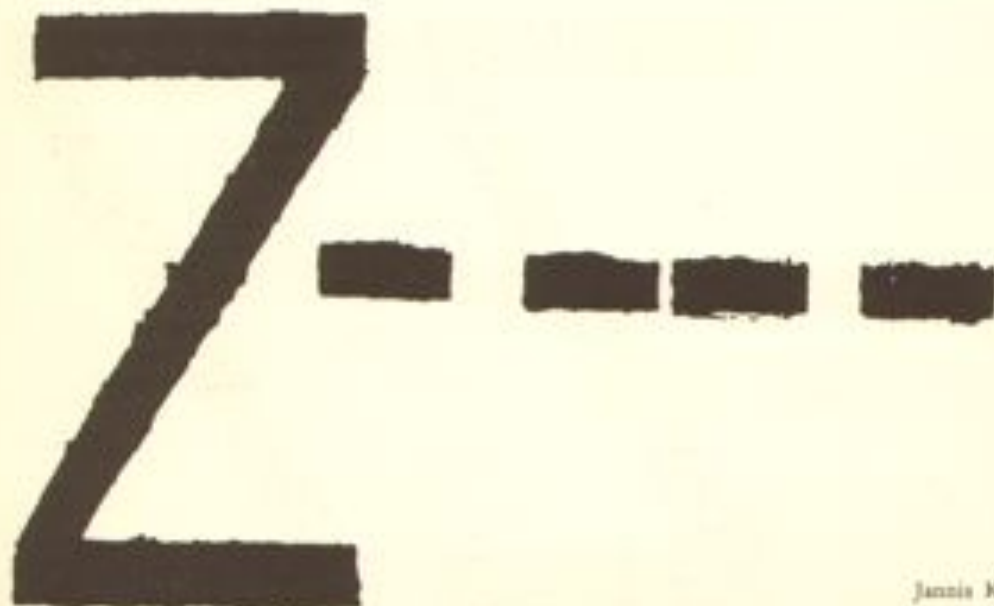
(Daniela Palazzoli)

(Daniela Palazzoli)

passività e tendenza

Siccome si parla di pittura, e a Roma, va subito precisato che si tratta a rigore di sotto-tendere. La passività con cui pittori e gallerie si muovono fra la complessità di idee, problemi e opere dell'arte attuale, quando sul punto di evidenziarsi come inesistenza pura e semplice delle persone romane nel contesto internazionale scatta verso una necessità di modificazione, pesantemente tende verso codici altrove già stabiliti, giacché la perennità di Roma, a guardarci bene, sta nella sua possibilità di sopravvivenza adattandosi al terreno lavorato e seminato da altri, e non nella volontà di vivere in prima persona l'avventura del futuro. A questo punto il discorso tecnico sulla pittura, viene dopo alcune

permesse di carattere antropologico-culturale. In una città che si pretende (per l'arte: dico, toccate artisti e galleristi per credere) d'importanza mondiale, le gallerie vagamente «attive» sono oggi cinque o sei: *Arco d'Alibert*, *Attico*, *Marlborough*, *Obelisco*, *Tartaruga*, un'altra a piacere. Poi, in che consiste la loro «attività»: mai un ciclo di mostre omogeneo e incalzante, nessun filo conduttore nella proposta degli artisti, si muovono tra i giovani con l'agilità di ippopotami, un'avarizia spettacolare nell'acquisto degli inediti, una vivacità commerciale da mercato delle pulci, una disinformazione presuntuosa sulle nuove vicende internazionali, inesistenti sul piano della documentazione culturale. Dico, ci sono anche le eccezioni, tra le gallerie che contano; ma sono eccezioni parziali, chi in un senso chi in un altro, starle a precisare non modifica il quadro generale.



passivity and tendencies

Since the subject is painting, and in Rome, it has to be immediately specified that it's strictly a matter of sub-tendencies that we're talking about. The passivity with which painters and galleries move within the complexity of ideas, problems and works of current art (when the necessity for a modification is clearly indicated by the almost total lack of Romans on the international scene) leans heavily in the direction of formulations that have already been established elsewhere, since, on close analysis, it would seem that Rome is eternal by virtue of her capacity to survive by adapting herself to the terrain that has been worked and planted by others, rather than by virtue of a will to live the adventure of the future in the first person. (It's not a matter of chance that the most important thing that's happened in these months in Rome is the beatniks' agitation for the establishment of divorce).

At this point, a technical discourse on painting come after several premises of an anthropological-cultural nature.

In a city that pretends to be of international importance, there are today about five or six vaguely «active» galleries: *Arco d'Alibert*, *Attico*, *Marlborough*, *Obelisco*, *Tartaruga*, and pick another at will. But what does their «activity» consist of? There is never a cycle of homogeneous or urgent shows, no essential theme to the proposals of the artists. They move around among the young people with the agility of hippopotamuses, with a truly spectacular avarice so far as buying unknown paintings, with a

Inoltre, non si tratta di responsabilità individuali soltanto, di personalità limitate: se questo delle gallerie è il *background* atroce dei pittori a livello d'organizzazione, l'area in cui operano i galleristi non è più fertile. Stabilito che nell'assenza totale d'interventi organici dello Stato (o comunque del Potere) la circolazione e dunque la promozione delle opere resta condizionata al Flusso di Capitali del Cittadino Benestante, la possibile Figura Acquirente che il gallerista contatta è il Borghese, che o è piccolo e non ha soldi, o è alto e la sua inattenzione alla pittura non-conservatrice è così profondamente radicata che la sua scissione dalla cultura è ormai, a Roma, completa. Poi, una City che vive di cambiali, di truffe alla *Res Publica*, una classe direttiva politica e bipartitica diseducata a tutti gli effetti civili, una assenza insomma di vero e buono Danaro, le cui cause siccome vanno ricercate a livello delle strutture economico-sociali oltre che delle carenze etno-culturali discuterle oltre significa chiudersi nel Monologo Inferiore, con vantaggio di nessuno.

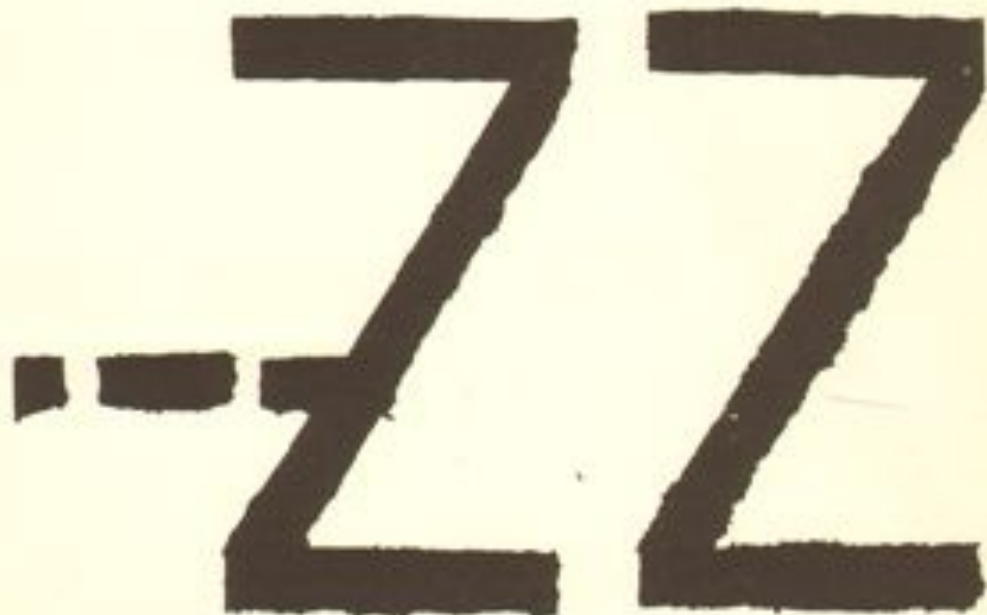
Roma/Cultura e Roma/Politica svuotate di Energie, Roma/Arte sotto il livello di sicurezza. Allora, l'unica Parola che la scrittura dovrebbe postulare agli artisti, almeno ai giovani, è l'invito alla Diaspora verso l'Europa civile, verso l'America, non-bambardiera, verso l'Out.

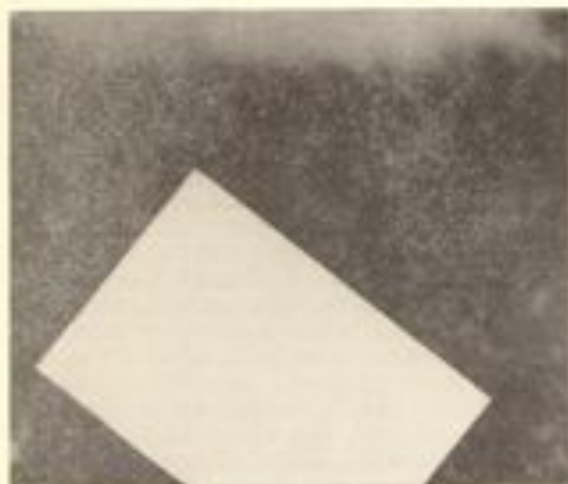
Perché, accantoniamo pure le strutture di frustrazione in cui essi operano, entrando nei contenuti del loro lavoro ci troviamo davanti a un immobilismo regressivo o a un progresso soprattutto d'informazione, che non lasciano spazio a invenzioni organiche in nessuna direzione.

Negli anni 1956-60 c'erano due situazioni

commercial vivacity worthy of the flea market, presumptuously uninformed about new international developments, and inexistant on the level of cultural documentation. Yes, surely there are exceptions among the five important galleries, but they are always partial exceptions, one in this sense, one in the other, but to make the specifications hardly changes the general picture. Moreover, it's not only a matter of individual responsibility, of a limited number of personalities. If this situation with the galleries is the atrocious background at the level of organization of the painters the area in which the gallery owners operate is not any more fertile. Given the total absence of any organized intervention from the State (Power), the circulation and promotion of the work of art is entirely conditioned by the Flow of Capital from Mr. Well-off Citizen. The possible Buyer that the gallery gets in touch with has to be one of the bourgeoisie, and he is either unimportant and poor or big and so profoundly rooted in his inattention to non-conservative art, that his separation from the culture by now, in Rome, is complete. And then there is a 'City' that lives off promisory notes and cheating the *Res Publica*, a controlling political class that has an effect of 'de-education' upon all civic functions, an absence, to come to brass tacks, of true good Money, the causes of which - since they are to be looked for at the level of socio-economic structure rather than in etno-cultural dearth - need not be discussed since to do so means to close oneself up in the Inferior Monolog, with no advantage to anyone.

Cultural Rome and Political Rome dry of energies, and Artistic Rome below the safety level. In this





Mario Schifano, Vittoria sul sole per Kazimir Malevich

importanti a Roma, rimaste insuperate come qualità probative, Burri e Twombly. Burri era l'archetipo di coerenza di quegli artisti che, quasi tutti definiti sul piano linguistico da Emilio Villa (Rotella, Colla, Nuvolo, Marotta, ecc.), attuavano pittura o scultura come adesione alla Materia nelle sue eccitazioni originarie di illuminazioni sub-umane, e vi avevano gran parte procedimenti, se non automatici, casuali. (Che poi Burri sia riconosciuto oggi molto più sottile impaginatore di forme di quanto allora paresse, non importa per niente: quello che conta era il modo in cui veniva letto «allora», la discesa nella libertà degli strumenti

case, the only Word that criticism can give to the artists, at least to the young ones, is to invite them to join the diaspora towards the more civilized parts of Europe and towards the less bellicose parts of America - towards Out.

When we enter into the content of their work, not to speak of the structures of frustration in which they live, we find that we are standing in front of a regressive immobilism or in front of a kind of progress in the receipt of information; in neither case is there any space left for organic invention in any direction.

From 1956-1960, there were two important situations in Rome, two situations still unsurpassed as stimulants: Burri and Twombly. Burri was the archetype for those artists (almost all of them defined as being on a linguistic plane by Emilio Villa: Rotella, Colla, Nuvolo, Marotta, etc.) who made paintings or sculptures in the spirit of an adhesion to the Material and its «original» excitations of «illuminations» at a sub-human level, and for the most part, they worked with procedures that were, if not automatic, at least a matter of chance. (The fact that Burri has since been recognized as a much subtler impaginator of forms doesn't really matter. What matters is the way that his paintings were read then - the descent into the liberty of the operative instruments that he «stood for»). The automatic-projective sign of Twombly, which brought to us the most lyrical and coherent out-come of action painting, was developed in a mentalistic and cultural sense (no matter how instinctual and *trouvé* it appeared in Cy's own work) by Perilli and Novelli.

In parallel, there were also certain artists (Scialoja, Dotazio) who made their way on the canons (abstract) of the Euro-American junction. Very shortly after, there emerged another group of new painters, Schifano, Angeli, Festa, Lo Savio, Uncini, who seemed to want to take a new look at all of the pertinent facts of painting by extending large monochrome spaces. The first three very quickly fell into an aggressive figuration that was set off by contact with the so-called New Dada that was immediately exploited by an even younger but less talented group of painters, although freer and more audacious in giving themselves over almost unconditionally to the modules of Pop: Ceroli, Pascali, Lombardo, Tacci, Mambor, Innocente. The «almost» refers to their gameful-metaphysical bent, and to the enormous limitations that derive from it in comparison to the Americans. At the present time, one is still expecting and hoping that the young painters at the *Arco d'Alibert* (Tolvi etc.) will give a little life to the new abstraction, while Bignardi has begun a work in electrical art that remains entirely *à l'écart* with respect to the other Roman codexes. The best, at least for me, of the young painters who appeared between 1960 and 1965 is Kounellis, another who was reborn (or born, rather) upon contact

operativi che in quel momento egli «significò».) Il segno automatico-proiettivo di Twombly, che accasò chez nous l'esito più lirico e cocente dell'*action painting*, veniva svolto in senso mentalistico e culturale (quanto istintuale e *trouvé* appariva in Cy) da Perilli e Novelli.

Parallelamente, c'era qualche unicum (Scioldo, Donazio) che si veniva reimpostando su canoni (astrattistici) d'incrocio euro-americani. A distanza di pochissimo emergeva un gruppo di nuovi, Schifano, Angeli, Festa, Lo Savio, Uncini, che sembravano voler rivedere da capo le carte del dipingere stendendo ampi spazi monocromi. I primi tre si ribalteranno ben presto in una aggressività figurante scattata a contatto del cosiddetto *NewDada*, scavalcati subito dopo da un gruppo di giovanissimi più liberi e audaci nell'arrendersi quasi incondizionatamente ai moduli pop: Ceroli, Pascali, Lombardo, Tacchi, Mambor, Innocente.

Il «quasi», allude alla loro diversità ludico-metafisica, e ai conseguenti limiti enormi che ne derivano nei confronti degli americani. Intanto dai giovani della *Arco d'Alibert* (Tolve, ecc.) ancora si aspetta e spera che diano fiato alla nuova astrazione, mentre Bignardi ha iniziato un lavoro *d'art électrique* rimasto completamente *à l'écart* degli altri codici romani. Il migliore, per me almeno, dei giovani comparsi tra il '60 e il '65, Kouneffis, anche lui rinato (nato anzi) a contatto del lavoro di Rauschenberg e Johns, ha macinato con implacabile coerenza una vicenda di gigantismo tipografico urbano rimasta soffocata nel clima di chiusura locale che appunto dopo il '60 si è progressivamente stabilito a Roma.

Il fatto è che il giovane pittore romano è «careerista» per necessità e definizione. La cosa impossibile è trovarlo agganciato a un qualsiasi tipo di opposizione culturale, direi anzi agganciato a una qualsiasi cultura (dico, nel senso che il quadro possa venire diretto su un obiettivo di apertura innovante a diversi livelli di percezione, di uscita dall'ovvio del quadro come messaggio semplice e lucido). Una situazione così era fatale dal momento in cui ogni rivista o *petite revue* d'arte spariva dai paraggi, la dialettica delle posizioni si riduceva ai rapidi sguardi dati alle illustrazioni di *Art International* o ai cataloghi arrivati dagli USA, e nessuno aveva più occasione di domandare o domandarsi per iscritto perché si faceva il pittore e si affermava quella certa pittura. Non ricordo dibattiti o polemiche, in questi ultimi anni, se non per le presenze alla Biennale o gli acquisti della Galleria d'Arte Moderna. A una consapevolezza di problemi si è sostituita una cultura puramente istintiva e sommaria, col risultato che perfino dati novecenteschi rispuntavano macroscopicamente sotto l'impianto pop di certi quadri.

E tuttavia, un comune denominatore culturale è possibile rintracciarlo in tutta la giovane pittura



Tano Festa, Particolare di nudo, 1964

with the work of Rauschenberg and Johns. With implacable consistency, he has ground out an affair of typographical urban gigantism that has remained suffocated in the closed local climate that has been progressively establishing itself in Rome since 1960.

The fact is that the young Roman painter is a «career man» by necessity and by definition. The impossible thing is to find him attached to any kind of cultural opposition, one could almost say to any kind of culture at all (in the sense that a painting can zero in directly on the objective of opening itself up on various new and innovated levels of perception an exit from the obvious, from the painting as a simple and ludic message). A situation like this one was fatal from the moment that all the art magazines and *petites revues* disappeared from the scene and the dialectic of the positions reduced itself into rapid glances at the illustrations in *Art International* or at the latest catalogs just arrived

romana degli anni sessanta (a parte i limiti di valore), ed è la violenza di adesione alla sub-realtà oggettuale, la macropercezione del paesaggio urbano e della cultura-di-massa come contesto esistenziale unico da patire, come aspezza del vissuto (con rapidissimi passaggi dalla percezione traumatica al compiacimento formalistico). In questo senso Burri e Twombly hanno agito in profondità, influenzando quel grado minimo di visione del mondo che ogni pittore, anche qui, pure ha. C'è un logos di sub-realismo (alla cui radice sta un'impostazione metafisica del genere linguistico «basso») che dà un preciso carattere, d'una precisione spesso inconsapevole, alla pittura di Roma. Burri e Twombly vi sono stati quello che, su un piano naturalmente tanto più delicato in superficie e in profondità, aveva rappresentato De Chirico per la pittura surrealista. Se questo logos non ha enunciato alcuna funzionale proposta di forme e di linguaggio, ma si è sviluppato continuo come un aggocinarsi sui grandi discorsi internazionali, è chiaro che ciò è dovuto a carenze tali di natura ideologico-culturale ed economico-sociale che ancora per molto, in situazione, esse costituiranno l'elemento ritardante e inibente per un proseguimento del logos in termini di progressiva consapevolezza.

(Mario Diacono)

from the States. And no one any longer had any reason seriously to ask or to ask of himself why anybody was bothering to be a painter or why anybody was affirming any particular kind of painting. In the past few years, I can't remember a single occasion for polemics or debate that didn't have to do with the selections for the Biennale, or the recent acquisitions of the Museum of Modern Art. Instead of an awareness of problems, we have had the substitution of a culture that is summary and purely instinctive, with the result that even details of «novocentismo» began to crop up macroscopically on the pop layouts of certain paintings.

But nonetheless it is possible to find a common cultural denominator in the painting of young Romans in the 60's (apart from the limitation in its value) and this is the violence of its adhesion to objectual sub-reality, the macroperception of the urban landscape of mass culture as the only existential context to be put up with, as the harshness of the «experienced», (with extremely rapid transitions from traumatic perception to self-satisfied formalism). In this sense, Burri and Twombly were profound in their effects, having influenced that minimum level of vision of the world that every painter has, even here.

There is a logos of sub-realism (at the root of which lies a metaphysical frame of «low» linguistic nature) that gives a precise character, often with an unrealized precision, to painting in Rome. Burri and Twombly, on a level that is naturally much more dilated both on the surface and in the depths, were what De Chirico represented for Surrealist painting. If this logos hasn't enunciated any functional proposition about form and language, but has rather developed itself continuously like a Sunday Supplement to the great international discourse, it is clear that this is due to an ideological-cultural and socio-economic death so great that it will still continue for quite a while constituting the reactionary and inhibiting element with respect to a further development of the logos in terms of progressive consciousness.

(Mario Diacono)



Mimmo Rotella, Classico + Moderno, 1962

radiografia di una situazione

Per quanto possa sembrare assurdo, oggi, in un tempo di rapide comunicazioni, di scambi continui, di cultura internazionale per sua intima essenza, l'informazione spicciola non è molto migliorata, rispetto a quella di decenni, o secoli fa. In fondo, le lettere che si scambiavano gli illuministi furono un sistema tuttora insuperato di rapidità, incisività, funzionalità. Crescono e si moltiplicano, per nostra fortuna, le notizie; si moltiplicano gli strumenti informativi, ma ciò, invece che creare ordine e agevolazione, aggiunge difficoltà a difficoltà, in quanto nessuna rivista è informativamente completa ed attendibile; nessun archivio, specialmente per l'arte contemporanea, completo; e già il panorama culturale conosciuto da Milano è sostanzialmente diverso da quello conosciuto da Roma, per non parlare delle città minori, assai meno capaci di fare notizia, e di creare strumenti di autopropaganda. Cosicché, volendo, si potrebbe dire che nella società attuale la mancanza di uno strumento adeguato d'informazione su ciò che si potrebbe definire la cultura creativa in atto comporta discriminazioni gravissime che si riflettono, per un artista, in maggiori difficoltà per la sua carriera, in un minor valore commerciale della sua opera, in una minore incidenza - e questo è gravissimo - delle sue idee, convincendolo, progressivamente, o al trasferimento in un centro maggiore, o ad un progressivo declino provinciale.

Una premessa di questo tipo è indubbiamente retorica, e artificiosa, in quanto questi problemi sono talmente ovvii che non sono più individui isolati ad affrontarli, ma sistemi di computers, e discipline specializzate. Tuttavia, per ciò che concerne le ricerche umanistiche e la cultura in atto, siamo ancora al livello degli scambi d'informazione al Caffè Rosati, o per telefono; alla possibilità di avere il nome inserito in una serie di indirizzi di Gallerie, ed alla casualità con cui tali indirizzi sono fatti. In linea di massima, chi scrive, non riceve una notevole percentuale di inviti a manifestazioni a cui lui stesso partecipa, magari come interlocutore in una tavola rotonda...

E' perciò con i più sinceri auguri che saluto la nascita di un bollettino, come questo, che dia informazioni su quanto accade nell'arte contemporanea in Italia. E penso che si tratti di una benemerita che dovrebbe, in breve tempo, avere un risultato positivo sulla fortuna stessa delle idee italiane all'estero. Infatti, come è noto, i nostri giovani o anziani maestri sono spesso quasi del tutto ignorati (indipendentemente dalla loro qualità), perchè anche qui agiscono fatti casuali: basta che arrivino le monografie di un editore, invece che di un altro; o che certe gallerie siano consociate con altre, perchè avvengano degli squilibri, a vantaggio o a danno; d'altronde, il

radiography of a situation

However absurd it may seem, today, at a time of swift communications, of continual exchanges of culture that is in its intimate essence international, detailed information has not improved a great deal as compared with decades or centuries ago. The letters exchanged by the Illuminists were, basically, a still unbettered system of speed, trenchancy, functionality. Luckily for us, news grows and multiplies; the instruments of information multiply but, instead of this creating order and convenience, it piles difficulty on difficulty, in that no review is complete and reliable from the informative point of view.

There is, especially for contemporary art, no archive; and the the cultural panorama known by Milan is substantially different from that known by Rome - not to mention the lesser cities - and much less able to make news and create instruments of auto-propaganda.

So that it could, if wished, be said that in present-day society the lack of an adequate instrument of information concerning what could be defined as the creative culture in progress leads to highly serious discrimination. Such discrimination, for an artist, entails greater difficulties for his career, lower commercial value for his work and, to a lesser extent - and this is very serious indeed - of his ideas; and thus he gradually becomes persuaded either to transfer to a bigger centre or to enter into a progressive provincial decline.

A premise of such kind is obviously rhetorical and disingenuous, since these problems are so obvious that it is no longer isolated individuals that deal with them but computer systems and specialized disciplines. However, as far as humanistic researches and the culture in progress are concerned, we are still at the level of information exchanges at the Caffè Rosati, or by telephone: at the level of being able to have our name included in a series of Gallery addresses, with all the chance element involved in the compilation of such lists. It is generally speaking true that writers do not receive any very high percentage of invitations to manifestations where they take an active part, even as speaker at a round table conference. I thus very sincerely greet the birth of a Bulletin such as this, which provides information on what is taking place in Italian contemporary art. And I believe that this excellent development is one that should quickly have a positive effect on the fortunes of Italian ideas abroad. As is in fact known, our young or no longer young *maestri* are very often almost entirely ignored (irrespective of quality) because, here too, chance factors come into play: if the monographs of one publisher arrive instead of those of another, or if certain Art Galleries are in partnership with others, this is

peggiore danno sta già nel fatto che all'estero si abbia una visione del tutto frammentaria e confusa. Tuttavia, oggi non basta dare informazioni, anche se ordinate; bisogna dare servizi. Ciò è particolarmente evidente nell'arte contemporanea, che vive di manifestazioni non estemporanee, ma per così dire, preliminari. Cioè di giudizi espressi che, pur non riuscendo definitivi, forniscono criteri assai validi: indicando l'appartenenza ad una corrente, la coincidenza d'una ricerca con un'altra, la loro indiretta associazione attraverso l'avallo d'un certo critico, o un certo mercato; curiosamente, la funzione di questa larghissima pubblicistica, che va dal biglietto d'invito ad una esposizione al catalogo-monografia, è ancor più essenziale che se fosse della critica, o della storiografia elaborata; corrisponde infatti, nella sua preliminarità, al compito che le fonti, gli archivi, le incisioni riproduttive hanno per l'arte antica. Senza le fonti, non si fa storia; e così, oggi, siamo assistendo, quasi senza batter ciglio, alla distruzione progressiva, alla dispersione, di tutti i documenti sull'arte contemporanea, che sono raccolti un po' casualmente da pochissimi centri (la Galleria Nazionale d'Arte Moderna, la Biennale di Venezia), sono catalogati in modo tale da richiedere una consultazione diretta in queste due città; restano introvabili se sfuggiti alla raccolta. Inoltre, è pressoché impossibile avere dai due enti che abbiamo indicato riproduzioni fotografiche economiche, mediante xerox, o un servizio di ricerca, di cui disporre da lontano. Mi pare che l'iniziativa^(*) attuale, nata da un gruppo di giovanissimi studiosi, fatta con molta buona volontà, moltissimo sacrificio personale, presenti caratteristiche innovatrici, in quanto: a) fornisce tempestive e diffuse notizie, mentre il catalogo ad esempio della Galleria Nazionale d'Arte Moderna è solo consultabile in loco; b) insieme alle notizie fornisce su richiesta copia dei cataloghi, e loro riproduzioni; c) ha una base organizzativa che è intesa per fornire servizi allo stesso tempo che notizie; d) non è arbitrariamente limitata, ma copre quella vasta zona d'interessi incrociati, che vanno dal disegno industriale all'estetica, passando per tutte le arti visive, catalogando non solo nomi di autori o località di mostre, ma «problemi» e, speriamo, in un secondo tempo, «soggetti».

Va ripetuto che questo ambito può considerarsi praticamente scoperto. Pochissime sono le riviste italiane schedate da *Art Index*; il *Répertoire d'Art et d'Archéologie* è in ritardo di anni; la bibliografia annuale pubblicata dalla Biblioteca dell'Istituto di Archeologia e di Storia dell'Arte di Roma, oltre ad essere in ritardo, è parzialissima. Ad ogni modo, la produzione critica o informativa, concernente l'arte contemporanea costituisce, si può ben dire, almeno in Italia, la parte preponderante dell'attuale lavoro critico. Centinaia e centinaia di cataloghi di mostre, migliaia di recensioni, decine e decine di

enough to give rise to disequilibria, advantageous or the reverse. On the other hand, the greatest damage is done by the fact that what is seen abroad is entirely fragmentary and confused.

Today, however, it is not enough only to give information, even if this is orderly; services, also, are required: and this is particularly evident with contemporary art which lives by manifestations that are not impromptu but, so to speak, preliminary: that is to say it lives by expressed judgements which, although not final, provide criteria that have a reasonable validity - by showing support of a trend, the coincidence between one research and another, their indirect association through the guaranty of a certain critic, or of a certain dealer; curiously enough, the function of this very widespread publicity movement, which ranges from the visiting card to the catalogue-monograph exhibition, is even more essential than if it belonged to criticism or elaborated historiography; its preliminary nature in fact corresponds with the task that the sources, the archives and reproductive prints have for ancient art. Without sources there is no history; and thus, today, we are witnessing - almost without batting an eyelid - the progressive destruction, the dispersion, of all the documents on contemporary art, which are collected in a slightly haphazard fashion by a very small number of centres (the Galleria Nazionale d'Arte Moderna, the Venice Biennale), are catalogued in such a way as to require a direct consultation in the two cities in question; if they stray from the collection they become untraceable. Furthermore, it is almost impossible to obtain from the said two Bodies reasonably priced Xeroxes, or a research service commissioned from long distance. It is my view that this new undertaking^(*), started by a group of very young scholars with much goodwill, enormous personal sacrifice, has innovative characteristics, inasmuch as: a) it provides timely and broad information, while for example the catalogue of the Galleria Nazionale d'Arte Moderna can only be consulted in loco; b) in addition to information it supplies, on request, copies of the catalogues, or their reproductions; c) it is organized to supply services as well as information; d) it is not arbitrarily limited but covers that vast area of crossing interests, ranging from industrial design to aesthetics, comprises all the visible arts, cataloguing not only authors' names and exhibition locations but «problems» as well, and, at a later date we hope «subjects».

It should be emphasized that, to date, this field has not in practice been covered. *Art Index* lists a very small number of Italian reviews; *Répertoire d'Art et d'Archéologie* has years of backlog; the annual bibliography published by the Biblioteca dell'Istituto di Archeologia e di Storia dell'Arte, of Rome, is, apart from its

manifestazioni ad alto livello si susseguono fra l'autunno e l'estate, ma non si rallentano neppure più durante l'estate. E sto parlando solo di fatti qualificati, che meritano una segnalazione, e che in linea di massima ogni cultore di arte contemporanea è interessato a seguire. Per questa ragione, io proporei, nell'ambito di una scelta generale, fra ciò che ha significato e ciò che è solo dilettantismo, un'ulteriore discriminazione, atta a fornire un orientamento più specifico, a coloro che per varie ragioni non possono seguire direttamente la vita artistica italiana. Usando, magari, un sistema di lettere dell'alfabeto, o di stellette, che indichino a) i fatti primari, le grandi mostre di vecchi o giovani maestri; b) i fatti secondari, in genere imitativi o di sopravvivenza, che, tuttavia, sono preparatori di ulteriori eventi, oppure costituiscono parentesi, degnissime, di grandi maestri; c) notizie relative a giovani artisti, su cui si può scommettere con generosità e larghezza, giacché è meglio aver inserito accanto al maestro degli anni 70 due o tre suoi coetanei che scompariranno dalla storia che aver citato tutti, e non il vero futuro maestro - ciò che è accaduto, ahimè, quasi regolarmente nella storia critica; l'esperienza del passato insegna! La stessa catalogazione può valere per la critica: a) saranno le monografie essenziali, o gli studi di carattere definitivo; b) le proposte di estremo interesse; c) le pubblicazioni di carattere informativo. In un limbo, informale, al di sotto d'ogni catalogazione, si potrebbero collocare quelle notizie, che, pur avendo una validità in sé, per oggetto, o per autorità di chi scrive, costituiscono una preziosa documentazione di cronaca: come le polemiche, attorno alla Biennale di Venezia, o ad altre mostre. Vorrei infine raccomandate particolarmente una catalogazione dei problemi estetici, che sono oggi in larghissima parte affrontati proprio in sede di presentazioni di mostre, o di discussioni sull'arte contemporanea. Io penso che questi problemi dovrebbero dar luogo ad una specie di glossario, come quello di Baldinucci: imitazione, realismo, oggettualità, popolare, struttura... Sono cento e cento, ma pochi ritornano costantemente, e a quei pochi ci si dovrebbe limitare. Con un'antologia, magari, delle più importanti definizioni date di volta in volta. Anche le interrelazioni fra le varie arti andrebbero sottolineate; incoraggiando, per la parte italiana moderna, il preziosissimo bollettino ciclostilato pubblicato da una apposita sezione della *Modern Language Association*. Dopo di che, veramente, non resta che augurare buona fortuna all'iniziativa; e prevedere, se gli auguri avranno forza, impegno, mezzi per continuare, che nessun'altra potrà fare altrettanto bene all'Italia: proiettando tutto il fermento d'idee, che ancora oggi ci caratterizza, su un palcoscenico mondiale, dove a quelle idee, almeno potenzialmente, si presta la massima attenzione.

(Eugenio Bartolotti)

backlogs, very partial indeed. In any case, critical production in respect of contemporary art may well be said to constitute, in Italy at least, the prevalent part of present-day critical work. Hundreds and hundreds of exhibition catalogues, thousands of critical reviews, dozens and dozens of high level manifestations follow hard on each other's heels from Autumn to Summer - but do not even slow up during the summer itself. And I am referring only to qualified occurrences worthy of note, which in general every lover of contemporary art is interested in following. For such reason, and within the ambit of a general choice between what has significance and what is merely amateurism, I would propose a further discrimination such as will provide a more specific orientation for those who for various reasons cannot follow Italian artistic life directly: by using, perhaps, a system of alphabetical letters, or stars indicating a) the primary facts, the large exhibitions of old or young *maestri*; b) the secondary facts, in general imitative or of survival which nevertheless pave the way for further events or else constitute highly worthy parentheses of great *maestri*; c) information relative to young artists who can be wagered on with generosity and *largesse*, since it is better to have set beside the *maestro* of the seventies two or three of his contemporaries who will disappear from history than to have cited all of them - and not the true future *maestro* - as has, alas, occurred with almost monotonous regularity in critical history; let the experience of the past teach its lesson! The same type of cataloguing can be valid for criticism also: a) it will consist of the essential monographs or the definitive studies. In an amorphous limbo, falling below all cataloguing, there could be collected the information which, although not in itself valid, or on account of the subject matter or the authority of the writer, constitutes a valuable chronicle-type documentation: consider the polemic regarding the Venice Biennale, or other exhibitions. I should like, finally, to recommend in particular manner a cataloguing of aesthetic problems, which are for the most part dealt with on the occasion of presentations of exhibitions, or of discussion on contemporary art. I believe that these problems should give rise to a kind of glossary, like that of Baldinucci: imitation, realism, objectuality, structure... there are hundreds and hundreds of items but only a few of constant recurrence, and it is to those few that space should be reserved - perhaps with an anthology of the more important definitions from time to time appearing. The interrelations between the various arts should also be emphasized, adding, for the modern Italian section, the very valuable cyclostyled Bulletin published by a special section of the Modern Language Association.

And now there is nothing left for me to do but

(*) L'autore sta facendo riferimento all'ascido -
archivio di documentazione sull'arte contemporanea e
sulle pubblicazioni sperimentali e d'avanguardia (n.d.r.)

The Author refers to ascido - archive of
documentation on contemporary arts and experimental
and advanced publications.

Maïenne, di Victor Brauner e Wilfredo Lam
per André Breton, Marsiglia, 1940

to wish good luck to this undertaking and to
forecast that, if the wishes are backed up by
strength, commitment and financial means, it will
be unequalled in Italy - by exteriorizing the
whole ferment of ideas, by which we are still
characterized, onto a world stage, where, at least
potentially, such ideas receive the greatest attention.
(Eugenio Battisti)



après

Mi ricordo, oggi, 5 marzo, della serata del 27 gennaio al Centre Français, in cui, moderatore il Dr. Dufour, Philippe Soupault (*Une égérie se dressait éblouissante comme une cloche*), l' *1°* Manifesto del Surrealismo), Daniela Palazzoli, Edoardo Sanguineti e Arturo Schwarz, dovevano commemorare, o meglio rendere omaggio ad André Breton, e cioè: a un grand'uomo che si era assunto il ruolo, o era diventato il ruolo di grand'amministratore di un'entità che, tra le altre cose, è, nel secolo XX, l'allegoria degli infelici amori tra l'attività culturale e la politica. E ricordo che poi, a omaggio tributato, andai a cercarmi una frase, che è: «Sur le plan plastique, l'évolution devait refléter la même inquiétude». L'omaggio era cominciato così: con l'asserzione che «... la véritable grandeur d'André Breton est ce qu'il faut nommer sa pureté». Era cominciata con la PUREZZA. Poi ci fu il discorso di Soupault, che non mi è piaciuto; e non mi è piaciuto perché era gremito di insinuazioni nei confronti di Breton, e perché l'insinuazione era, a guardare la filigrana, il veicolo dell'auto-apologia. (Qualcuno, ogni tanto, dalla sala, invitava l'oratore a parlare più forte e più chiaro). Poi ci fu un breve discorso «con figure» (proiezioni) di Daniela Palazzoli, volto sostanzialmente a proporre una distinzione tra operazione iconografica e operazione «linguistica» in pittura. (Qualcuno dalla sala lo insolentiva di continuo, invitandola a parlare come si parla «con la zia», e questo qualcuno lo conosco ed è un imbecille). Poi ci fu l'intervento di Sanguineti, inaspettatamente pacato, dimeso, scitico in chiaro ma anche in tondo: il suo omaggio a Breton consisteva nel riconoscere che oggi ancora, a distanza di 43 anni dal 1° Manifesto surrealista, la posizione dell'artista *révolté* nei confronti della società rimane tale e quale; il *révolté* non riesce a diventare il rivoluzionario, e l'Avanguardia, simmetricamente, fallisce, cosa, a mio avviso letteralmente letterale, in Italia soprattutto. (Nessuno, dalla sala, lo insolentiva, probabilmente perché nessuno capiva e chi capiva era d'accordo). Poi ci fu la grande siringa di Arturo Schwarz, il quale, dopo essersi stuzzicato di parlare in francese per farsi intendere da Soupault, confuso punto per punto, documenti alla mano, numerose asserzioni di Soupault, precisò le responsabilità politiche, ricordò delazioni... (Qualcuno: molti, dalla sala, lo insolentirono, soprattutto usando i seguenti argomenti: «non si dice quel che si pensa in faccia a un ospite di riguardo»; «sei un trotskista»; «sei un maoista»; e a voltarsi indietro, verso la sala, perché G.E. Simonetti, alcuni amici ed io stavamo a godere in prima fila, *sur le plan plastique* l'evoluzione riflessiva di sicuro, complessivamente, una certa inquietudine). Poi, la replica di Soupault. E poi: ... la serata era riuscita? L'omaggio tributato? La faccenda chiusa? Dalla serata, personalmente, ho tratto tante conclusioni: tutte mercificabili. Quelle, diciamo, generali sono: quando si scherza non si scherza mai; *qui ne mania aux*; un'altra è una citazione di un amico, che è Günter Grass e che, in vari punti delle sue opere ha mercificato bene il Surrealismo, e la citazione è: NIENTE È PURO. Ma non mi soddisfa.

Enrico Filippini

après

Today, 5th March, I recall the evening of 27th January at the Centre Français, when the Chairman Mr. Dufour, Philippe Soupault (*Une égérie se dressait éblouissante comme une cloche*), 1st Manifesto of Surrealism), Daniela Palazzoli, Edoardo Sanguineti and Arturo Schwarz were to commemorate, or rather pay homage to, André Breton. André Breton: a great man who assumed the mantle, or had become dressed in it, of the chief administrator of something that, among other things, is in the 20th century the allegory of unhappy love split between cultural activity and politics. And then I recall that, after the commemoration, or homage, I sought some words which are the following: «Sur le plan plastique, l'évolution devait refléter la même inquiétude». The homage had begun with the assertion that «... la véritable grandeur d'André Breton est ce qu'il faut nommer sa pureté». It had begun with PURITY. Then it was Soupault's turn, and I did not approve what he said, because it was full of insinuations in respect of Breton and because the main insinuation was to see the filigree, the vehicle of auto-apology. (The speaker was from time to time invited by someone in the audience to speak louder and more clearly). Then came the turn of Daniela Palazzoli, with a short talk «with figures» (projections); Miss Palazzoli aimed mainly to make a distinction between iconographic operation and «linguistic» operation in painting. (Someone in the audience abused her continuously, inviting her to speak as one speaks «with Auntie», and I know who it was and he's an idiot). Then came Sanguineti, surprisingly subdued, humble, in clear but also round terms: his homage to Breton consisted in recognizing that even today, after 43 years from the 1st Surrealist Manifesto, the position of the artist *révolté* in respect of society remains unchanged; the *révolté* does not succeed in turning into a revolutionary, and the *avant-garde*, symmetrically, fails – which in my view could not be more literally true, especially in Italy. (Nobody in the audience molested Sanguineti, probably because no one understood or, if they understood, agreed). Next, it was the turn of Arturo Schwarz, with a great harangue; after apologising for speaking in French so as to be understood by Soupault, documents to hand he gave a point-by-point rebuttal of Soupault's numerous assertions, specified the political responsibilities, recalled secret accusations... (Some – many – members of the audience hurled abuse, of the following kind in particular: «it is not done to say what you think in front of an important guest»; «Trotskyist»; «Maoist»; and at the same time craned backwards because G. E. Simonetti, a few friends and myself were enjoying front row appreciation, *sur le plan plastique*, of the reflective evolution of a certain disquiet). Then, Soupault's reply. And then: ...was the evening a success? Was the homage paid? The matter closed? Personally I drew a whole lot of conclusions from the evening: all of which can be peddled. The let us say general conclusions were: one is never joking when one is joking; *someone is straying here*; another conclusion can be summed up in a quotation from a friend, Günter Grass, who, at various points in his work has peddled Surrealism well, and the quotation is: «NOTHING IS PURE». But it leaves me unsatisfied.

Enrico Filippini

una lettera da munari

La Harvard University, la famosa università americana, nota soprattutto per la libertà di insegnamento e per l'indipendenza da qualunque legame con il mondo economico e politico, mi ha invitato a tenere un corso per designers, nel suo Carpenter Center for Visual Arts, da febbraio alla fine di maggio. Il corso sarà nello stesso tempo una ricerca su tutti i mezzi che la tecnica e la scienza di oggi possono mettere a disposizione dell'operatore visuale per la comunicazione e la informazione visiva. Si sa che molti strumenti e materie nuovi possono essere di grande aiuto agli operatori visuali per una progettazione più aderente alla vita e al mondo nel quale i messaggi vanno inseriti. Sarà quindi fatta una ricerca sulle materie e sugli strumenti in modo da avere un catalogo di possibilità e di immagini che, con un appropriato metodo oggettivo di progettazione, permetta all'operatore visuale di dare un messaggio esatto. Le ricerche dureranno circa 4 mesi e il materiale raccolto verrà pubblicato in volume dalla Harvard Press in co-edizione con Einaudi. Il quotidiano *Il Giorno* pubblicherà con periodicità settimanale o quindicinale, articoli di informazione sullo svolgimento dei corsi e sulla vita in questa università. L'editore Laterza si è già prenotato per pubblicare poi queste corrispondenze in un volume della *Universale Laterza*, come seguito al libro: *Arte come Mestiere*. Non possiamo continuare a ignorare la realtà, come avviene nelle nostre Scuole d'Arte, e continuare a insegnare solo il passato. La scuola deve formare l'individuo per il futuro e non sul passato. La conoscenza dei nuovi mezzi di comunicazione visiva è indispensabile per un designer che deve operare nel vivo della società. Dopo l'invenzione del compasso, nessuno più fa i cerchi a mano. Bruno Munari

Bruno Munari, *Xerografia*, New York, 1966



a letter from munari

The world famed Harvard University, especially known for its freedom of teaching and for its freedom from any tie with the economic and political world, has invited me to hold a course for designers, at its Carpenter Center for Visual Arts, from February to the end of May, 1967. The course will be a research on all the means that today's technique and science can make available to the visual operator for communication and visive information. It is known that today images do not derive solely from the brush or pencil, and that many new instruments and materials can be of much assistance to visual operators for a projection that is more truthful to the life and to the world in which the messages are made. There will thus be research on materials and instruments, so as to have a catalogue of possibilities and images such as, with appropriate objective projection method, allows the visual operator to give an exact message. The researches will last for around four months and the material gathered will be published by the Harvard Press in co-edition with Einaudi. The newspaper *Il Giorno* will publish, weekly or fortnightly, articles on the courses and life of this University. The Publishers Laterza have already secured rights for publication of such articles in a volume of the *Universale Laterza* as sequel to the book *Arte come Mestiere*.

We cannot go on ignoring the reality, as our Art Schools do, and continue to teach in the past only. The Schools must form the individual for the future and not on the past. Knowledge of the new means of visive communication is essential for a designer working in the quick of society. After the invention of compasses, no one tries to make his own circles any more. Bruno Munari.

salone internazionale dei giovani

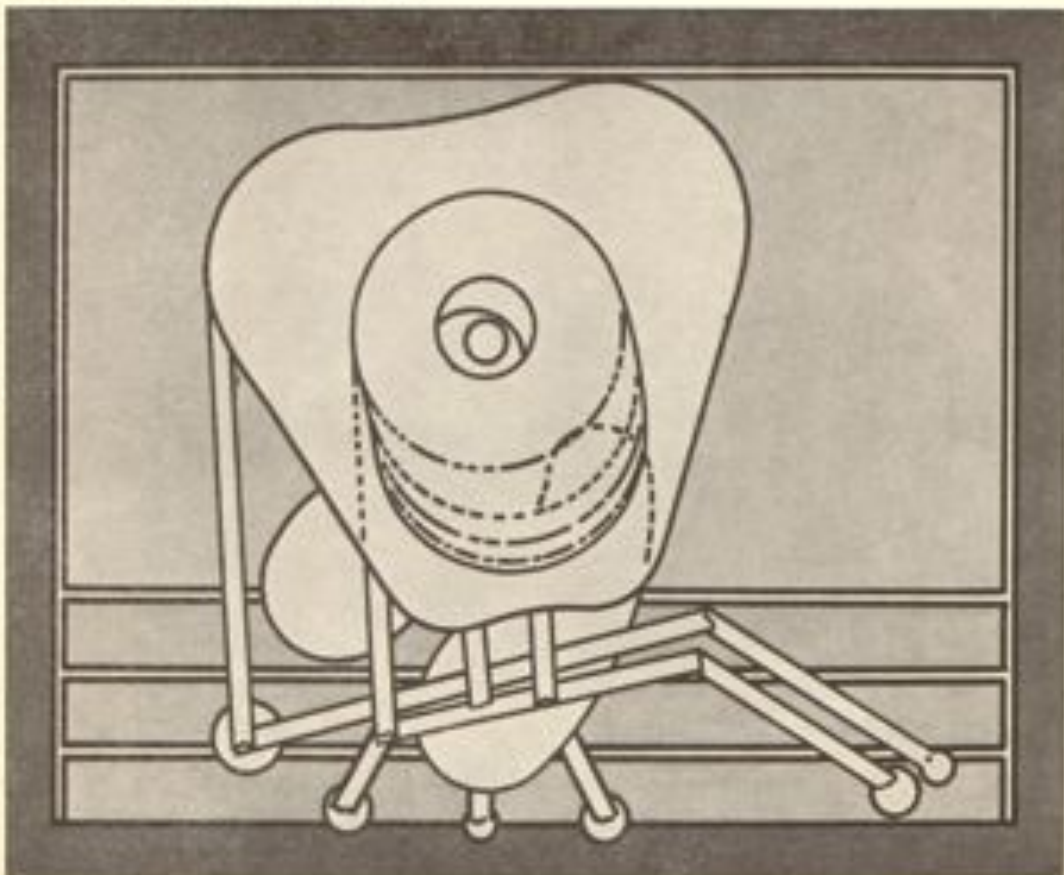
international youth salon

Civica Galleria d'Arte Moderna,
Milano, Febbraio.

Il Salone Internazionale dei Giovani è la prima iniziativa - ancora una volta privata e autarchica - importante per rendere una città, Milano, partecipe delle modificazioni di punta nel gusto e nelle idee. Di riflesso la speranza è che esso sia l'inizio di una tradizione atta a promuovere un contatto sociale più pronunciato fra artisti e pubblico, e non un tentativo sporadico da riterribificare a una delle tante mostre da tenersi a Milano. In un sistema, il cui ordinamento burocratico è uno dei più arretrati d'Europa quanto a elasticità di strutture e contemporaneità di problemi, qualunque iniziativa in un ambito sociale o è intesa come manifestazione di ufficialità, oppure non esiste. (L'unica iniziativa a livello internazionale, la Biennale di Venezia è dilanto minacciata da anni di ogni tipo di morte e rappresaglia). Quindi, mi accontenterò di dire che l'aspetto più interessante della mostra è per ora il suo funzionamento, non tanto come modello, ma perché sempre, in un Salone le componenti determinanti sono tre: il meccanismo in base al quale avviene la selezione, il carattere dei giurati (in fondo una fenomenologia approfondita della loro personalità

Civic Gallery of Modern Art, Milano, February.
The International Youth Salon is the first undertaking, once again private and self-sufficient, of importance for making a town, Milan, sharer in the vital modifications of taste and ideas. And there springs the hope that it is the start of a tradition such as will promote a more marked social contact between artists and public, and not a sporadic attempt to re-order one of the many exhibitions to be held in Milan. In a system whose bureaucratic set-up is one of the most backward in Europe in respect of structure elasticity and up-to-dateness of problems, initiative in a social framework is seen either as a manifestation of officialdom, or else does not exist. (The only international-level enterprise, the Venice Biennale, has for years and every year been menaced with every variety of death and reprisal). Thus I shall be content with saying that the most interesting side of the exhibition was the way it worked, not so much as a model but because always, in a Salon, the decisive components are three in number: the mechanism governing the selection, the character of the members of the Panel of Judges (at bottom, a thorough phenomenology of their public

Renato Volpini, La "Macchina inutile", 1966



della scelta), la mostra come oggetto in sé, come risultato pubblica è quasi sempre una descrizione esauriente che è sempre imprevedibile rispetto alle opere dei singoli autori (di qui la sua necessità come catalizzatore visivo di una situazione *in fieri*), e d'altra parte di questa prima mostra è esso che rappresenta la fase più sperimentale. Il Comitato promotore composto da Guido Ballo, Gianni Colombo, Fernando De Filippi, Pio Marzù, Livio Marzot, Gianfranco Pardi, Giorgio Ramella, Edival Ramosa, Roberto Sanesi ha deciso di considerare giovani degli artisti italiani e stranieri che non avessero più di quarant'anni, ma soprattutto che non avessero ancora ottenuto riconoscimenti d'ufficialità, per esempio la sala alla Biennale di Venezia. Ha inoltre pensato che un panorama dei giovani non possa oggi considerarsi completo se non tenga conto di territori della visione quali l'industrial design, il manifesto pubblicitario, la fotografia funzionale. In questo senso il mettere a confronto un'ottica artistica con un'ottica che più direttamente deve concorrere con la mancanza d'inibizioni di una percezione in via di transizione, stimola anche i primi a ripensarsi in modo diretto all'interno di un consumo visivo, non per adeguarvisi ma per comporcarvisi da operatori, cioè da ordinatori funzionali di un tessuto di dati. Questo, in linea di massima, senza tener conto del fatto che il design italiano si è mantenuto sul piano dello styling di derivazione chiaramente artigianale, colta e non di massa. Difatti un buon 80% dei rappresentanti questi campi alla mostra o sono di origine tedesca o hanno compiuto

of the selection), the exhibition as an object in personalities is nearly always an exhaustive description itself – and the result is that it is always unpredictable in respect of the works of the single artists (hence the necessity for it as visive catalyst of situation *in fieri*), and, on the other hand, the Panel of Judges represents the most experimental part of this first exhibition. The organizing Committee, composed of Guido Ballo, Gianni Colombo, Fernando De Filippi, Pio Marzù, Livio Marzot, Gianfranco Pardi, Giorgio Ramella, Edival Ramosa, Roberto Sanesi decided to consider as young Italian and foreign artists of less than forty, but especially those as yet without official recognition, for example the Venice Biennale.

The Committee also considered that a panorama of young artists cannot today be held to be complete if no account is taken of visual territories such as industrial design, the advertising manifesto, the functional photograph. In this sense, the comparison of an artistic optic with one that must more directly compete with the freedom from inhibitions of a perception in the process of becoming mass-type, stimulates the first, that is to say the artistic optic, also to take stock of itself in direct manner within a visive consumption field, not in order to come into line but to act as operator, that is as functional orderer of a data-pattern. And this, generally speaking, without taking into account the fact that Italian design has remained at the level of clearly craftsman-derived styling, which is cultured and not mass-type.

Valerio Adami, *Invenno su un orizzonte*, 1966



i loro studi in Germania e Svizzera. Motivo di più per insistere, se pensiamo che il compito della critica come dell'arte sia di scoprire al mondo ipotesi e problemi invece di risolverli una volta per tutte.

Gli artisti invitati a questa prima edizione sono: Adami, Angeli, Arakawa, Barattella, Baroni, Beynon, Bianchi-Battaglini, Biasi, Bignardi, Bonalumi, Boshier, Bari, Caulfield, Ceroli, Del Ponte, Damjanovic, De Filippi, De Valle, Fergola, Ferrò, Gambone, Gandini, Giorgi, Gerstner, Gruppo Enne: Chiggio, Massironi, Gruppo T: Boetani, Colombo, De Vecchi, Scheggi, Varisco. Gruppo Zero: Mack, Uecker, Hockney, Hüppi, Jaquet, Klapheck, Lorenzetti, Mari, Marrot, Morellet, Nesbitt, Pardi, Pascali, Pasotti, Patelli, Plessi, Pozzati, Raffaele, Ramella, Ramosa, Rancillac, Santoro, Sarkis, Schifano, Simonetti, Smith, Sordini, Spagnolo, Tacchi, Tadini, Bellini, Manzù, Van Onck, A. Ballo, Baumann, Eberle, Gregorietti, Negri, Noorda, Osterwalder. (d.p.)

In fact, a good 80% of the representatives in this field are either of German origin or have studied in Germany and Switzerland. All the more reason for insistence, if it is considered that the task of criticism, as of art, is to submit hypotheses and problems to the world, instead of giving them final solution.

The artists invited to this first edition of the exhibition are: Adami, Angeli, Arakawa, Barattella, Baroni, Beynon, Bianchi-Battaglini, Biasi, Bignardi, Bonalumi, Boshier, Bari, Caulfield, Ceroli, Del Ponte, Damjanovic, De Filippi, De Valle, Fergola, Ferrò, Gambone, Gandini, Giorgi, Gerstner, Gruppo Enne: Chiggio, Massironi, Gruppo T: Boetani, Colombo, De Vecchi, Scheggi, Varisco. Gruppo Zero: Mack, Uecker, Hockney, Hüppi, Jaquet, Klapheck, Klassen, Lorenzetti, Mari, Marrot, Morellet, Nesbitt, Pardi, Pascali, Pasotti, Patelli, Plessi, Pozzati, Raffaele, Ramella, Ramosa, Rancillac, Raynaud, Santoro, Sarkis, Schifano, Simonetti, Smith, Sordini, Spagnolo, Tacchi, Tadini, Bellini, Manzù, Van Onck. / A. Ballo, Baumann, Eberle. / Gregorietti, Negri, Noorda, Osterwalder. (d. p.)

Emilio Tadini, *Tiretia Protagonist*, 1967



arte moderna in italia

Palazzo Strozzi, Firenze

Arte Moderna in Italia 1913/33. Questa è forse la più grande esposizione dedicata alle vicende dell'arte italiana, con più di mille opere provenienti da musei e collezioni private. Essa è solo la prima di un ciclo che, in un breve periodo di tempo, ricapitolerà gli aspetti salienti della vita artistica italiana degli ultimi ottant'anni. Rimane aperta fino al 28 maggio. Nella mostra figureeranno, con notevoli gruppi di opere rappresentative, Boccioni, Carrà, Casorati, Modigliani, Serrighini, Melli, Severini, Scifoci, Tosi, De Chirico, Viani, Martini, Rossi, Morandi, De Pisis, Campigli, Sironi, Rosai, Gaudi, Scipione, Mafai, Bartolini, Licini, Marini, Maccari, ecc.

La mostra comprenderà gruppi di artisti e di opere compiute dopo il periodo delle Secessioni, cioè aventi una gravitazione culturale verso il 1910 come verso il 1925 circa, quindi folte rappresentanze di artisti attivi nel periodo intermedio 1920-1930, infine un panorama significativo delle forze artistiche che, verso il 1935, proporzionato ed attuano nuovi orientamenti e soluzioni.

Enrico Baj, *Baigneuse*, 1966

enrico baj

Opere sculte

Galleria Il Punto, Torino

Je vous ai dit en quelque part «Cabine analytique»
Seadio Marconi, Milano

(Quest'ultima ha come tema Picasso, in occasione della grandiosa e visitatissima retrospettiva di Parigi)

5.47 Quando un generale spalanca la bocca per urlare un ordine non fa che dilatare il suo grado.

5.47.1 Se dite che un mobile non è un generale siete nel vero, ma se dite che un generale può diventare una consolle allora significa che avete compreso l'essenza del militarismo.

5.47.2 L'inizio è per il mobile quello che un medagliere è per il generale.

5.53 Il vero problema non sta nel rifarsi a un concetto di grottesco, a un significato tradizionale della funzione del comico per inserirvi Baj e considerarlo molto semplicemente un *homo insensu* per ragioni protestatarie nei confronti dell'oggetto della sua operazione, che ne verrebbe così demitizzato, ecc.

Poiché la «rottura con la tradizione» è durata tanto a lungo da aver dato luogo ad un'altra tradizione

modern art in italy 1915-1935

Palazzo Strozzi, Firenze

This is perhaps the biggest exhibition given over to the fortunes of Italian art, with more than a thousand works from museums and private collections. It is only the first of a cycle which, in a brief period of time, will sum up the salient aspects of Italian artistic life over the last eighty years. Open until May 28, 1967.



enrico baj

Selected works

Galleria Il Punto, Torino

Je vous ai dit en quelque part «Cabine analytique»
at Marconi's, Milano

(The theme of this last is Picasso, on the occurrence of the great exhibition held in Paris).

5.47 When a general opens his mouth to shout an order he only succeeds in dilating his rank.

5.47.1 If you say that a general is not a piece of furniture, you are entirely right. But if you say that a general can become a console-console, then you have understood the essence of militarism.

5.47.2 Inlay is to furniture as a medal collection is to a general.

5.47.3 Every piece of fruit matured this morning modifies the fruit that was harvested last season.

Every piece of last season's fruit conditions the maturity level of the fruit picked this morning. (Variation in the style of Blake).

5.48 The introduction of a new expedient (not only in the symbolism of logic) is always an event fraught with consequences. (Cf. 5.45.2).

altrettanto codificata, il risultato sarebbe ancora una volta rispondente a schemi fissi e anche già troppo ripenati. Il problema vero è più sottile tanto che l'oggetto dell'eventuale demitizzazione operata da Baj non è quello assunto come base per l'operazione, ma la ripetizione dell'oggetto stesso, che il risultato del nuovo innesto evidenzia e rifiuta suggerendone il superamento. Un'opera nuova modifica sempre e necessariamente l'ordine delle opere preesistenti. Non si tratta più, quindi, di una semplice metamorfosi: la metamorfosi sta come metafora. (r.a.)
(I numeri fanno riferimento agli «estratti» della presentazione di Roberto Sanesi).

jannis kounellis

Galleria L'Attico, Roma.
Kounellis, in marmo, esporrà una serie di «Rose» dipinte o staccate sulla tela con bottoni automatici e un quadro d'azione. È una cassa di cm. 200 x 190 x 130. La metà superiore è dipinta di verde, dal soffitto pende una nuvola di vetro trasparente. La metà inferiore è ricoperta di specchi in formelle. Sul pavimento tre binari concentrici su cui corrono tre diversi treni elettrici i cui rumori vengono diffusi da minuscoli microfoni installati a bordo. Al centro delle tre piste, una sedia bianca su cui durante l'esposizione siederà l'autore. (m.d.)

osvaldo licini

Galleria Vismara, Milano
«Siamo astrattisti per legge psicologica di compensazione, cioè per reazione all'eccesso di naturalismo del secolo decimonono». «Cogliamo l'occasione per ricordare che la pittura è l'arte dei colori e dei segni. I segni esprimono la forza, la volontà, l'idea. I colori, la magia. Abbiamo detto segni e non sogni». (O.L.)

paola mazzetti

Ferro di Cavallo, Roma
Febbraio. Fumetti di Paola Mazzetti. «Tutto cambia intorno a Lui o è Lui che cambia Tutto intorno a sé o Lui e il Tutto cambiano insieme in direzione diversa o in certi casi nella stessa direzione o Lui e il Tutto si cambiano a vicenda inaspettamente...». Giordano Falorni

vincenzo cecchini

Arco d'Alibert, Roma
Vincenzo Cecchini: procedimenti in materiali termoplastici. «Ogni foglio di plastica, - scrive Cesare Vivaldi - tagliato in un determinato modo, scaldato e stampato in un determinato modo, si configurerà in una determinata forma: tale forma è quindi suscettibile di serializzazione, come qualsiasi forma nata dal design, programmata in maniera precisa». (m.d.)

5.50 Roy Lichtenstein's *Woman with Flowered Hat* HAS NOTHING TO DO WITH IT.

5.52 Baj is constantly giving the present a shove to the rear. He is always turning himself into history. Or better, he is always making himself remote. On the day that Baj decides to take an interest in yè-jé, he will show it in its real light. It will look as though it had at least a century at its back, spectral. (r.a.)
Numbers refer to the quotations from an article of Roberto Sanesi.

jannis kounellis

Galleria L'Attico, Roma, March.
Jannis Kounellis shows a series of «Roses», painted or attached to the canvas with snaps. He is also showing a «painting of action». It is a box that measures 200 x 190 x 130 cms. The upper half is painted green and a cloud of transparent mirror hangs down from the ceiling. The lower half is covered with *inferocelle* mirrors. On the floor are three concentric railroad tracks for three different electric trains, the noises of which are diffused by tiny microphones that are installed aboard. At the center of the three circular tracks, there is a white chair upon which the author will sit during the show. (m. d.)

osvaldo licini

Galleria Vismara, Milano
«We are abstract artists through the psychological law of compensation, that is to say through reaction to the excess of naturalism and of materialism of the tenth/ninth century». «We take this opportunity to recall that painting is the art of colours and signs. The signs express the force, the will, the idea. The colours, the magic. We said signs, and not dreams». (O. L.)

paola mazzetti

Ferro di Cavallo, Roma, February
Comics by Paola Mazzetti. «Everything changes around him, or he changes everything around him, or he and everything change together in a different direction or in certain cases in the same direction, or he and everything change alternatively, unexpectedly...». Giordano Falorni.

vincenzo cecchini

Arco D'Alibert, Roma.
Vincenzo Cecchini: Procedures in thermoplastic materials. Cesare Vivaldi writes «Every sheet of plastic, cut in a certain way, heated and moulded in a certain way, takes the configuration of a determined form. The form is then capable of serialization, like any form born from 'design', and programmed in a precise manner». (m. d.)

gianni-emilio simonetti

Tell Quella

Galleria Schwarz, Milano

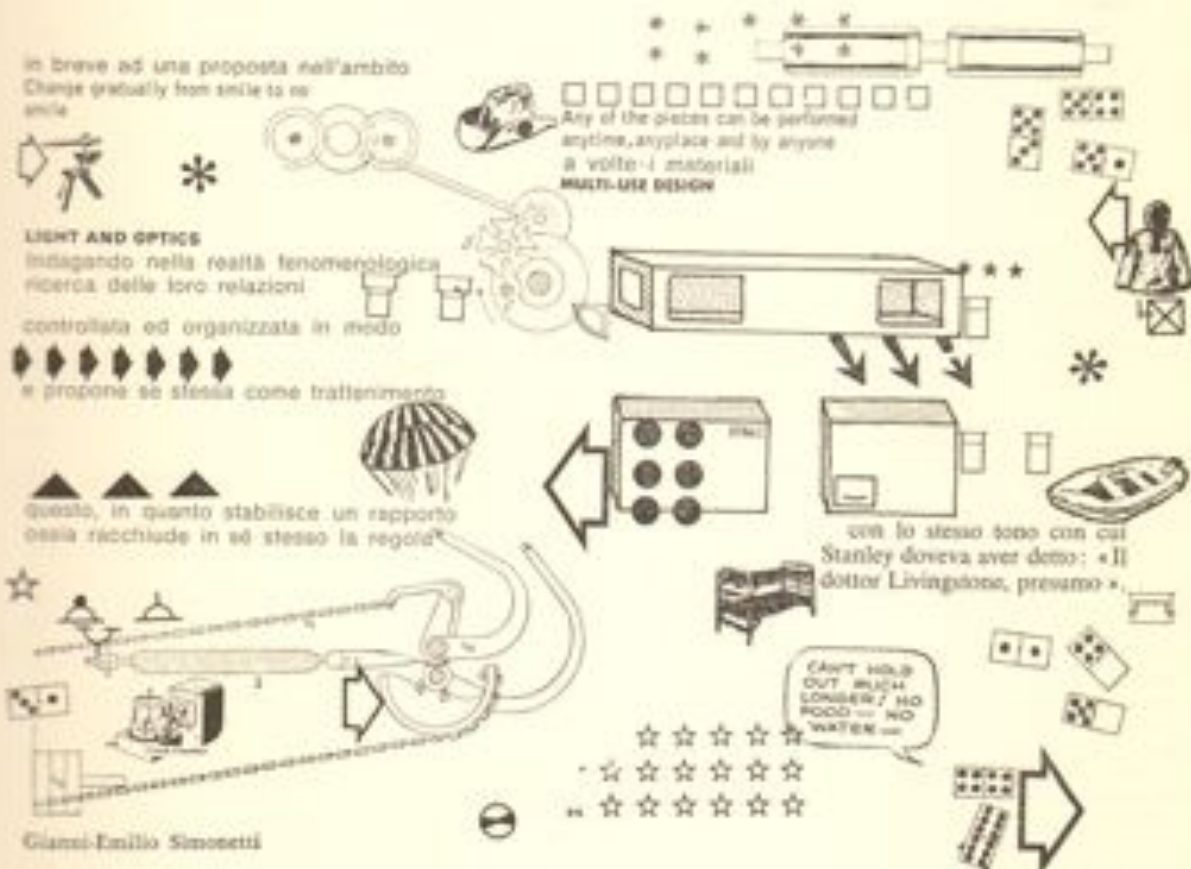
Che cosa sono i *Tell Quella*? - è la scacchiera sulla quale il giovane Shandy gioca con la realtà dopo aver inventato l'immagine dinamica dell'universo, cioè il suo «multiverso». Questa realtà che ha il nome di «self» interattiva con lo Shandy un rapporto dialettico di analisi, in fondo, un *ANalysis* del suo movimento particolare, cioè *da tirage* la più stretta possibile data la posizione della «Queen» e della «Torne», e senza neppure un «dada» pronto a galoppare nell'ognidove di un «landscape» sonoro. Tutta la «ready-game-table» del problema, dunque, prescinde da un possibile risultato ideologico, ma va giocata pragmaticamente il più velocemente possibile; come ha detto Alice, il mio gioco preferito è il salto della rana. Istruttoria del movimenti:

gianni-emilio simonetti

Tell Quella

Galleria Schwarz, Milano

What are the *Tell Quella*? They are the chessboard on which the youthful Shandy plays with reality after having invented the dynamic image of the universe, that is to say his «Multiverse». This reality, called «self», enters into with Shandy a dialectical relationship of analysis, basically an *ANalysis* of his particular movement, i.e. *da tirage*, the narrowest possible, given the position of the «Queen» and of the «Rook», and without even a *dada* ready to gallop everywhere in an aural «landscape». All the «ready-game-table» of the problem, then, leaves out of account a possible ideological result, but is played pragmatically as fast as possible, as Alice says, my favourite game is leapfrog. Inquiry into movements:



alik cavaliere

Galleria De' Foscherari, Bologna
Marzo '67. *Cavaliere*. Quale realtà? Posando alcune sue serie vegetali sotto l'insegna di Lucrezio, dal quale prende i suoi titoli-commenti, Cavaliere ha anticipato la risposta a quell'interrogativo: *Reson Natura*. I suoi «spazi fisici» sono vere e proprie sculture che fanno scattare un processo visivo e cerebrale, delle architetture mentali durevoli e non degli agglomerati complessi e temporanei destinati a stimolare e ad inquadrare l'azione umana. (Pierre Restany).

le attività del deposito

Galleria Il Deposito, Genova
La Galleria del Deposito ha annunciato che l'attività dell'annata 1966/67 si articolerà nella produzione di serigrafie degli artisti Alviani, Carri, Bill, Del Pezzo, Costantini, Loeb, Gerstner, Manzoni, Schifano, Veronesi e nella produzione, in serie di cinquanta pezzi, delle opere di Bill, Carri, Del Pezzo, Gutmann, Mari, Paolini, Morandini, Scheggi, Simonetti, Vico, Vinci, Gerstner, Piacentini e altri.

piero dorazio

Galleria del Deposito, Genova
Marzo. Nelle opere di Dorazio appaiono evidenti due filoni di ricerca, due problemi che paiono averlo colpito. Da un lato la vicenda del singolo elemento cromatico, da cui i suoi interessi a determinare, non solo il colore come conformazione materiale della tessitura e del pattern ottico, ma tutto il suo sviluppo, le sue mutazioni, le sue interferenze di luce e spazio, sino a rifare all'interno di una certa dimensione della tela, la serigrafia, intesa come rassegna selettiva, del colore.
Dall'altro lo studio della situazione in cui si trova il singolo elemento cromatico, nel caso la banda colorata, in una costruzione, in un intreccio con altri colori, o non lo stesso colore di intensità e timbro maggiore o minore, cioè un colore che ha una certa dimensione è stato reperito con un certo metodo selettivo, si trova ad accostarsi, a sovrapporsi, ad intrecciarsi ad altri che possono avere origine e valore completamente diversi. In Dorazio esiste infatti una volontà di rendere nitido, visivamente manifesto questo doppio binario e di renderlo continuo, invece che discontinuo come è nella pratica.
Dorazio per ottenere questo tipo di manifestazione visiva di logica estetica, che è raggiungibile solamente attraverso un determinato tipo di operazione, accetta in partenza una riduzione degli strumenti usabili, riducendoli anzi egli stesso ad uno, il colore, offrendo così un esempio che può servire da allegoria del dipingere. Parte da una certa dimensione e vi opera, come tutti gli specialisti, dall'interno, per ottenere determinati risultati normativi per i lavori successivi. Afferma infatti: «Quando faccio un quadro non mi preoccupo mai di fare un quadro, bello o brutto, ma di vedere cosa succede portando a termine una certa operazione, che io inizio con alcuni elementi che conosco e che poi si estende un po' quasi

alik cavaliere

Galleria de' Foscherari, Bologna
Which reality? By supporting some realities on the vegetal series under the guise of Lucretius, Cavaliere has anticipated the reply to that question: *Reson Natura*. His «physical spaces» are true sculptures which start off a visive and cerebral process, of lasting mental architectonics and not of complex and temporary agglomerates due to stimulate and frame human action. (Pierre Restany).

le attività del deposito

The Galleria del Deposito (Genova) has announced that the activity for the year 1966/1967 will be based on the production of silk-screening of the artists Alviani, Carri, Bill, Del Pezzo, Costantini, Loeb, Gerstner, Manzoni, Schifano, Veronesi and on the production, in series of fifty pieces, of the works of Bill, Carri, Del Pezzo, Gutmann, Mari, Paolini, Morandini, Scheggi, Simonetti, Vico, Vinci, Gerstner and others.

piero dorazio

Galleria del Deposito, Genova.
Two lines of research are evident in the works of Dorazio, and two problems by which he appears to have been affected: on the one hand, the question of the single chromatic element, from which arises his interest in determining colour not only as material conformation of the optic warp and pattern but also its entire evolution, its changes, its light and space interferences, to the point of recreating within a certain dimension of the canvas the historiography of the colour, such historiography being understood as selective review.
And, on the other hand, the study of the situation of the single chromatic element, in the specific instance the coloured strip, in a construction where it is intertwined with other colours or else with the same colour having greater or lesser intensity and tone; that is to say a colour that has a certain dimension has been discovered with a certain selective method and finds itself brought close to, superimposed upon, intertwined with others that may have totally different origin and value. In Dorazio, in fact, there is the will to make this double thread clear and visively manifest and to make it continuous, rather than discontinuous as it is in practice. To obtain this kind of visive manifestation of aesthetic logic, which can be achieved only through a given kind of operation, Dorazio accepts from the outset a reduction of the utilizable instruments, and in fact brings them down to one only - colour - thus offering an example that can serve as an allegory of painting. He starts out from a certain dimension and works in it, like all specialists, from within, to obtain determined results that will govern successive works. He in fact states: «When I do a picture, I never worry about painting a picture, good or bad, but about seeing what happens if a certain operation is carried through, such operation

automaticamente e senza controllo».

Le sue opere quindi sfuggono alla dimensione storica di un fare per ottenere certi risultati, che sono risultati di possibilità d'uso molteplici, proprio perché Donato fa del dipingere una parabola mentale ed intuitiva, un «sistema a tre incognite»: sensi (pittura), cervello (ricerca metodologica) ed istinto (immissione cromatica), che si contengono in un'attività, la ricerca visuale.

Le sue tessiture, insiem di forme e colori, in cui la partecipazione della luce svolge funzioni di catalizzatore, sono pure infinite trame di elementi, i moduli cromatici, che contengono in sé la possibilità di una superficie visuale totale, che non tenda cioè a porsi come oggetto diversificato dall'ambiente o superficie «contenitore», ma che la definisca interamente come luogo di accadimenti estetici. Ogni suo quadro, come afferma Dorfles, vuole proporre il senso dell'infinito e del concluso, le sue trame sono abbastanza prossime alle ricerche di Wachsmann in architettura e di Wittgenstein in linguistica; in esse infatti sussiste il tentativo di ricercare strutturazioni di sviluppo infinito e composizioni in gruppi cromatici «di senso», in cui la corrispondenza tra serie, trame, colori e sfondo ha un certo senso espressivo e semantico. (g.c.)

dan flavin

Galleria Sperone, Milano

In una cosa almeno, di fronte a un oggetto così estraneo al nostro contesto moderatamente tecnologizzato, critica europea e americana concordano: nella necessità di ribadire la loro funzione rispetto a un'opera che mira a funzionare a livello di massa (di percezione tattile, sbadata, fondata sull'abitudine) piuttosto che di intenditore, col riempire il «néant» di questo allucinante/nitido con un discorso letterario. Nessuno che parlasse dell'antipatia ferrea, dell'insanabilità di quella luce, un'umanità che può rendere solo ad accare il suo pubblico, o finalmente (per modificare i rapporti percettivi col mondo) o, metaforicamente (per rivoluzionare i termini della contemplazione artistica): chi potrà mai più riconoscere la genialità della luce che investe un quadro di Piero della Francesca. Il nulla è prodotto dall'elementarietà della situazione. Questa semplicità è però pagata a caro prezzo: tutto è a doppio taglio: quindi in certo senso non è. Le immagini di Flavin riescono tuttavia a promuovere alcune tematiche interessanti: a livello simbolico l'idea di un «Fiat Lux» di una visione rinnovata; a livello tecnologico l'uso di materiali contemporanei; a livello artistico la proposta di una contemplatività scentrata alla sfera individuale; difatti a livello di comunicazione empirica un potere di sordimento eccezionale. A noi interessa il livello subconscio di reazione del pubblico. Dopo un quarto d'ora nella stanza, tutti quanti cominciarono a inciampare nei tubi neri per terra. Anche l'ho fatto.

Quello sordimento si configurava all'analisi come un tipico meccanismo di copertura di un atto mancato. Quello era in realtà un calcio. Era un tentativo di distruzione, compatibilmente col carattere di fetaccio che l'«oggetto artistico», protetto dal suo carattere di merce, riveste nella nostra società. (d.p.)

being begun with certain elements that I know but then going on a little almost automatically and without control».

His works, then, fall outside the historical dimension of an action performed to achieve certain results, which are results having possibility of multiple use, because Donato makes of painting a mental and intuitive parabola, a «system with three unknowns»: senses (painting), brain (methodological research) and instinct (chromatic intuition), which are exteriorized in one activity - visual research.

The warp and woof of his work, complex of forms and colours, are also infinite weavings of elements the chromatic moduli - which in themselves contain the possibility of a total visual surface, that is to say one that does not tend to be object diversified from the «container» environment or surface but which defines it entirely as a place of aesthetic occurrences. Every picture of his, as Dorfles says, seeks to propose the sense of the infinite and of the bounded, his patterns are fairly close to Wachsmann's researches in architecture and Wittgenstein's in linguistics, in which there is attempt to find structuralizations of infinite development and compositions in chromatic groups «of sense», where the correspondence between series, pattern, colours and background has a certain expressive and semantic meaning. (g.c.)

dan flavin

Galleria Sperone, Milano

When faced with an object so fully extraneous to our moderately technologized context, in one thing both European and U.S. critics agree: on the necessity to confirm their own function in respect of a work which aims to function at mass level (of tactile perception, listless, based on habit) rather than of one who understands such matters, by filling the «néant» of this allucinante/nitido with a literary discourse. Nobody mentioned the ferocious inhumanity of that light, an inhumanity that can tend only to blind its public either physically (to modify the perceptive relationships with the world) or metaphorically (to revolutionize the terms of artistic contemplation); who will ever be able to recognize the genius of the light striking a painting by Piero della Francesca. The void is produced by the simplicity of the situation.

But this simplicity is dearly paid for: everything in it is double-edged, and thus in a certain sense is not. However, Flavin's images succeed in bringing forward some interesting themes: at symbolic level the idea of a «Let there be light» of a renewed vision; at technical level the use of contemporary materials; at artistic level the proposal of a contemplative mode removed from the individual sphere; and in fact, at empirical communicative level an exceptional power to stun. We are interested in the subconscious reaction level of the public. After a quarter of an hour in the gallery, everyone started to trip over the pipes lying on the ground, declaring their stunned condition. I did, too. That stun-condition shaped up to analysis like a typical cover-up mechanism of an unfulfilled act. That was really a kick. An attempt at destruction, in tune with the character of gross fetish that the «artistic object», protected by its character of commodity, has in our society. (d. p.)



Alighiero Boetti, *Costruzione*, 1967

alighiero boetti

Galleria Stein, Torino

Febbraio '67. Mostra Catalogo, ovvero tante idee quante sono i pezzi. Boetti si presenta al suo esordio pubblico con almeno sei-sette idee, realizzate in quasi trenta pezzi l'uno diverso dall'altro. Anti-sistema, con il quale Boetti vuole affermare la sua non adesione ad alcun sistema particolare. Costruire una sedia ed una scala inutilizzabili, due fra i suoi migliori risultati, significa fare un gesto. Boetti lo fa, è efficace, e subito l'interrompe. Costruisce pannelli che mimano il tipo di comunicazione instaurato dai badge, ne danno un'eco raffinata, e subito spenta. A questo amacco, rimedia con un'impennata piena di stimoli: due quadri luminosi realizzano un gioco di ping-pong in cui lo stimolo ottico crea un suono che non c'è, e le luci così strumentalizzate ripropongono esattamente l'ambiguità tra contenuto e forma tipica d'ogni messaggio luminoso. Altri oggetti manifestano nella loro varietà l'intensione di Boetti di operare sulla singola percezione piuttosto che su di una percezione sistematizzata. Come altri artisti (e qui a Torino la prima elucidazione pratica e teorica di questo atteggiamento si è avuta con il recente lavoro di Michelangelo Pistoletto), Boetti rifiuta di porci all'interno della evoluzione storica e di dedicarsi ad una univoca evoluzione personale. L'opera aperta è condotta alle sue estreme conseguenze: l'aperto operare. Boetti ha costruito per esempio una scatola in cui una lampada, mediante un contatore e meccanismi a tempo, si accenderà brevemente in un momento imprecisato dell'anno; quest'idea, che a noi piace molto, non sarà sfruttata. L'oggetto si crea appena, resta solo l'idea. Invece di elaborare le implicazioni contenute in

alighiero boetti

Galleria Christian Stein, Torino

This is an Exhibition Catalogue, that is to say the ideas are as many as the works. Boetti's public debut has at least six-seven ideas, embodied in nearly thirty different pieces. An anti-system, with which Boetti intends to assert his refusal to belong to any particular system. To construct an unusable chair and an unusable stair, two of his most successful pieces, entails a gesture. Boetti makes the gesture, an effective one, and then cuts it off short. He builds panels that mimic the type of communication instigated with badges, gives them an echo of refinement, which he then at once fades. He makes good this failure with a performance full of stimuli: two luminous pictures enact a game of ping-pong in which the optical stimulus creates a sound that does not exist, and the lights instrumentalized in this way exactly repropose the ambiguity between content and form that is typical of every luminous message. In their variety, other objects make manifest Boetti's intention to act on the individual perception rather than on a systemized perception. Like other artists (and here in Turin the first practical and theoretical elucidation of this attitude came with the recent work of Michelangelo Pistoletto), Boetti refuses to place himself within historical evolution and to devote himself to a univocal personal evolution. The open work is taken to its extreme consequences: working openly. For example, Boetti has constructed a box in which a lamp, by means of a time mechanism meter, will light up briefly at an undetermined time once a year. This idea, which is very pleasing to the present writer, will not be exploited. The object itself is hardly noticed; there remains only the idea. But instead

ma. Boetti passa ad altri stimoli. Bene, è una posizione valida, ma pericolosa. Ancora una mostra centrata su questo atteggiamento, e l'anti-sistema verrà sistematizzato. Ancora una serie di oggetti l'uno diverso dall'altro, e troveremo il filo che li tesse. Una ruota da bicicletta ed una pala da neve ed un urinatoio hanno creato una categoria, il ready-made, nonché la base intellettuale dell'arte d'oggi. Se non vuole che lo mettiamo noi, a casaccio, Boetti dovrà fornirci, come Duchamp, il suo filo. (t. t.)

of elaborating its implications, Boetti passes on to other stimuli. This is in order, but it is a dangerous position. Another exhibition based on this attitude and the anti-system will become systemized. Another series of objects each different from the other and we shall find the thread that links them. A bicycle wheel and a snowball and a urinal created a category, the ready-made, and also the intellectual basis of today's art. Unless he wishes us to put it in ourselves, by chance, then Boetti had better supply us, like Duchamp, with his thread. (t. t.)



Osvaldo Licini, Notturno

luciano fabro

Galleria Notizie, Torino

Febbraio '67. Con le sue opere su misura dell'ambiente che le ospita, su misura dello spettatore che ne fruisce, Fabro crea di volta in volta invisibili antenne dirette a localizzare la posizione dell'arte nella vita. Invece di definire la sua opera, si limita a precisarne la funzione. Non troviamo oggetti in sé completi, costruzioni che realizzano autonomi valori formali, ma duttili meccanismi operanti in un continuum psico-fenomenologico che intendono verificare, se non controllare. È un intervento artistico di tipo omeostatico diretto a riprodurre nella realtà un equilibrio che la presenza delle cose, e dello spettatore, mette continuamente in questione. Inutile quindi leggere le sue opere sia pure nei loro vari livelli

luciano fabro

Galleria Notizie, Torino

With his works (made to measure) in respect of the environment housing them and of the spectator enjoying them, Fabro on each occasion creates invisible antennae to localize the position of art in life. Instead of defining his work, he confines himself to specifying its function. We do not find works complete in themselves, constructions which embody formal autonomous values, but ductile mechanisms operating in a physical-phenomenological continuum which intends to verify, if not to control. It is an artistic act of homeostatic type aiming to reproduce in reality an equilibrium that the presence of things, and of the spectator, continuously bring into question. It is thus of no purpose to read his works, even at their various

se non si è disposti a stabilire con esse uno scambio fisico, una partecipazione attiva. Con questa mostra Fabro accentua il suo interesse per il nostro comportamento. Un vetro del tutto trasparente, ed un altro maculato a specchio, s'inseriscono nello spazio come a determinarne la visibilità: si vedono e non si vedono, tale è il nostro rapporto con i fenomeni. Fabro ha elaborato una serie di segmenti metallici, disposti ad asta o a squadra, che sono più vicini della sua già nota «croce», con cui stabilisce esatte misure dell'ambiente lasciando poi che la forza di gravità le renda ambigue; l'asta che pende dal soffitto con una leggera obliquità ci ricorda molto efficacemente questa forza condizionatrice. Tutto il lavoro di questo artista milanese sembra diretto a renderci coscienti dei nostri riflessi più istintivi, sensoriali. «In cubo» è l'occasione di un incontro con i limiti dei nostri movimenti: all'interno di questa camera d'aria, costruita in montanti e tela semitrasparente, e su misura del soggetto, ognuno verifica le proprie reazioni ad uno spazio proiettato su di lui. Bisogna alzare il cubo, penetrarsi, e considerare il nuovo condizionamento così creato. Tra azione e reazione, Fabro opera un'apertura, uno scarto sottile, in cui c'invita a prendere coscienza della nostra posizione. (1.1.)

levels, unless there is willingness to set up with them a physical exchange, an active participation. With this exhibition, Fabro lays stress on his interest in our behaviour. An entirely transparent glass pane and another mirror-speckled one, are inserted into space as if to determine its visibility: they are seen and they are not seen – such is our relation with phenomena. Fabro has worked out a series of metal segments, arranged straight or at right angles, which are more sheer than his already known «cross» with which he establishes exact measures of the environment, then leaving the force of gravity to make them ambiguous; the rod hanging with a slight slant from the ceiling brings this conditioning force home to us very effectively. The entire work of this Milanese artist appears to aim at making us more aware of our most instinctive, sensorial reflexes. The picture «In cubo» is the occasion for an encounter with the limits of our movements: within this inner tube, constructed out of stanchions and semi-transparent canvas, and to the measure of the subject, each verifies his own reactions to a space projected onto him. The cube has to be raised, penetrated, and the thus-created new conditioning has to be considered. Fabro effects an opening between action and reaction, a subtle shock, with which we are invited to take knowledge of our position. (1. 1.)



Luciano Fabro, In cubo, 1966

teatro dei satiri, roma

Il 23 gennaio, al Teatro dei Satiri, un Concerto spettacolo della Compagnia del Teatro Musicale da Camera di Roma e del gruppo Musica Elettronica Viva. Opere eseguite: «Impersonation», di Frederic Rzewski. Un «audiodrama in sei parti» per magnetofoni a due piste, mixer a fotocellule, altoparlanti e voce umana. Per l'autore, «una specie di coreografia sonora, una trasformazione, possibile solo con mezzi elettronici, della musica in un'arte dello spazio. Il dramma si sposta dalla dimensione visiva dello spazio concreto, parziale, diviso - la scena - a quella uditiva dello spazio astratto, totale ed unito». Quindi, «Don't trade here!» di Giuseppe Chiari, per un esecutore, che ripete 122 volte sulla scena la frase «Paolo VI». Infine «Prossimamente» di Vittorio Gelmetti, per nastro magnetico e pacchetti mondADADAni di Gianfranco Baruchello (m.d.)

jean genet

Teatro Gobetti, Torino
Les Bonnes di Jean Genet, teatro Gobetti, 27 e 29 gennaio. Dopo lo psico-dramma creato dal Living Theatre, questa giovane équipe parigina ha fatto del lavoro di Genet un rito, una «mise à mort» esemplare. Regista, J. Marie Patte è anche l'interprete de «L'ascesa al potere di Luigi XIV» di Rossellini. A lui si deve la ferrea lucidità con cui il lavoro di Genet, quasi pretesto scenico, si piega qui ai metodi del teatro della crudeltà. (t. t.)

michelangelo pistoletto

Piper Club, Torino
Michelangelo Pistoletto ha presentato, la sera del 6 marzo presso il Piper Club, un'orchestra di «acciai e ottoni» composta da una trentina di elementi. Le lamine metalliche, in formato ridotto rispetto a quello che Pistoletto impiega comunemente nei suoi quadri specchianti, hanno vibrato, schiocrano, stentato, ma le vasse pareti alluminizzate del tempio torinese beat. Dal tempo dell'«insonoratori» futurista non si era più udito un tale dispendio di suoni in libertà. Pistoletto ne ha impostato l'esecuzione secondo i due livelli fruttivi presenti nei suoi quadri, quello diretto e quello riflesso. All'esecuzione diretta, affidata alla generosità del pubblico, è stata alternata quella in registrazione. È stata notata la difficoltà di ballare al ritmo di questi «steel sounds». (t. t.)

teatro dei satiri, roma

A Concert Spectacle given by the Company of the Teatro Musicale da Camera di Roma and the group *Musica Elettronica Viva*. Works performed: *Impersonation* by Frederic Rzewski. An «audiodrama in six parts» for two track tape recorders, a photocell mixer, loudspeakers with the human voice. For the author it is «a kind of choreography in sound, a transformation, possible only with electronic means, of the music into an art of space. The 'drama' shifts itself from the dimension of sight and concrete space, partial, divided - the setting - to the auditory dimension of abstract space, total and united». Afterwards, «Don't trade here!» by Giuseppe Chiari, with a single performer who repeated the phrase «Paul VI» 122 times. Finally, there was Vittorio Gelmetti's «Prossimamente» for magnetic tape and mondADADAn gift packages by Gianfranco Baruchello. (m. d.)

jean genet

Teatro Gobetti, Torino
Les Bonnes by Jean Genet.
After the psycho-drama created by the Living Theatre, this youthful Parisian company makes of Genet's play a rite, an exemplary «mise à mort». The producer, J. Marie Patte, also appeared in Rossellini's «The rise to power of Louis XIV». The debt is to him for the stark lucidity with which Genet's play, almost scenic pretext, must here succumb to the methods of the theatre of cruelty. (t. t.)

michelangelo pistoletto

Piper Club, Torino
On the evening of March 6 at the Piper Club, Michelangelo Pistoletto presented an orchestra of «steels and brasses», composed of thirty odd pieces. The sheets of metal, reduced in size with respect to those that Pistoletto ordinarily uses for his mirror paintings, vibrated, shocked, and sneezed between the aluminium wall of Torino's beat temple. Such an expanse of free sound hasn't been heard since the time of the Futurists' «insonoratori». Pistoletto organized the execution according to the levels that he uses in his paintings, the direct and the reflected. The direct execution was a result of the generosity of the public, and it was alternated with a previously tape-recorded execution. It was noticed that dancing to the rhythms these «steel sounds» was possible but with difficulty. (t. t.)

genova

Galleria La Polena. Mario Nigro. Una ricerca che viene condotta dal 1964 sulla ripetizione iterativa e seriale di strutture cromatiche visualizzate secondo procedimenti razionali e psicologici. (febbraio)
Teatro Stabile «E. Dose». 30 gennaio - 3 febbraio
I Janari di Middleton e Rowley. Regia di Luca Ronconi. 21 febbraio, aprile
Il Drago di Evgenij Schwarz. Regia di Paolo Giordano. Scene e costumi di Padovani.

Teatro Politeama Genovese, 28 febbraio - marzo. *La piovra di novembre* di Franco Brusati, regia di Valerio Zurlini, scene di Pier Luigi Pizzi, compagnia Proclamer-Albertazzi. Aprile. *L'orso* di Felicien Marceau, regia di Luciano Salce, scene di Mischa Scandella, compagnia Proclamer-Albertazzi.

milano

Galleria Apollinaire. Nanda Vigo. Cronotopi più un ambiente luminoso. Dal cinetismo introiettato di strati di vetro smerigliati sovrapposti e composti in teche-oggetto agli ambienti-teche dalla luminosità statica e abbagliante. L'arte ghestaltica vuole assimilarsi alla cool-art? (marzo)

Galleria d'Arte Manzoni. Aste di dipinti moderni e contemporanei. Docenti opere fra cui Carpioli, Carrà, Caserani, De Chirico, De Pisis, Guttuso, Madai, Morandi, Rosai, Severini, Sironi, Viani, ed altri. Banditore Ennio Sasso. (13-14 marzo)

roma

Galleria Senior. Echaurren Matta: *What's happening baby?* Quello che accade è chiaro. L'impegno politico espresso in termini di descrizione del bellicismo (in questo caso, ancora il Viet-Nam), si converte, nel quadro, in approssimazione immaginativa e regresso stilistico. (gennaio-febbraio).

Galleria Marlborough. Pietro Consagra. Scultura intima per signora. I colori più fini e tenui.

Carnaby Street arcadizzata. (febbraio)

Galleria Medusa. Vacchi. Manierismo surrealista e metafora pseudocontestatoria. Una «nuova figurazione» che «figura» a tutti i livelli.

Galleria La Tartaruga. «Futurismo rivisitato» e altre opere di Mario Schifano. Il pexiglass straniante e optitaleggiante inventa l'autocensura al narcisismo epico del nostro miglior pittore della *joie de peindre*. (febbraio)

torino

Galleria Stein. Robert Indiana. (marzo) Originali multipli di Boetti, Mondino, Paolini prodotti dall'ED 912 in aprile.

Al Centre Culturel Français-Italien: - 8 marzo, «Sade», conferenza di Pierre Klossowski

- 9 marzo, «Hommage à Breton», tavola rotonda con Calvino, Sanguineti, Simenon.

Esposizione surrealista (in collaborazione con la galleria Schwarz, Milano).

genova

Galleria La Polena. Mario Nigro. A research in progress since 1964, on the iterative and serial repetition of chromatic structures, visualised according to rational and psychological processes. (February)

Teatro Stabile E. Dose. January 30, February 5.
The Changing by Middleton and Rowley. Director by Luca Ronconi. February 21 - April
The Dragon by Evgenij Schwarz, directed by Paolo Giordano, sets and costumes by Padovani.

Teatro Politeama Genovese. February 28 - March. *La piovra di novembre* by Franco Brusati, direction by Valerio Zurlini, sets by Pier Luigi Pizzi, Proclamer-Albertazzi company. April: *L'orsu* by Felicien Marceau, directed by Luciano Salce, sets by Mischa Scandella, Proclamer-Albertazzi Company.

milano

Galleria Apollinaire. Nanda Vigo. Chronotypes + luminous environment. From the intro-injected kinesis of layers of frosted glass superimposed and composed in glass sheath objects to the glass sheath environments of static and blinding luminosity: Is gestalt art trying to assimilate to cool art?

Galleria d'Arte Manzoni. Auction of modern paintings.

Two hundred works including Campigli, Carrà, Caserani, De Chirico, De Pisis, Guttuso, Madai, Morandi, Severini, Sironi, Viani and others. Auctioneer E. Sasso. (March 13/14).

roma

Galleria Senior. Echaurren Matta: *What's happening baby?* It is clear what's happening. The political commitment expressed in terms of description of warmongering (in this case Vietnam again), becomes transformed, in the picture, into imaginative approximation and stylistic regression. (January-February).

Galleria Marlborough. Pietro Consagra. Intimate sculpture for ladies. The finest and most tender of colors. Carnaby Street made Arcadia.

Medusa. Vacchi. Surrealist mannerism and pseudocontesting metaphor. A «new figuration» that «disfigures» at every level.

Galleria La Tartaruga. «Futurism Revisited» and other works by Mario Schifano. The alienating and optitalizing plexiglass invents the auto-censoring of the epic narcissism of our best painter of the *joie de peindre*. (February)

torino

Galleria Stein. Robert Indiana (March) Multiples by Boetti, Mondino, Paolini edited by ED912 (April).

At Centre Culturel Français Italien: - March 8, «Sade» by Pierre Klossowski - March 9, «Hommage à Breton», round table discussion with Calvino,

Sanguineti, Simon's Show of Surrealism (in collaboration with Gallery Schwarz, Milano).