MUSICA

Il 1965 è stato un anno di fermenti e rivolte per la musica negra

Nel nuovo jazz «nero» un grido della libertà

Un movimento avanzato che rifiuta il compromesso con il modello di vita americano - L'apporto delle culture africane e asiatiche

John Tchicai, il saxofonista dell'avanguardia del jazz negro-americano, fotografato l'anno scorso al Festival belga di Comblain-la-Tour: sulla guancia ha il simbolo pacifista anti-atomico.

Il 1965 è stato un anno rivoluzionario per il jazz. I fermenti nuovi latenti in questa musica sono esplosi portando alla ribalta una nuova generazione, che si è imposta, o per dir meglio, contrapposta, all'opinione pubblica americana proprio nell'anno passato. Per questo possiamo chiamarlo «jazz 1965», come punto di riferimento tangibile, anche se questo nuovo movimento ha avuto un suo primo battesimo durante un concerto newyorkese dell'ottobre '64, per cui esso è stato anche definito come il gruppo della «rivoluzione d'ottobre». D'altra parte, va anche tenuto conto che questa nuova pagina del jazz è una evoluzione di quanto già era maturato nella musica dei maestri della fine degli anni cinquanta: un'evoluzione nell'atteggiamento del negro-americano, soprattutto.

Questa nuova generazione si è già posta alle spalle nomi che, salvo l'eccezione del pianista Cecil Taylor (rimasto sempre in penombra e non a caso il più prossimo ai giovani musicisti), cominciano a non essere più contestati dalla critica ufficiale e dal pubblico dei locali notturni: John Coltrane, ad esempio, e lo stesso Ornette Coleman, che si era dovuto costringere ad un autoesilio di due anni.

Questo gruppo è in gran parte radunato attorno ad una piccola casa discografica di New York, fondata da un intraprendente avvocato, Bernard Stollman, e che ha come sigla le lettere ESP. Tale sigla mira già a definirsi polemicamente rispetto alla terminologia tradizionale: ESP significa infatti, tanto «extra sensory perceptions», cioè «percezioni extra sensoriali», quanto «esperanto». Nel primo caso assistiamo al tentativo di definire un atteggiamento vitalistico che — nelle intenzioni dei fondatori — vuol contrapporsi alla «ragione» tecnologica; nel secondo caso, ci si intende riferire simbolicamente ad un linguaggio potenzialmente universalistico da contrapporre a quello ufficiale americano.

Sono queste, probabilmente, frange esasperate di un nuovo vocabolario, armi temporanee destinate ad essere accantonate in futuro. Ciò che conta, invece, è quanto esse riflettono, e cioè il nuovo discorso aperto dal jazz di oggi, che si va proponendo in una dimensione e in un rapporto radicalmente nuovi nei confronti della cultura dominante statunitense. Mai come oggi, infatti, il jazz negro-americano si è opposto così radicalmente all'immagine che l'apparato industriale dello spettacolo e, di riflesso, il pubblico «bianco» avevano forgiato e si erano fatti di questa musica. E c'è in questo jazz una carica provocatoria rispetto alla struttura della società americana, e questa stessa provocazione richiede appunto quello sforzo di comprensione al quale quel tipo di «opinione» pubblica, legata, anche solo per assuefazione, agli *standard* ideologici dominanti dell'America, non intende prestarsi.

E lo si vede negli scontri, nei dibattiti, nelle reazioni a questo jazz e alla sua ideologia: il rifiuto, su basi estetiche, di questa musica coincide con il rifiuto ad accettare una nuova realtà in atto nel popolo negro e nella stessa struttura sociale americana. Per molto tempo il jazz è stato in parte identificato nella mitologia americana e questa identificazione con il «mito americano», nel suo senso migliore, appariva ancora agli occhi della gioventù d'Europa quando essa cominciò ad interessarsi al jazz. Ma la storia del jazz, dai postriboli di New Orleans ai fumosi scantinati dell'attuale New York, è sempre stata una storia tortuosa e complessa, piena di curve, di luci folgoranti e di angoli oscuri e remoti: le luci folgoranti erano quelle delle grandi orchestre degli «anni trenta», dell'èra dello swing, di Benny Goodman, Tommy Dorsey, Glenn Miller; ma dietro c'è un'altra strada, che collega il canto *blues* di Bessie Smith all'allucinata solitudine del saxofono postbellico di Charlie Parker, e questa strada passa alle spalle dei fragori di Goodman ed Harry James.

Ed è questa etichetta «americana» che il nuovo jazz oggi rifiuta, respingendo a volte persino la parola «jazz» per sostituirla con quella di «musica afroamericana». Il dialogo con l'ambiente che circonda questa musica segregata si è fatto sempre più aggressivo da parte degli artisti negri, alla ricerca di una propria identità.

Scrive sulla rivista *Down Beat* il saxofonista Archie Shepp, una delle voci più forti del nuovo jazz: «I negri americani, per molto tempo, si sono visti imporre un punto di vista che non era il loro... Per un curioso destino, io sono uno di quei rari negri che possono vivere decorosamente... ma alle mie spalle c'è una folla di persone che soffrono: alcuni si ribellano per le strade di Harlem, altri sono i futuri saxofonisti del nuovo jazz».

I negri che l'estate scorsa si sono rivoltati nei ghetti delle città americane non cercavano, dunque, una pura e semplice assimilazione nel mondo dei bianchi privilegiati. C'è oggi, nella popolazione negra, una totale sfiducia nell'attuale modello di società, ed è di qui che nasce il movimento politico del nazionalismo negro. Questo movimento non lesina critiche ai movimenti integrazionisti e vede, ad esempio, insufficiente la politica di un Martin Luther King. I Black Muslims, con la loro mitologia del «Messia negro», sembrano fare perno soprattutto sull'esasperazione che serpeggia fra i cittadini di «seconda categoria», ma il nazionalismo negro non si identifica unicamente in questo gruppo. Il suo leader più autorevole ed autentico era Malcolm X (al quale Archie Shepp ha dedicato una sua bella composizione). Ciò che il nazionalismo negro rivendica è un'unità dei negri, in vista di una lotta per la quale non è possibile contare sulla collaborazione e sulla «buona volontà» di un certo liberalismo bianco.

L'accusa che la classe dirigente americana sfodera indiscriminatamente ad ogni occasione è quella di «razzismo alla rovescia» e viene gettata in faccia allo stesso movimento artistico del nuovo jazz per il suo totale rifiuto ad accettare le strutture della cultura dominante bianca. A queste accuse viene risposto che «mentre oggi una maggioranza razziale sfrutta un'altra razza che rappresenta la minoranza, il movimento politico che faceva capo all'assassinato Malcolm X non persegue come fine la egemonia razziale, bensì la conquista di una propria autonomia». Ma, nei movimenti politici più consapevoli, questa autonomia è nella ricerca della propria libertà e nel rifiuto ad integrarsi ad una società che è minata.

Il disprezzato colore negro diventa il colore della libertà e questa libertà è all'incrocio del razzismo, dell'imperialismo, dello sfruttamento di classe: «La nostra vendetta sarà nera come il colore della sofferenza è nero, come Fidel (Castro) è nero, come Ho Chi Min è nero... Vivo da 28 anni in questi Stati Uniti che io considero uno dei più razzisti sistemi sociali del mondo, fatta eccezione forse della Rhodesia, del Sud Africa e del Vietnam del Sud... In America la nostra musica viene rifiutata, e nello stesso tempo si accetta che nel Vietnam dei giovani vietnamiti di 24 anni siano trucidati...»: sono ancora parole di Archie Shepp che, di recente, ha fatto rappresentare (fuori Broadway) una sua commedia, dal titolo *Il Comunista*, in cui una avvenente prostituta di nome America vuole irresistibilmente June Bug, il protagonista negro, ma non perde occasione per umiliarlo.

Così il musicista negro cerca se stesso al di fuori della ideologia ufficiale americana: entrano nel jazz culture musicali d'altri Paesi, come le millenarie «ragas» indiane, improvvisazioni filosofico religiose delle chitarre a dodici corde, affiancandosi al richiamo di una nuova Africa. Questa differenziazione il negro-americano la spinge talvolta anche negli atteggiamenti provocatori, come il tatuaggio anti-atomico che il saxofonista John Tchicai recava dipinto sulla guancia al Festival belga di Comblain la Tour l'estate scorsa; o come i costumi da pastore africano indossati dal trombettista Don Cherry.

Ed il nuovo jazz ha una violenta carica emozionale che si contrappone alla razionalizzazione «tecnologica» che il poeta, drammaturgo e critico negro Leroi Jones vede come simbolo del sistema sociale coercitivo dominato dai bianchi: «Affinchè il mondo non bianco possa assumere il controllo, esso deve trascendere la tecnologia che lo ha schiavizzato. Ma l'espressione istintiva (naturale) che caratterizza l'arte e la cultura negre, trascende ogni stato emozionale (ogni realizzazione umana) che il bianco conosce».

Segregato, mistificato e incompreso dal bianco, il negro arriva oggi, talora, a rifiutare la possibilità di essere persino capito dal bianco, come è implicito in queste parole di Leroy Jones. E' una reazione a catena quella che si stabilisce fra la posizione di riscatto e di rinnovamento della società da parte dei negri e il conservatorismo bianco. Così, in musica, la ribellione alla «ragione tecnologica» spinge un Sun Ra (che già nel nome — oltre che nell'abbigliamento: un turbante con il diadema del Sole — assume un atteggiamento provocatorio) ad una musica-filosofia solare in cui ricerca un mondo incontaminato e felice da contrapporre a quello presente «che si spinge all'autodistruzione dopo aver distrutto i valori umani». E', qui, evidente che il riflesso della nuova consapevolezza negra, la sua condanna alle strutture borghesi, si svolge in una direzione evasiva.

Ma, al di là delle inevitabili frange esasperate ed anche degli errori, c'è l'autenticità e la originalità di una nuova cultura orgogliosamente autonoma che agisce dentro la realtà urtando i teorici dell'«alta fedeltà» di cui pullula la stampa specializzata jazzistica. Il negro costruisce se stesso anche nella nuova musica.

Il jazz 1965 esige una scelta nei suoi ascoltatori, vuole essere «vero» fino ad «afferrare gli uomini per la gola», come dice Archie Shepp. Che cosa sia per lui il jazz, Shepp lo spiega in un suo articolo pubblicato dalla rivista italiana *Jazzland*: «Le sdolcinature dolci-amare di menzogne sottilmente camuffate per perpetuare la povertà, ignorare una sofferenza mondiale, sublimarla a un livello di affermazione attraverso la morte, non sono mai state abbastanza per noi; non ci sono mai state pertinenti. Così il jazz. O qualunque altra cosa abbiate scelto per nominare NOI. Quel nome può essere il vostro inetto eufemismo per le nostre vite. Così il jazz, che ora non sembra essere mai stato, mai, ciò che voi volevate esso fosse... Allora la musica deve essere a volte terrificante!... Deve portare un ordine sociale oltre che estetico alle nostre vite. Se non è cosa facile, allora dobbiamo affermare il fatto con risolutezza: questa è la vera America. Un uomo non è che un uomo. Così il jazz». Anche la bellezza del jazz «qualche volta dobbiamo percuoterla quasi alla morte; imbruttirla; semplicemente perchè la vita stessa è a volte brutta e penosa a guardarsi. Qualche volta dobbiamo far sì che la bellezza sia consapevole di se stessa come quando i malvagi diventano consapevoli di sè e si vergognano».

Daniele Ionio

Archie Shepp, solista del sax tenore e autore di una composizione dedicata a Malcolm X, è stato l'uomo di punta del jazz nel 1965. Nel '62 aveva partecipato al Festival della Gioventù di Helsinky, suonando in Cecoslovacchia e in U.R.S.S.: al ritorno, il F.B.I. gli ha tolto il permesso d'insegnante.

Premio europeo Cortina Ulisse 1966

Il termine di scadenza per la presentazione delle opere al XIV Premio europeo Cortina Ulisse, che sarà assegnato a un lavoro storico critico riguardante l'architettura o l'urbanistica, è fissato al 30 giugno 1966.

Possono partecipare pubblicazioni edite entro gli ultimi cinque anni.

La Commissione giudicatrice è formata dal prof. Cesare Brandi, in rappresentanza dell'Accademia Nazionale dei Lincei, dal prof. Guglielmo De Angelis D'Ossat, in rappresentanza della Commissione nazionale italiana dell'UNESCO, dal prof. G. Carlo Argan, in rappresentanza del Consiglio Nazionale delle Ricerche, dal prof. Bruno Zevi, in rappresentanza della Facoltà di Architettura dell'Università di Roma e da Maria Luisa Astaldi, direttrice della rivista «Ulisse».

STORIA POLITICA IDEOLOGIA

Una «vicina» ancora troppo sconosciuta

LA JUGOSLAVIA DALLA NASCITA AL SOCIALISMO

Un saggio di Ivo J. Lederer e la «Storia della Lega dei comunisti della Jugoslavia» forniscono interessanti contributi all'analisi di un Paese le cui vicende si sono spesso e profondamente intrecciate con quelle italiane

Troppo scarsa, ancora, è la bibliografia esistente in Italia sulla Jugoslavia, le sue strutture socio-economiche, le sue caratteristiche geografiche ed etnografiche: soprattutto, sulla sua storia, antica e recente, che tanti nessi ha sempre avuto con la storia della nazione italiana; e in particolare sulla complessa e così spesso gloriosa storia del suo movimento operaio, sulla sua lotta di liberazione, sulla sua problematica attuale.

E' quindi da salutare con soddisfazione la pubblicazione quasi contemporanea di due opere che, per diversa via, contribuiscono a darci un quadro della nascita della Jugoslavia come Stato unitario (Ivo J. Lederer: La Jugoslavia dalla conferenza della pace al trattato di Rapallo, *Casa ed. Il Saggiatore, Milano, 1966, pagg. 404, lire 2.200) e della storia del suo movimento operaio e rivoluzionario* (Storia della Lega dei comunisti della Jugoslavia — *a cura di R. Colacovic, D. Jankovis e P. Moraca, ed. del Gallo, Milano, 1965, pagg. 694, lire 4.500).*

Si era detto spesso nel periodo fra le due guerre da parte delle potenze revansciste che la Jugoslavia era una «creatura di Versailles». Non era vero e il libro del Lederer lo dimostra ampiamente. L'idea dell'unità degli slavi del sud (serbi e montenegrini e macedoni, stati per secoli sotto il dominio ottomano e in lotta contro di esso, e croati, dalmati, bosniaci, erzegovesi e sloveni, da più o meno tempo soggetti alla dominazione austro-ungarica) era coltivata da tempo dai più illuminati esponenti di quei popoli ed era andata concretizzandosi nel corso della guerra del 1914-'18. Si realizzò nel dicembre 1918 attraverso contrasti anche aspri fra le correnti centraliste e autocratiche serbe e le correnti democratiche e federative sia serbe che soprattutto croate e slovene.

Il libro del Lederer ha solo sullo sfondo i problemi della confluenza e dei necessari compromessi fra tali correnti, che dettero luogo al sorgere e al consolidarsi del regno di Jugoslavia, mentre tratta più ampiamente di come alla conferenza della pace e con successivi accordi interstatali si giunse alla definizione delle sue frontiere con i numerosi Paesi confinanti e in particolare con l'Italia. Si tratta di un documentato resoconto storico di tali vicende, nel corso del quale, per ciò che particolarmente ci interessa, sono illustrate sia le richieste jugoslave per un confine che, per unire tutti gli slavi, avrebbe dovuto includere anche zone miste e città a grande maggioranza italiana, e sia le richieste italiane, palesemente imperialistiche, tese a mettere piede nei Balcani, a fare dello Adriatico un mare interno italiano, ad assoggettare quasi un milione di sloveni, croati e montenegrini.

Fu necessario che all'intransigente Sonnino succedessero al ministero degli Esteri prima Tittoni e poi Sforza perché si potesse giungere a una soluzione di compromesso, che pur lasciò nella Venezia Giulia nel periodo tra le due guerre oltre mezzo milione di sloveni e croati sotto il dominio italiano: e fu, con il fascismo un dominio spietatamente oppressivo e persecutorio, al quale tra l'altro si devono anche certe punte di asprezza raggiunte in quella regione dal movimento liberazione jugoslavo.

La storia della Lega dei comunisti della Jugoslavia (si chiama così dal 1952 il P. C. jugoslavo), pur se ovviamente centrata sulle vicende di quel partito, tratta però anche delle altre organizzazioni politiche e sindacali dei lavoratori, dei partiti borghesi, dei regimi diversi, ma tutti oligarchici, che si susseguirono in Jugoslavia dal 1918 all'occupazione nazifascista, della lotta di liberazione e quindi dell'edificazione del socialismo.

Il PCJ fu costituito, uno tra i primi partiti comunisti d'Europa, nell'aprile 1919 e vi confluì la maggioranza delle organizzazioni operaie che, in modi diversi, si erano sviluppate dalla fine dell'Ottocento nelle varie parti del Paese. L'immediato dopoguerra fu in Jugoslavia un periodo di vasti moti rivoluzionari sia nelle città che nelle campagne, con occupazioni di fabbriche, miniere, latifondi e con cruenti scontri con la gendarmeria, cui si aggiunsero ben presto organizzazioni politiche armate di destra simili alle squadre fasciste. E simili a quello fascista furono i regimi che si avvicendarono al governo nel ventennio tra le due guerre, con solo a volte una parvenza di democrazia formale e a volte la dittatura aperta, o militare, come quella instaurata nel '31 con l'abolizione della Costituzione, o dell'oligarchia serba dominante, come ai tempi di Stojadinovic.

Il partito comunista fu sempre fuori legge e quasi sempre anche i sindacati classisti, ma la parte più cosciente e combattiva della classe lavoratrice seppe operare sia nelle organizzazioni clandestine che attraverso formazioni legali di vario tipo, conducendo spesso lotte di grande rilievo. Condanne di classe, persecuzioni di ogni genere, torture e assassinii, se privarono il PCJ per un certo tempo o per sempre di valorosi dirigenti, non impedirono tuttavia il suo progressivo rafforzamento come autentica avanguardia democratica e rivoluzionaria intorno alla quale si raccoglieva in effetti un vasto fronte di forze popolari e progressiste, operai, contadini e gran numero di studenti e di intellettuali.

Fu grazie a tali solide posizioni che già esso aveva se, al crollo della vecchia Jugoslavia monarchica sotto l'urto delle armate nazifasciste, il partito comunista fu in grado di assumersi il ruolo di guida unica e riconosciuta del movimento di liberazione nazionale e di dirigere come direste la guerra partigiana. Quell'epica lotta implicò di per se stessa, nel suo stesso corso, la formazione del nuovo Stato a base popolare e con un chiaro indirizzo socialista. E già in tali origini del nuovo Stato è la ragione fondamentale della via originale che i suoi dirigenti hanno tenacemente voluto perseguire nell'edificazione del socialismo in Jugoslavia.

La «Storia» citata è, per ammissione dei suoi stessi compilatori nell'introduzione, un compendio provvisorio in vista d'una futura sistemazione più scientifica, e non è bastata quell'ammissione a sottrarla, già in Jugoslavia, a non poche critiche da parte di storici e di politici. Tuttavia facendo la tara di ciò che è palesemente agiografico e lasciando a future pubblicazioni storiche la risposta a qualche interrogativo o la modifica di qualche valutazione, è certo che nel suo complesso si tratti di un ampio e assai interessante excursus storico sulle idee e le realizzazioni del movimento rivoluzionario jugoslavo.

Mario Pacor

ARTI FIGURATIVE

Mostre a Milano

Crudeltà e dolcezza nell'arte di Guccione

Le «personali» di Pasquale Verrusio e Ezio Gribaudo

Per chi ha seguito l'itinerario espressivo di Piero Guccione, che ora espone, presentato da Guttuso, una bella serie di quadri alla Galleria Toninelli, la sorpresa, anche se c'è, si colloca naturalmente nel giudizio che da tempo si era formato di lui e del suo lavoro. Un giudizio sicuro sulle sue qualità di pittore era già possibile averlo almeno sin dal '58. Allora egli aveva ventitré anni.. Ricordo che al suo studio romano mi accompagnò un altro giovane artista, Tornabuoni, suo sodale di ricerche e di idee. In quell'occasione vidi delle piccole tele fragranti, dolcissimi appunti di paesaggio di un lirismo struggente. Il pittore era già tutto in quelle tele brevi ed acerbe. Poi Guccione da questa pittura intimamente spontanea passò ad una pittura più costruita, ma al tempo stesso più immaginosa. Fu l'epoca della sua prima mostra alla Nuova Pesa nell'ottobre del '62. In quel periodo lo tormentavano le visioni della minaccia atomica e più di un suo quadro appariva impegnato nell'argomento in maniera specifica.

Il lavoro degli anni successivi lo portò invece gradatamente verso un oggettivismo circostanziato, verso una pittura lucidamente definita, talvolta persino aspra e pungente nella sua nitida evidenza. Anche l'attuale mostra alla Toninelli, è basata su di una simile situazione espressiva. Alla elaborazione di un tale linguaggio hanno certo contribuito suggestioni diverse, certa pittura inglese per esempio e in genere talune delle più acute indicazioni contro informali che, specie a Milano, tra i pittori della terza generazione, hanno sempre avuto una particolare enunciazione: ben inteso suggestioni liberamente accolte e autonomamente filtrate. I suoi cancelli, i fili spinati, le antenne televisive, i muri che tagliano nettamente il cielo, senza cessare di essere oggetti veri, come le foglie lanceolate di Sutherland, gli aculei, le spine, la geometria di una struttura diventano un'immagine che tiene in sè qualcosa di sottile, d'inquietante, di crudele; qualcosa che insieme alla dolcezza della luce, sempre viva e tesa in Guccione, comunica anche una sensazione lancinante, quasi di strazio.

Devo dire tuttavia che nella mostra alla Toninelli ci sono tre quadri con figure che, fra tutte le opere esposte, mi sono apparsi come i risultati più avanzati di Guccione. Mi sembra cioè che in queste opere Guccione, sciogliendo almeno in parte la rigidità forse troppo intenzionale dei quadri che ho appena descritto, stia trovando una sua misura più ricca, più aperta al racconto, più fresca di emozioni. In questi quadri, in altre parole, senza che nulla vada perso del rigore ormai acquisito, io ritrovo meglio quella sua naturale dote emozionale che lo riallaccia direttamente anche alle sue prime intuizioni giovanili.

Il «Grande interno con figura» è senza dubbio in questo senso l'opera più significativa: lo spazio-luce qui ha un'ampiezza poetica davvero persuasiva e gli oggetti che vi sono immersi — la televisione, il bicchiere, il divano — insieme con la donna seduta, acquistano una dimensione lirica felice e respirante, fuori ormai di qualsiasi costrizione di «poetica». Mi pare insomma che siano questi i quadri su cui Guccione può ora puntare risolutamente. La sua fisionomia qui si sta definendo in modo compiuto, ed è un modo che fa di Guccione uno dei giovani artisti italiani più interessanti e convincenti.

Per taluni aspetti, anche Pasquale Verrusio, che ha concluso la sua «personale» alla nuova Galleria dell'Agrifoglio, si può ricondurre a un gruppo di esperienze analoghe a quelle di Guccione. Del resto Verrusio ha la stessa età di Guccione ed è venuto su a Roma nel medesimo ambiente culturale. La sua mostra milanese, che viene appena dopo quella fatta a Torino, è stata presentata da Antonello Trombadori. Anche in Verrusio la luce chiara, bianca, abbacinante ha una funzione dominante: è una luce che nasce naturalisticamente e si trasforma in limpida, allucinata tensione. Dentro questa luce si incidono i profili delle cose, gli scorci delle figure, si stampano i verdi artificiali di un cespuglio, di un albero.

Piero Guccione: «Paesaggio italiano» (1965)

Un che di metafisico c'è in questi quadri, come una sospensione fuori del tempo, ma a guardar bene ci si accorge che non di metafisica si tratta, bensì piuttosto della volontà di rendere espressivamente quello stato di estraneità in cui l'uomo contemporaneo è costretto a vivere. Quella luce che rende tutto irreale, o per lo meno fissato in una specie di attesa, di strana assenza, è quindi anche una luce psicologica, una luce di giudizio. L'ultimo quadro in ordine di tempo, che Verrusio presenta all'Agrifoglio, è un mazzetto di fiori dentro un bicchiere. Questa timida natura morta, dipinta con amorevole trepidazione, vive dentro una aureola di vivissimo candore. Quest'opera, pur essendo meno impegnata dal punto di vista del soggetto, è forse l'opera in cui Verrusio concentra una maggiore sostanza pittorica. Forse Verrusio è soprattutto un pittore contemplativo, un pittore che ha bisogno di concentrare la visione anzichè di latarla. Non so ancora dire. E' certo però che questo quadro possiede una vibrazione autentica, che ne fa qualcosa di vitale: una prova sicura delle sue qualità.

Su di un piano di ricerche completamente diverso appare Ezio Gribaudo, che espone alla Galleria del Naviglio, presentato da Pierre Restany. Gribaudo è un giovane artista torinese che ha già al suo attivo un «curriculum» nutritissimo di esperienze. Oggi si presenta con un gruppo di incisioni, ottenute per pressione su di una matrice in rilievo, e con un ciclo di «flans» rielaborati. Si sa che cosa è un «flan»: un particolare cartone pressato su cui viene riprodotta in negativo, con speciali mezzi tecnici, una composizione tipografica, che serve poi per la stampa. Gribaudo, per i suoi lavori, adopera i «flans» per le pagine dei giornali quotidiani. Si tratta dunque, nell'ambito di una serie di prove sperimentali, di una ricerca che si pone sul tracciato di quella che oggi si è soliti chiamare «arte tecnologica».

Ma qual è il carattere più specifico dell'esercizio di Gribaudo? Su questo punto mi pare che si possano fare alcune considerazioni. Gribaudo infatti non adopera la sua «materia» alla stato di puro o grezzo prodotto della tecnica. Egli v'interviene sopra accuratamente. Le sue «pagine» quindi acquistano veri e propri valori plastici governati da un'operazione che ne misura gli effetti e l'efficacia grafico-figurativa. Il mezzo fondamentale di questa operazione per Gribaudo è il colore: un colore che agisce sul fondo e che sottolinea determinati spazi, quegli spazi dove sono disposti i vari «clichés». Ne nasce quindi un gioco compositivo che, tutto sommato, nella sua impaginazione, si lega agli schemi strettamenti geometrici della pittura astratta, benchè il sapore che ne risulti sia del tutto diverso.

La superficie brulicante delle righe, i blocchi dei titoli, le finestre degli spazi illustrativi, della pubblicità, costituiscono un insieme concluso di motivi plastici concreti, dotati di una loro scandita energia. Gribaudo si immette quindi dentro la corrente dell'avanguardia, ma vi si mette con un senso di misura, di avvertenza, che conferiscono alla sua ricerca un segno di concisione e di fermezza strutturale.

m. d. m.