

QUADERNO DI APPUNTI

di Renato Guttuso

Apologo

(da una cronaca vera)

Si racconta che il pittore nihilista americano M.R., conversando una sera fra amici sui problemi dell'essere e tenendo in braccio un piccolo cane, lo

abbia baciato appassionatamente e intimamente sulla bocca. Si racconta che il cane appena poté divin-

colarsi dall'amplesso del pittore, sia andato in un angolo a vomitare, affermando così la sua dignità di cane.

Negazione e raddoppio

Il filosofo Adorno afferma, in un intervento scritto a un dibattito sull'arte moderna, che ogni forma indecente dell'arte contemporanea è critica operante alle forme tradizionali, e che ogni negazione degli oggetti si oppone al loro «raddoppio apologetico». Cosa c'è di più volgare che un «raddoppio apologetico»? Cosa di più inutile? si chiede Adorno. Ma forse l'antitesi negazione-raddoppio non è così ovvia materia di scelta, né si pone come aut-aut. Sicché il dilemma posto da Adorno ci appare strumentale ed apologetico (della negazione).



varie epoche interpretazioni e teorizzazioni differenti, anche opposte tra loro. Ciò vuol dire che il termine «raddoppio» è puramente polemico e privo di significato. Poiché in realtà non si è mai trattato di un raddoppio, ma di una visione rafforzata opportunamente accentuata in un particolare momento della storia. Come è strano che i critici d'arte per giustifi-

care il nulla che hanno dentro e il nulla delle opere di cui parlano, ricorrano ai più spiccioci schemi nel campo della trascologia filosofica, e i filosofi, questo filosofo almeno, se la prenda sottogamba come un gazzettiere da quattro soldi, su una questione fondamentale quale è la presenza o la non presenza del mondo visibile, nell'arte della visione.

1960

Tempo fa un noto critico d'arte, nella prefazione a una mostra di giovani artisti parlava della poetica del continuo. Un amico mi chiede perché il critico in questione non abbia avanzato tale tesi critica, per esempio, a proposito di alcuni miei arancetti, esposti tre anni prima. La mia risposta è semplice: Perché io non avevo dedotto i miei arancetti da nessuna poetica in corso legale; perché quei miei quadri non avevano rapporti, ad esempio, con Tobey, o Dubuffet e neppure con il Monet ultimo, che in quei giorni era tornato di moda. E mi spiego: oggi si usa aguzzare la inventiva critica solo nell'ambito di una situazione artistica di plagio permanente. Solo

quando ci si deve storzare di differenziare in qualche modo il plagio dai suoi modelli, la critica mette in moto ogni acume speculativo. Di ciò che non sia, in qualche modo, plagio, non si occupa, per esempio, a proposito di alcuni miei arancetti, buon per noi. C'è una forma di «plagio» da cui un artista di genio assai raramente è immune. Naturalmente il «plagio» è, soprattutto, materiale utile agli artisti mediocri e ai non artisti. Ma non si tratta della stessa cosa: un vero artista si impara (può imparare) di un particolare, di una idea, di una soluzione, ma non opera mai nel clima di un altro artista; la truzione dell'opera altrui (del passato o contemporaneo) fa parte della cultura, ma è sempre piegata ad una intenzionalità del tutto diversa. L'intenzionalità è in un vero artista autonoma, del tutto individuale. Ciò che distingue appunto gli artisti mediocri è la loro necessità di appropriarsi della intenzionalità altrui, di ripetere con variazioni non soltanto un frammento, un dettaglio, ma un clima, un'aura, una situazione.



1962 - Lubarda

In una nota critica riguardante il pittore jugoslavo Lubarda viene citato un pensiero di Mallarmé secondo cui la poesia consiste nel dare «un sens pur aux mots de la tribu» e lo si interpreta in modo giusto quando si afferma che «il senso più puro dato ai mots de la tribu è di fatto, la fondazione di un linguaggio immune da accenti vernacoli... ma se ne vanifica il senso

quando si aggiunge «e da costanti nazionali». Se così dovesse intendersi, se cioè le «costanti nazionali» dovessero essere soppressi dalla «fondazione di un linguaggio» che senso avrebbe parlare dei mots de la tribu? La frase di Mallarmé non avrebbe, in tal caso, alcun senso. Quanto a Lubarda di cui ricordiamo più di un quadro, dal '29 ad oggi, e per-

ciò i vari passaggi, non si può dire che egli abbia fondato alcun linguaggio e ci appare, se mai, affondato in un linguaggio fin troppo generico ed a troppi comune. Un aggraziato corista nel coro, che già si spegne, dell'informale. Se qualcosa conta, tuttavia, in Lubarda è proprio il riflesso, ormai vago, di una voce nazionale che ha resistito alla volontà cosmopolita del pittore.

architettura

Il piano intercomunale

Milano verso la «città-regione»?

Il fenomeno dell'espansione incontrollata dell'edilizia attorno a Milano, o quello della congestione del traffico non sono che i moti più evidenti tra quelli che stanno alla base del futuro Piano Intercomunale. E che sia così lo prova il travaglio col quale il Piano stesso sta procedendo. Messa a punto il sistema politico-organizzativo che deve sorvegliare alla formazione del Piano intercomunale di Milano, sta prendendo l'Avvio il lavoro vero e pro-

partito da un decreto formulato con spirito autoritario, mediante il quale si attribuisce a Milano la facoltà di concertare l'operazione pianificatoria sul corpo di 34 Comuni dell'hinterland, si è arrivati oggi, grazie all'azione tenace e intelligente condotta dalla Lega dei Comuni Democratici della Provincia di Milano, unitamente a quella condotta in sede più propriamente politica dal Partito comunista e socialista, a una formula largamente democratica, che è un primo appunto anche di punto di vista della impostazione di metodo a livello teorico.

Da qualche parte è stato detto che la ricerca della metodologia del Piano intercomunale di Milano, per quanto concerne i mezzi, è «tutta da inventare». Questa affermazione, che a un primo appunto può sembrare pericolosa, a quantomeno, un poco strana, riflette invece molto bene il clima di studio, di ricerca, di dibattito, di approfondimento teorico nel quale sta prendendo corpo il Piano intercomunale: ed è questo che sta così, che non si proceda cioè per soluzioni prefabbricate, e astratte, in quanto tali, perché non possiamo nascondersi che una operazione pianificatoria non può inserirsi molto agevolmente in un contesto rappresentato da una struttura sociale arretrata e primitiva, da una sviluppo economico diseguale e fonte di squilibri. Cosicché, nella carenza di una politica economica (e quindi di una esperienza di pianificazione) a livello nazionale, come nell'assenza dell'ordinamento amministrativo decentrato, ha tuttora un senso discutere se il Piano intercomunale di Milano debba avere un contenuto economico, cioè configurarsi non soltanto a livello strumentale (urbanistico), come è funzionale l'insistente riferimento alle tuttora inesistenti Regioni, ma come all'unico istituto che sarebbe capace di intervenire correttamente e adeguatamente nella pianificazione di livello intercomunale.

Parigi Il padiglione sovietico



Oggi la cultura architettonica sovietica è tornata a occupare un posto di avanguardia sul piano internazionale. Il recupero delle esperienze fondamentali della cultura architettonica internazionale si accompagna a un risveglio critico appassionato della tradizione costruttivista e cubista-futurista sovietica. E la grande personalità dell'architetto, pittore e grafico sovietico El Lissitzky è nuovamente al centro degli studi e delle polemiche. L'influenza di questo maestro sovietico è tornata a farsi vivissima nell'alleanza del padiglione di esposizione. Nelle foto: K. Rodjestvenski, V. Makarlevic e B. Radionov: Sala centrale del Padiglione dell'Esposizione sovietica a Parigi.

Da qualche parte è stato detto che la ricerca della metodologia del Piano intercomunale di Milano, per quanto concerne i mezzi, è «tutta da inventare». Questa affermazione, che a un primo appunto può sembrare pericolosa, a quantomeno, un poco strana, riflette invece molto bene il clima di studio, di ricerca, di dibattito, di approfondimento teorico nel quale sta prendendo corpo il Piano intercomunale: ed è questo che sta così, che non si proceda cioè per soluzioni prefabbricate, e astratte, in quanto tali, perché non possiamo nascondersi che una operazione pianificatoria non può inserirsi molto agevolmente in un contesto rappresentato da una struttura sociale arretrata e primitiva, da una sviluppo economico diseguale e fonte di squilibri. Cosicché, nella carenza di una politica economica (e quindi di una esperienza di pianificazione) a livello nazionale, come nell'assenza dell'ordinamento amministrativo decentrato, ha tuttora un senso discutere se il Piano intercomunale di Milano debba avere un contenuto economico, cioè configurarsi non soltanto a livello strumentale (urbanistico), come è funzionale l'insistente riferimento alle tuttora inesistenti Regioni, ma come all'unico istituto che sarebbe capace di intervenire correttamente e adeguatamente nella pianificazione di livello intercomunale.

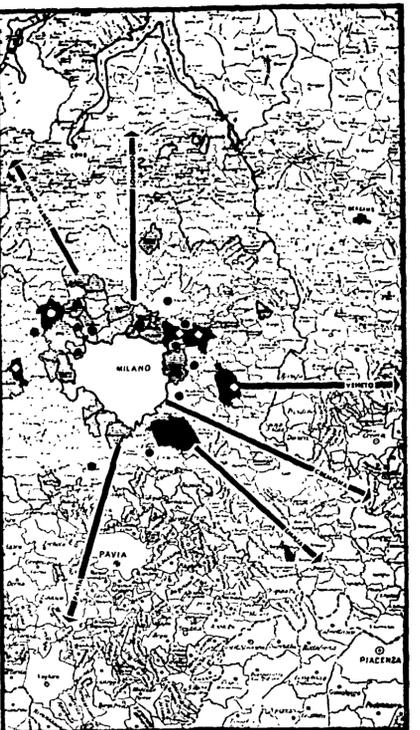
Oggi, il «Comitato di attuazione» o della «programmazione economica e finanziaria», costituito nell'ambito della struttura del piano intercomunale, rimane il punto di riferimento più significativo a proposito del contenuto politico-economico che il Piano stesso non può mancare di avere. E' altrettanto una novità assoluta nel campo dell'urbanistica italiana, e dà a sperare nella inevitabile evoluzione in senso istituito del concetto che esprime, purché fin da questo momento esso stabilisca un coordinamento organico con gli enti locali.

Sarà infatti, attraverso di esso che, se non si perverrà a modifiche di struttura vere e proprie nel corpo dell'hinterland milanese, che già è chiaramente configurato da uno sviluppo prevalente degli insediamenti della piccola e media industria produttiva di beni di consumo, si dovrà perentore in modo organico e globale al coordinamento di tutte le iniziative, in arte e prevedibili. Il «bilancio sociale» dovrebbe essere lo strumento fondamentale di questa operazione.

«Città metropoli» o «Città regione»? Altro interrogativo; al quale però una serie di incontri, dibattiti e convegni ha già dato risposta. Non si può pensare di ingrandire indiscriminatamente Milano assumendola come a unico polo del sistema intercomunale, senza il rischio di aggravarne la congestione.

La «Città regione», polifunzionale, anche se, ovviamente, Milano resta il polo maggiore al quale non si possono negare insostituibili funzioni direttrici, soprattutto a livello dell'organizzazione economica e della cultura, è lo studioso che amministratori, studenti e tecnici sono d'accordo di perseguire i parametri sui quali è necessario agire in precedenza sono essenzialmente due: gli insediamenti e i trasporti; l'ottimizzazione dei risultati economici si avrà su tutta la «Città regione» quando su tutto il suo territorio insediamenti e trasporti saranno in un rapporto organico e allo stesso livello qualitativo. Si tratta, in poche parole, di estendere la civiltà cittadina a tutto il territorio dell'hinterland, attraverso una rete di servizi, sociali e tecnologici, e una elevazione del livello generale degli interventi, in particolare di quelli che si dovranno avere nel settore della residenza, stabilendo un rapporto dialettico tra le varie parti tale da restituire al territorio l'equilibrio delle sue funzioni. E' attraverso questo obiettivo che devono avviarsi a una soluzione i problemi più acuti della nostra società: il contrasto fra città e campagna, la stratificazione di classe degli insediamenti, la mancata assimilazione degli immigrati, l'ineguaglianza della residenza e il suo alto costo, i lunghi percorsi fra residenza e posto di lavoro, lo squilibrio delle strutture assistenziali e dell'istruzione, la mancata organizzazione della ricreazione e della vacanza.

Luigi Airaldi



Località di futuro insediamento delle aziende e direttrici di decentramento di Milano

arti figurative

Firenze Bologna

VESPIGNANI

La bottega di «Corrente 2» ha inaugurato la sua nuova accogliente galleria «La Chiostro» a Fonti Vecchio (Via del Bardi, 58) con una bella antologia dell'opera grafica di Renzo Vespignani: acquerelli, litografie dal '52 ad oggi e disegni e schizzi. Dalle spiagge dove il pittore romano ha tentato un ardito innesto del costruttivismo luministico di Cézanne e Seurat sulla tradizione nostra Fattori-Carrà, alle successive spallate, fatte diseredare alla Fedina e riciccate di carogne e noia (con buon anticipo sulla nota di Antonioni). Figurano nella mostra molti dei «ritratti» della città e del costume borghese che fanno un capitolo importante della «Bruttezza degli italiani» che Vespignani ha ereditato dalla «Bruttezza dei tedeschi» di Grosz; in queste opere c'è una forte ripresa dello espressionismo tipico del pittore ai suoi esordi nel '43. E a rivedere, oggi, qui queste opere grafiche, e sono alcune poche di centinaia fra disegni e schizzi eseguiti nei venti anni, si ha il senso acuto di quale potente alterna la sua sia Vespignani all'informazione di Wols e Gorky, e all'Art brut di Dubuffet.

«BIANCO E NERO»

La galleria «Dei Foscherari» ospita in questi giorni il secondo turno di una mostra nazionale riservata ai «Giovani pittori italiani nel bianco e nero». Non può sfuggire l'importanza di questa mostra, nella quale sono inclusi, in una rosa di 45 artisti, nomi che vanno a forte citare l'esperienza delle poetiche e l'impostazione — da Romiti, Saroni, Vacchi, Bendini, Dova, Vaglieri, De Vita, Pozzati, Avesani, Plescan Sughì, Cappelli, Calabria, Francesco, Banchieri, Guerreschi. Nella presentazione sul catalogo Mario De Michelis apre coraggiosamente quella prospettiva di incontro fra le tendenze estetiche nella quale egli definisce una «situazione fluida» — e che proprio in questa fluidità ha forse il suo carattere più riconoscibile e significativo... tenuto conto del fatto che — cadute le preoccupazioni programmatiche nel duplice senso del realismo e dell'astrattismo, oggi è evidente che gli artisti più giovani, e si intende più impegnati, si muovono su di un terreno dove li fa incontrare la fedeltà ai valori di una ispirazione partecipe dei problemi che agitano la moderna condizione dell'uomo.

A noi sembra decisamente un discorso concreto per una situazione concreta: un discorso obiettivo che doveva essere fatto, essendo maturo soltanto nei ragionieri, ma anche i fatti. E c'è un altro aspetto — è sempre De Michelis che scrive — che lega questi artisti ad un processo di singolari confluenze, ed è la ricerca della figurazione... Si tratta di un'urgenza che denuncia una aspirazione a stabilire un rapporto con la realtà. Per quelli, invece, che hanno alle spalle un'esperienza già figurativa, si tratta invece di rompere una serie di convenzioni e di formule per trovare una dimensione di effettiva libertà espressiva.

Il panorama di questa mostra — tutta imperniata sull'opere a bianco e nero dei giovani artisti — rivela anche un'urgenza di ricerca non soltanto stilistica, ma proprio di linguaggio, che va sempre più verso una singolare e soggettiva disponibilità delle immagini: una direzione che ancora fortunatamente non è schedabile secondo la consuetudine delle formule, ma che, pur non essendo da alcune influenze di moda, si propone come viva, attuale.

Non a caso riteniamo che in un contesto europeo, nei prossimi 10 anni, una parola alta abbia da dire l'Italia, e sarà chiamata in causa anche questa — terza generazione del '60 italiano — la quale, nella mostra di Bologna, propone alcuni poetastri, non ultimo l'impegno in un mezzo espressivo a forte funzionamento trascorso dagli artisti e dalla tradizione italiana: il bianco e nero.

DEL ZOZZO

La galleria «Il Cancelli» a Bologna presenta uno scultore che soltanto in questi ultimi anni è uscito dal riserbo che caratterizza la provincia italiana. Si tratta di Gino Del Zozzo. Nell'opera di questo artista — la cui derivazione formale è postimpressionista, ma che nell'ambito espressivo accoglie elementi di base boccioniana con i quali è superata la vibratilità luministica delle superfici — è portata dall'interno del blocco della forma una dilatazione al limite di resistenza, e vi può essere colto un senso di avanzamento, mediato da un estremo pudore. Ma le avventure non hanno riscontro altro che nell'immaginativa di cui lo scultore dispone e che soltanto raramente da luogo ad una sorta di spazialismo. E' un artista che, per il suo autentico scendicchiare non soltanto nella natura, ma anche nella forma, presenta momenti di notevole concentrazione poetica, acuita da un forte senso delle immagini, affidate queste ad una descrittività interna, raramente disponibile per una eloquenza veramente figurata e comunque di un ordine narrativo chiuso, episodico.

Arte jugoslava

Sette gli auspici del Ministero della Pubblica Istruzione, la Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma allestisce una vasta rassegna di pittura scultorea, grafica e tappezzeria contemporanea jugoslava, curata nel quadro dell'accordo culturale italo-jugoslavo dal prof. Zoran Krziznik, Direttore del Museo d'Arte moderna di Lubiana.

La mostra, comprendente circa 180 opere d'arte, si è inaugurata nel Palazzo delle Esposizioni (Via Nazionale) giovedì 24 maggio.

BERTACCHINI

Ala «Nuova Galleria» espone il pittore Luciano Bertacchini. La sua pittura, condotta ad immagini dirette di natura, si muove su un piano di estrema sensibilità, di sottili passaggi cromatici cangi, azzurri, verdi.

I paesaggi prendono le forme come se dall'interno tendessero naturalmente, per effetto di vibrazioni, a raccogliere luci e senso delle cose e, per effetto di questa interna tensione, acquistano oggettività.

Proprio laddove l'impianto potrebbe apparire arduo, si risceglie un tremore di sottile poesia, di accordatissime assonanze con le quali mezzo il pittore dispone il suo racconto sulle trame lievi di una tela di ragnò, paziente, senza che per questo scada mai la immediatezza della presa sensibile.