

## LETTERATURA

Un importante studio di Propp  
tradotto soltanto ora in Italia

## Trentuno «schemi» per cento fiabe

La posizione dello studioso sovietico rispetto a Lévi-Strauss

Spesso avviene che un autore straniero sia conosciuto in Italia prima attraverso la traduzione delle sue opere più recenti mentre quelle di produzione anteriore devono aspettare pazientemente che venga il loro turno. È questo il caso di Vladimir Ja. Propp il quale, conosciuto da noi fin dal 1919 attraverso la pubblicazione nelle edizioni scientifiche Einaudi di *Le radici storiche dei racconti di fate*, che è del 1916, vede ora edito *Morfologia della fiaba* (Einaudi, 1966, pag. X, 230, L. 2000) a ben 38 anni di distanza dalla prima edizione sovietica.

L'attuale «fortuna» dello strutturalismo ha concorso a riportare alla luce un testo che è indubbiamente risentito delle influenze dei giovani formalisti russi degli anni '20 e che anticipa molte delle vie battute oggi dagli strutturalisti, e di questa previsione «risentita» grande merito va (oltre che a Vittorio Strada, suggeritore dell'iniziativa), a Gian Luigi Bravo che ne ha curato la traduzione con grande puntiglio critico. L'inversione dell'ordine di pubblicazione delle due opere, però, rovescia praticamente il modo operativo usato dall'autore nei suoi studi. Infatti, la descrizione del materiale segue allo studio genetico dello stesso mentre «è chiaro che prima di chiedersi dove abbia origine la favola bisogna chiarire in che cosa consista» (p. 9).

Propp esamina o per meglio dire scompone cento fiabe russe in elementi fondamentali (o grandezze costanti) ed elementi secondari (o variabili). Gli elementi costanti sono le funzioni dei personaggi, cioè che cosa fanno i personaggi e non i personaggi stessi o il loro modo di agire. Queste funzioni sono in numero limitato, appena 31, e attraverso esse si sviluppa lo schema tipico delle fiabe di magia russe che va da uno stato di mancanza o di danneggiamento alla reintegrazione dello stato iniziale, con premio finale, più spesso matrimonio, dell'eroe dopo che questi si è servito dei mezzi magici di un donatore per vincere l'antagonista e dopo che al suo ritorno ha dovuto lotare ancora per smascherare il falso eroe e farsi riconoscere come quello vero.

Si tratta di «un racconto costruito secondo l'ordinata successione delle funzioni riportate nei loro diversi aspetti» (p. 103), i quali variano per ogni funzione, verso la quale si pongono i diversi rapporti di genere a specie. Esempio, la funzione VIII: l'antagonista arreca danno o menomazione a uno dei membri della famiglia (definizione: danneggiamento, simbolo: X) presenta ben 19 aspetti diversi in cui può realizzarsi: 1) l'antagonista rapisce qualcuno; 2) egli trafuga o esprime il male magico; 3) elimina violentemente l'aiutante magico; 4) saccheggia o devasta il raccolto, ecc.

Talora si ha trasferimento di funzioni nello schema di successione o inversione o scambio di posto ma la struttura di base della fiaba di magia rimane costante. Si ha cioè una struttura monolitica alla quale vanno riportate tutte le favole: si tratta di una sola fiaba che circola in diverse varianti. La libertà del favoliere appare quindi fortemente limitata alla possibilità di varare i singoli aspetti delle diverse funzioni gli elementi secondari come i nomi dei personaggi, nomenclatura, abitudine e forme di apparizione. Egli non fa che adattare il materiale che gli proviene dalla realtà esterna allo schema. Chiunque sia a conoscenza di questo schema di successione può costruire artificialmente intrecci di fiabe non meno veri di quelli originali.

Per accenni Propp fa vedere in quale direzione muoverà nella successiva ricognizione storica sulle origini delle favole, e in questo senso il libro mostra la sua funzione prodeutica agli studi che verranno. L'uniformità di struttura, riscontrabile in tutto il mondo, conduce ad ipotizzare una unica fonte delle fiabe che non deve necessariamente essere geografica (l'India ad esempio) ma piuttosto Propp, sulla scia del Wundt, tende a porre su un piano psicologico, a vedere cioè in alcune strutture costanti del pensiero umano, forme ricorrenti, però, ed ancorate all'indagine storica.

«Scomponiamo le culture muore la religione, e il suo contenuto si trasforma in fiaba. Le favole contengono tracce evidenti di rappresentazioni religiose» (p. 113), e il loro stu-

dio investe la conoscenza della realtà arcaica, economica, sociale, culturale, religiosa, ecc. Un esempio per tutti: i tre traslatori tipici di Ivan, l'eroe tipale delle fiabe russe — il cavallo, l'uccello e la nave — rappresentano i portatori di anime dei morti rispettivamente presso i popoli pastori e agricoltori, cacciatori, pesca tori.

Nella polemica che si sviluppa in appendice, con un intervento di Lévi-Strauss e una replica dell'autore, questi ha buon gioco nel respingere l'accusa di formalismo mossigli secondo cui egli studierebbe il materiale senza far riferimento alla storia. La risposta è contenuta di fatto in *Le radici storiche dei racconti di fate*, dove avviene il passaggio dalla descrizione alla spiegazione del fenomeno studiato. Il processo di formalizzazione e la analisi strutturale servono di introduzione a successive ricerche che calano le strutture medesime nei diversi contesti storici. Proprio l'inverso di quel che fa Lévi-Strauss quando

costruisce meccanicamente e astrattamente un puro schema logico metafisico sottostante il contenuto narrativo degli intrecci, una struttura attempale di significato e valore universale, e distrugge la storia. Infatti, afferma Propp, «gli intrecci traggono origine dagli usi e dalla vita del popolo, e dalle forme di pensiero che ne derivano, nei primi stadi dello sviluppo della società umana... e l'apparizione di questi intrecci risponde ad una necessità storica» (p. 211). In succo, il discorso di Propp è qui: mancando una corretta elaborazione morfologica non è possibile neanche una corretta elaborazione storica. Nel caso specifico della favola, se il problema di fondo è quello della somiglianza delle favole in tutto il mondo, compito della ricerca morfologica, o analisi strutturale, è di scoprire reali somiglianze, pur se mascherate, e smascherare quelle apparenti. E qui si ferma il suo compito.

Fernando Rotondo

## DIBATTITI E CONFRONTI

## Il «recupero» di Kafka



Franz Kafka  
disegno di Jiri Bures

Il nostro collaboratore Ferruccio Masini risponde oggi alla lettera di Saverio Vertone, curatore dell'edizione italiana del libro di Kafka da Praga (1961, editore De Donato), pubblicata martedì scorso su queste colonne (La critica marxista di fronte a Kafka).

Sono lieto che le mie osservazioni in margine alla recente pubblicazione, *Kafka da Praga 1963*, curata da Saverio Vertone, abbiano dato a quest'ultimo lo spunto per intervenire su una questione indubbiamente importante non soltanto per la cultura marxista, Vertone mi rimprovera d'aver tentato di giustificare i limiti e gli schematismi della metodologia critica marxista contestando ai «ghotti» critici borghesi le dicke «ghotti» per sottolineare la natura viscerale della loro polemica) il diritto di considerare il recupero di Kafka da parte della critica marxista, dopo il discepolo, come una implicita (o esplicita) denuncia di un'insufficienza metodologica che ipotizzava dalle parole d'ordine della politica culturale si taccia sfuggire gli elementi originari ed autonomi di un giudizio estetico.

Per la verità, questa mia diffidenza per la strumentalizzazione propagandistica con cui la cultura borghese rivendica ad ogni momento contro gli errori e le discriminazioni di determinati orientamenti ufficiali dei Paesi socialisti la illuminata e spregiudicata disponibilità delle libere istituzioni occidentali ha i suoi fondati motivi. Non a caso le mie polemiche contro la stessa Goldsticker nella sua recentissima conferenza alla Deutsche Bibliothek di Roma) il sospetto degli organi responsabili nei confronti di Kafka prima del XX Congresso era in parte dovuto anche alla precisa collocazione ideologica assegnata dal critico borghese alla narrativa kafkiana intesa come estrema affermazione anarchico-individualista e quindi come potenziale rifiuto di qualsiasi realizzazione del «singolo» nell'ambito di una società «collettivistica».

Bisogna dunque mettersi sulle ragioni storiche che, se non possono certo giustificare la preclusione burocratica nei riguardi di Kafka e il conseguente ritardo nella conoscenza dell'opera (ma quando è stato veramente scoperto Kafka dalla cultura occidentale?), non comunque necessarie perché il problema della autenticità marxista sia posto nei suoi giusti termini. Questa autenticità è parte integrante, a mio avviso, di una metodologia non astratta e non feticista delle questioni letterarie, tanto che mi sembra una caratteristica di questa metodologia come tale il suo progressivo arricchimento nel senso di una comprensione dialettica, sempre più articolata e pregevole, della realtà presente nelle grandi opere d'arte.

Quanto al problema sollevato da Vertone, se «il recupero estetico di uno scrittore» debba o no avvenire «solo sulla base di un suo recupero politico», mi sembra che questa sia una questione superata, almeno al convegno di Libice, perché in quella sede i germanisti marxisti non hanno condizionato il recupero estetico di Kafka ad un recupero politico ma hanno mirato, sia pure in tanta diversità di opinione e di giudizio, ad una riappropriazione storica della figura di Kafka ad una verifica della sua validità al di fuori di qualsiasi paradigma politico-pragmatico.

È evidente che una riappropriazione di genere non può non mettere in luce in Kafka determinati aspetti ideologicamente rilevanti, ma non è questa la mia intenzione. La mia intenzione è di tornare nelle loro ultime radici dalla critica borghese. Che il convegno di Libice abbia dato risultati solo parziali e abbia offerto soltanto in dicazioni può essere vero, ma è un fatto che la questione del recupero di Kafka è stata posta in termini globali e non più come una ipotesi critica assoluzione per insufficienza di prove dei Kafka «decadenti», bensì come una linea di ricerca volta a determinare gli elementi autentici, anche per una società socialista, della «decadenza» e per il quale la storia della letteratura è una metafisica muscolare soggetta ad operazioni puramente formali, non esistono e non sono mai esistiti dubbi di pedagogia rivoluzionaria o più semplicemente di politica culturale su Franz Kafka; in compenso egli è perfettamente agiografato, sempre che l'industria culturale glielo consenta.

Che nei Paesi socialisti sia mancata o in pronto aggiornamento sul grande scrittore e siano invece esistiti molti dubbi non esclude che oggi — e questo mi sembra importante — critici «interessati» possano aggiornarsi discutendo ancora una volta i loro dubbi e magari eliminandoli. Non credo che questo significhi un volersi mantenere digiuni ad ogni costo, perché — e Vertone deve convenirne — esistono molti modi diversi per sfamarsi.

Ferruccio Masini

## SCIENZA

Un dibattito a Milano sulla valutazione clinica delle medicine

## «Immorale» solo per il profitto sperimentare i farmaci sull'uomo

Le argomentazioni degli scienziati e le ipocrisie dei portavoce aziendali - La commissione ministeriale insediata da Mariotti

In un recente dibattito organizzato a Milano dalla Fondazione Mario Negri sul tema della valutazione clinica dei farmaci si è visto in modo molto chiaro quale sia il gioco di certe aziende farmaceutiche, quali i pretesti ridicoli e ridicolmente moralistici di cui si ammantano i loro più retrivi interessi.

Tema della discussione erano i criteri di accertamento delle proprietà terapeutiche dei farmaci nella loro fase di sperimentazione sull'uomo. Un nuovo farmaco riceve la prima sperimentazione, come è logico, su diverse specie animali: nell'esperimento sull'uomo si studiano le sue proprietà terapeutiche, le sue tossicità, gli accumuli, le eliminazioni, tutte le influenze che esso può avere sulle diverse funzioni fisiologiche, i disagi. Quando questa fase di sperimentazione ha dato buoni risultati, prima di mettere il farmaco in commercio occorre, come è logico, sperimentarlo sull'uomo: per quanto l'esperimento sull'uomo possa a prima vista sembrare crudele o immorale, basta anche a un profano un minimo di riflessione per accorgersi che esso invece è inevitabile, e che sarebbe immorale farne a meno. Infatti se non si facesse la sperimentazione sull'uomo molti farmaci dannosi, o nella migliore delle ipotesi economici, dei malati e della società.

Se l'esperimento sull'uomo va fatto, allora è certo che esso va fatto secondo determinate regole e non in maniera disordinata e a casaccio: i criteri generali di queste regole erano oggetto delle relazioni fatte dal prof. Bianchi dell'Università di Parma e dal prof. Maccacaro dell'Università di Milano. Il primo esprimeva le regole cliniche, cioè le modalità di osservazione sul singolo malato, il secondo le regole statistiche, cioè le modalità di confronto tra diversi gruppi di malati: quelli trattati col farmaco nuovo, quelli trattati con farmaci tradizionali, quelli trattati senza farmaci. La sperimentazione clinica è infatti in gran parte una sperimentazione statistica, dato che il decorso di una malattia si svolge in maniera diversa da un caso all'altro e che per lo più tale decorso è tendenzialmente favorevole.

Spiegaremo più concretamente: se non si prende nessuna precauzione, una volta freddo, tutti gli ammalati di raffreddore guariscono: alcuni in tre giorni, altri in quattro, altri in cinque, sei, sette giorni: ma, comunque, guariscono. Allora come si fa per stabilire se è vero che un certo farmaco fa bene «per il raffreddore»? Bisogna assegnare due gruppi di ammalati di raffreddore, un gruppo lo si tratta con il farmaco in esame e l'altro non viene trattato con farmaci, poi si osserva l'andamento della malattia nei due gruppi. Se nel gruppo trattato col farmaco nuovo il numero delle persone guarite è maggiore di quello del gruppo non trattato, allora si può dire che quel farmaco è adatto alla cura del raffreddore.

Questo è un esempio di sperimentazione sull'uomo: farne a meno, certamente, sarebbe preferibile; ma è chiaro che non si può. Non si può neppure eliminare, da questa sperimentazione, un elemento di «inganno» fatto al malato: infatti nella specie umana la fisiologia è largamente influenzata dalla psicologia, e tutti i sintomi soggettivi, e anche una parte dei sintomi oggettivi, possono venire influenzati dal fatto che il malato sappia, oppure no, di venire sottoposto ad un esperimento.

Per queste ragioni la sperimentazione clinica si serve dei «placebo», cioè di medicamenti finti: se ad un gruppo di malati si dà una pastiglia di un nuovo farmaco, all'altro gruppo di malati si dà una pastiglia di placebo, e si osserva l'andamento di ammalati, per le medesime dosi apparenti e per le medesime modalità, ora, eccetera. Il medico «inganna» il malato per impedire che il malato inganni se stesso e quindi la scienza.

È chiaro che la materia è scottante: se è necessario sperimentare sull'uomo, l'idea che dalle sperimentazioni sull'uomo possa provenire un profitto al capitale è alquanto repugnante; e si è piuttosto inclini

a ritenere che il capitale privato debba venire escluso da questo gioco pericoloso, mentre ci si sentirebbe molto più tranquilli moralmente se la azienda produttrice del farmaco da sperimentare fosse una Azienda di Stato Comunista, non ci si può limitare a proporre la nazionalizzazione dell'industria chimica farmaceutica, ma bisogna anche prendere in considerazione la realtà, e cioè l'esistenza dell'industria farmaceutica privata, e stabilire rigorosamente i criteri della sperimentazione clinica alla quale l'industria farmaceutica deve sottoporre un nuovo medicamento prima di poterlo registrare e mettere in commercio.

Il che significa condividere l'opinione del relatore Maccacaro: che una volta stabilito che è «morale» sottoporre i farmaci a sperimentazione sull'uomo non esiste altro pro-

blema che quello di rendere il più possibile efficace e rigorosa tale sperimentazione; infatti, quanto più la sperimentazione è ben condotta tanto più informazioni si estraggono dal singolo esperimento tanto meno lunghi e numerosi devono essere gli esperimenti. Quanto dire che, una volta messi in chiaro i criteri morali, non esiste altro che un problema tecnico e scientifico.

Questa posizione schietta e proba, spogliata di fronzoli sentimentali, ha sollevato scandalo e dolore nei rappresentanti del profitto capitalistico. Si sono sentite sollevare le più lamenterose proteste bisbeti: in trasparenza si sa leggera bene il tornante... Si è sentito qualcuno sollevare l'eccezione che i malati su cui si conduce la sperimentazione so-

no molto diversi l'uno dall'altro; e il relatore a rispondere che questo è ovvio, ma anche i malati da curare sono molto diversi uno dall'altro. Si è sentito qualcuno altro giudicare crudele il sottoporre un malato a una finta cura con placebo, privandolo dei presunti possibili vantaggi del nuovo farmaco; era fin troppo facile replicare che ancor più immorale sarebbe il mettere in commercio un farmaco dannoso o inutile. Si è persino visto il rappresentante di una grande azienda spezzare una lancia in favore del farmaco inutile, del farmaco che non costituisce un reale progresso della scienza, ma un comodo mezzo per tranquillizzare il malato cambiando il nome sulla ricetta senza modificare la sostanza della ricetta stessa... Ah, se potessi, ma avere una Penicillina che avesse la medesima azione della Penicillina ma fosse una

Penicillina diversa! è stato, testualmente, il patetico grido del rappresentante della produzione: accolto dalle risa di tutto il pubblico.

Dopo di che, l'inevitabile ha avuto la salauguardia idea di proporre che la sperimentazione clinica sia fatta su carcerati e allora si è visto cosa di curioso, e assai poco democratico da un punto di vista formale: il relatore Maccacaro gli ha semplicemente risposto di sostenere quella tesi. «Ma io pensavo a sperimentare su volontari...» ha cercato di difendersi l'esponente aziendale: «Volontari in carcere?» è stata, sotto forma di ironica domanda, la semplice ma efficace confutazione che l'esponente aziendale ha dovuto incassare.

E alla fine s'è visto il retroscevo di così accanita discussione e di così moralisti-

mascheramenti del profitto capitalistico: il ministro Mariotti ha insediato una commissione ministeriale per l'accertamento dei requisiti dei farmaci, commissione che sta revisionando tutti i vecchi criteri e regolamenti per introdurre di nuovi più rigorosi, più severi, più aggiornati col progresso scientifico. E probabilmente qualcuno spera che le buone intenzioni e le più preoccupazioni moralistiche esterne con tanta emozione quella sera giungessero alla commissione ministeriale: evidentemente c'è qualcuno che dice preghiere la sera affinché la commissione cambi nome, e da Commissione per l'Accertamento dei Requisiti dei Farmaci diventi Commissione per l'Accertamento delle Sante Morali del Profitto....

Laura Conti

## ARTI FIGURATIVE

ROMA: avanguardia e lirismo quotidiano in una mostra alla «Tartaruga»

## L'ossigeno di Mario Schifano

Già nei quadri della precedente mostra romana alla «Tartaruga» erano grandi figure nastro aperte su bianco azzurro e argento d'uno spazio cristallino con lirismo struggente e trapassato di paura; erano dinamici frammenti della vita urbana bloccati con segno grandeggiante, quasi in emulazione ammirata delle inven-

zioni plastiche del primo Ballo; erano motivi di piante tracciate con linee curve e angoli vivi perché il ritrovassero l'occhio più stanco... Mario Schifano aveva toccato l'acme del lirismo dei mezzi plastici. Era questo acme a staccare Schifano dalla stessa influenza «pop». C'era una ragione più intima da ricercarsi

nella natura del sentimento lirico raccolto e fragile e una ragione più aggressiva di ordine culturale che, nel timore e nello sprezzo d'una pittura tapina e abitudinaria, lo spingeva a forzare sempre lo stesso ordine di forme e di materiali conquistato. E che nell'ambito delle esperienze neoavanguardistiche ci sia un bel

po' di tapineria manieristica è ben vero.

Forse è per questo che la pittura di Schifano pure essendo stilisticamente così provocatoria, quanto è solida di sentimento, non ha trovato una collocazione (ufficiale) fra le neoavanguardie. E' segno che oggi si può essere sul serio pittori d'avanguardia ed occupare una posizione poetica solo lottando nel mezzo d'un carnevale neoavanguardistico. In realtà la relazione che Schifano stabilisce con l'avanguardia storica, con Balla e con Malevich, ad esempio, è inseparabile dal suo sentimento lirico della vita, a tal punto che la sua «lettura» dell'avanguardia, il suo «rivisitare» futurismo e suprematismo sembrerà a molti di assai scarsa ortodossia.

Le opere ora esposte alla «Tartaruga», in piazza del Popolo, sono caratterizzate dallo stesso lirismo ma la tensione espressiva si è sciolta, articolata in un'esperienza plastica più complessa. Ci sono quadri formalmente più tesi, sperimentali, anche come *Omaggio a Malevich e Futurismo rivisitato* (una fantasia sulla fotografia del gruppo futurista privo di Balla): sono le opere nelle quali la volontà di Schifano di dare «ossigeno» alla pittura è più fertile e più provocatoria. Ci sono altri quadri, invece, formalmente più placati, come il trittico che varia il motivo del «l'orizzonte sfiorato dalla grande nuvola dentro cui, a vortice dalla terra sale la scritta *Approssimativamente* come la triste, paurosa finestra notturna e la malinconica e tenerissima favola del bimbo con l'orso (lo sono infantile) che è il punto più puro del lirismo in questa mostra; come infine *A Balla*, un bellissimo pannello, assai lungo e stretto, con la folla nella strada: selva frenetica di gambe tagliate dal polipacco in giù che nel movimento a sequenza delle forme ricorda l'arte di alcuni futuristi di Balla, ma le sovrapposizioni in qualche modo non prava in qualcosa che non è sperimentale, per quel senso, convulso e drammatico, di folla che si unisce e si scioglie senza quiete.

Una novità tecnica e formale caratterizza tutti i quadri: è la sovrapposizione al quadro di una superficie di plastica che in qualche modo rende di lontananza tremula e molto forte nella finestra di notte, crea un pulviscolo nel pannello con le gambe. L'effetto di colore è intenso e luminoso, assai grande, realizzato con altra tecnica da Niki Berlinguer.

Un critico siciliano, Franco Grasso, ha chiesto a Cagli se questa mostra non risulterà simile a quella di Milano, che tanto interesse ha suscitato, non solo in Italia («No, non sarà un duplicato» — ha risposto Cagli — «Arrà caratteri completamente diversi: quella era una mostra concepita e realizzata da un gruppo di critici e secondo un ordinamento critico; questa sarà invece una mostra incontro tra pittura e poesia: una mostra presentata da poeti: Ungaretti, Alberti...»).

g. f. p.

formità come nel trittico col paesaggio: ho visto i quadri prima che la superficie del colore venisse velata e allungata dalla lastra di plastica e ricordo uno splendido bagliore di luce meridiana, ottenuto con colore puro e grande essenzialità di disegno, che ora mi sembra «perduto». In quadri precedenti Schifano aveva usato la plastica come colore e sagoma soltanto in pannello. La totale schiaritura del quadro è interessante e curiosa nel suo effetto: per un verso è l'assunzione avanguardistica portata alla conseguenza estrema di un materiale non d'opera (operazione però sempre reversibile), per l'altro verso il materiale è formalmente composto e usato con un gusto antico della velatura, non fa che sottolineare pateticamente il lirismo strutturale del disegno sulla tela e del colore stesso. L'efficacia magica della pittura è più forte, è raggiunta in quadri dove il materiale partecipa ad una sorta di celebrazione gioiosa, ben alta sulle tante piccinerie della pittura, del mestiere del pittore felicemente inserito fra i mestieri d'oggi: dico di *Omaggio a Malevich e Futurismo rivisitato* che anche per la concezione monumentale senza estremità di una materia non d'opera (operazione però sempre reversibile), per l'altro verso il materiale è formalmente composto e usato con un gusto antico della velatura, non fa che sottolineare pateticamente il lirismo strutturale del disegno sulla tela e del colore stesso. L'efficacia magica della pittura è più forte, è raggiunta in quadri dove il materiale partecipa ad una sorta di celebrazione gioiosa, ben alta sulle tante piccinerie della pittura, del mestiere del pittore felicemente inserito fra i mestieri d'oggi: dico di *Omaggio a Malevich e Futurismo rivisitato* che anche per la concezione monumentale senza estremità di una materia non d'opera (operazione però sempre reversibile), per l'altro verso il materiale è formalmente composto e usato con un gusto antico della velatura, non fa che sottolineare pateticamente il lirismo strutturale del disegno sulla tela e del colore stesso. L'efficacia magica della pittura è più forte, è raggiunta in quadri dove il materiale partecipa ad una sorta di celebrazione gioiosa, ben alta sulle tante piccinerie della pittura, del mestiere del pittore felicemente inserito fra i mestieri d'oggi: dico di *Omaggio a Malevich e Futurismo rivisitato* che anche per la concezione monumentale senza estremità di una materia non d'opera (operazione però sempre reversibile), per l'altro verso il materiale è formalmente composto e usato con un gusto antico della velatura, non fa che sottolineare pateticamente il lirismo strutturale del disegno sulla tela e del colore stesso. L'efficacia magica della pittura è più forte, è raggiunta in quadri dove il materiale partecipa ad una sorta di celebrazione gioiosa, ben alta sulle tante piccinerie della pittura, del mestiere del pittore felicemente inserito fra i mestieri d'oggi: dico di *Omaggio a Malevich e Futurismo rivisitato* che anche per la concezione monumentale senza estremità di una materia non d'opera (operazione però sempre reversibile), per l'altro verso il materiale è formalmente composto e usato con un gusto antico della velatura, non fa che sottolineare pateticamente il lirismo strutturale del disegno sulla tela e del colore stesso. L'efficacia magica della pittura è più forte, è raggiunta in quadri dove il materiale partecipa ad una sorta di celebrazione gioiosa, ben alta sulle tante piccinerie della pittura, del mestiere del pittore felicemente inserito fra i mestieri d'oggi: dico di *Omaggio a Malevich e Futurismo rivisitato* che anche per la concezione monumentale senza estremità di una materia non d'opera (operazione però sempre reversibile), per l'altro verso il materiale è formalmente composto e usato con un gusto antico della velatura, non fa che sottolineare pateticamente il lirismo strutturale del disegno sulla tela e del colore stesso. L'efficacia magica della pittura è più forte, è raggiunta in quadri dove il materiale partecipa ad una sorta di celebrazione gioiosa, ben alta sulle tante piccinerie della pittura, del mestiere del pittore felicemente inserito fra i mestieri d'oggi: dico di *Omaggio a Malevich e Futurismo rivisitato* che anche per la concezione monumentale senza estremità di una materia non d'opera (operazione però sempre reversibile), per l'altro verso il materiale è formalmente composto e usato con un gusto antico della velatura, non fa che sottolineare pateticamente il lirismo strutturale del disegno sulla tela e del colore stesso. L'efficacia magica della pittura è più forte, è raggiunta in quadri dove il materiale partecipa ad una sorta di celebrazione gioiosa, ben alta sulle tante piccinerie della pittura, del mestiere del pittore felicemente inserito fra i mestieri d'oggi: dico di *Omaggio a Malevich e Futurismo rivisitato* che anche per la concezione monumentale senza estremità di una materia non d'opera (operazione però sempre reversibile), per l'altro verso il materiale è formalmente composto e usato con un gusto antico della velatura, non fa che sottolineare pateticamente il lirismo strutturale del disegno sulla tela e del colore stesso. L'efficacia magica della pittura è più forte, è raggiunta in quadri dove il materiale partecipa ad una sorta di celebrazione gioiosa, ben alta sulle tante piccinerie della pittura, del mestiere del pittore felicemente inserito fra i mestieri d'oggi: dico di *Omaggio a Malevich e Futurismo rivisitato* che anche per la concezione monumentale senza estremità di una materia non d'opera (operazione però sempre reversibile), per l'altro verso il materiale è formalmente composto e usato con un gusto antico della velatura, non fa che sottolineare pateticamente il lirismo strutturale del disegno sulla tela e del colore stesso. L'efficacia magica della pittura è più forte, è raggiunta in quadri dove il materiale partecipa ad una sorta di celebrazione gioiosa, ben alta sulle tante piccinerie della pittura, del mestiere del pittore felicemente inserito fra i mestieri d'oggi: dico di *Omaggio a Malevich e Futurismo rivisitato* che anche per la concezione monumentale senza estremità di una materia non d'opera (operazione però sempre reversibile), per l'altro verso il materiale è formalmente composto e usato con un gusto antico della velatura, non fa che sottolineare pateticamente il lirismo strutturale del disegno sulla tela e del colore stesso. L'efficacia magica della pittura è più forte, è raggiunta in quadri dove il materiale partecipa ad una sorta di celebrazione gioiosa, ben alta sulle tante piccinerie della pittura, del mestiere del pittore felicemente inserito fra i mestieri d'oggi: dico di *Omaggio a Malevich e Futurismo rivisitato* che anche per la concezione monumentale senza estremità di una materia non d'opera (operazione però sempre reversibile), per l'altro verso il materiale è formalmente composto e usato con un gusto antico della velatura, non fa che sottolineare pateticamente il lirismo strutturale del disegno sulla tela e del colore stesso. L'efficacia magica della pittura è più forte, è raggiunta in quadri dove il materiale partecipa ad una sorta di celebrazione gioiosa, ben alta sulle tante piccinerie della pittura, del mestiere del pittore felicemente inserito fra i mestieri d'oggi: dico di *Omaggio a Malevich e Futurismo rivisitato* che anche per la concezione monumentale senza estremità di una materia non d'opera (operazione però sempre reversibile), per l'altro verso il materiale è formalmente composto e usato con un gusto antico della velatura, non fa che sottolineare pateticamente il lirismo strutturale del disegno sulla tela e del colore stesso. L'efficacia magica della pittura è più forte, è raggiunta in quadri dove il materiale partecipa ad una sorta di celebrazione gioiosa, ben alta sulle tante piccinerie della pittura, del mestiere del pittore felicemente inserito fra i mestieri d'oggi: dico di *Omaggio a Malevich e Futurismo rivisitato* che anche per la concezione monumentale senza estremità di una materia non d'opera (operazione però sempre reversibile), per l'altro verso il materiale è formalmente composto e usato con un gusto antico della velatura, non fa che sottolineare pateticamente il lirismo strutturale del disegno sulla tela e del colore stesso. L'efficacia magica della pittura è più forte, è raggiunta in quadri dove il materiale partecipa ad una sorta di celebrazione gioiosa, ben alta sulle tante piccinerie della pittura, del mestiere del pittore felicemente inserito fra i mestieri d'oggi: dico di *Omaggio a Malevich e Futurismo rivisitato* che anche per la concezione monumentale senza estremità di una materia non d'opera (operazione però sempre reversibile), per l'altro verso il materiale è formalmente composto e usato con un gusto antico della velatura, non fa che sottolineare pateticamente il lirismo strutturale del disegno sulla tela e del colore stesso. L'efficacia magica della pittura è più forte, è raggiunta in quadri dove il materiale partecipa ad una sorta di celebrazione gioiosa, ben alta sulle tante piccinerie della pittura, del mestiere del pittore felicemente inserito fra i mestieri d'oggi: dico di *Omaggio a Malevich e Futurismo rivisitato* che anche per la concezione monumentale senza estremità di una materia non d'opera (operazione però sempre reversibile), per l'altro verso il materiale è formalmente composto e usato con un gusto antico della velatura, non fa che sottolineare pateticamente il lirismo strutturale del disegno sulla tela e del colore stesso. L'efficacia magica della pittura è più forte, è raggiunta in quadri dove il materiale partecipa ad una sorta di celebrazione gioiosa, ben alta sulle tante piccinerie della pittura, del mestiere del pittore felicemente inserito fra i mestieri d'oggi: dico di *Omaggio a Malevich e Futurismo rivisitato* che anche per la concezione monumentale senza estremità di una materia non d'opera (operazione però sempre reversibile), per l'altro verso il materiale è formalmente composto e usato con un gusto antico della velatura, non fa che sottolineare pateticamente il lirismo strutturale del disegno sulla tela e del colore stesso. L'efficacia magica della pittura è più forte, è raggiunta in quadri dove il materiale partecipa ad una sorta di celebrazione gioiosa, ben alta sulle tante piccinerie della pittura, del mestiere del pittore felicemente inserito fra i mestieri d'oggi: dico di *Omaggio a Malevich e Futurismo rivisitato* che anche per la concezione monumentale senza estremità di una materia non d'opera (operazione però sempre reversibile), per l'altro verso il materiale è formalmente composto e usato con un gusto antico della velatura, non fa che sottolineare pateticamente il lirismo strutturale del disegno sulla tela e del colore stesso. L'efficacia magica della pittura è più forte, è raggiunta in quadri dove il materiale partecipa ad una sorta di celebrazione gioiosa, ben alta sulle tante piccinerie della pittura, del mestiere del pittore felicemente inserito fra i mestieri d'oggi: dico di *Omaggio a Malevich e Futurismo rivisitato* che anche per la concezione monumentale senza estremità di una materia non d'opera (operazione però sempre reversibile), per l'altro verso il materiale è formalmente composto e usato con un gusto antico della velatura, non fa che sottolineare pateticamente il lirismo strutturale del disegno sulla tela e del colore stesso. L'efficacia magica della pittura è più forte, è raggiunta in quadri dove il materiale partecipa ad una sorta di celebrazione gioiosa, ben alta sulle tante piccinerie della pittura, del mestiere del pittore felicemente inserito fra i mestieri d'oggi: dico di *Omaggio a Malevich e Futurismo rivisitato* che anche per la concezione monumentale senza estremità di una materia non d'opera (operazione però sempre reversibile), per l'altro verso il materiale è formalmente composto e usato con un gusto antico della velatura, non fa che sottolineare pateticamente il lirismo strutturale del disegno sulla tela e del colore stesso. L'efficacia magica della pittura è più forte, è raggiunta in quadri dove il materiale partecipa ad una sorta di celebrazione gioiosa, ben alta sulle tante piccinerie della pittura, del mestiere del pittore felicemente inserito fra i mestieri d'oggi: dico di *Omaggio a Malevich e Futurismo rivisitato* che anche per la concezione monumentale senza estremità di una materia non d'opera (operazione però sempre reversibile), per l'altro verso il materiale è formalmente composto e usato con un gusto antico della velatura, non fa che sottolineare pateticamente il lirismo strutturale del disegno sulla tela e del colore stesso. L'efficacia magica della pittura è più forte, è raggiunta in quadri dove il materiale partecipa ad una sorta di celebrazione gioiosa, ben alta sulle tante piccinerie della pittura, del mestiere del pittore felicemente inserito fra i mestieri d'oggi: dico di *Omaggio a Malevich e Futurismo rivisitato* che anche per la concezione monumentale senza estremità di una materia non d'opera (operazione però sempre reversibile), per l'altro verso il materiale è formalmente composto e usato con un gusto antico della velatura, non fa che sottolineare pateticamente il lirismo strutturale del disegno sulla tela e del colore stesso. L'efficacia magica della pittura è più forte, è raggiunta in quadri dove il materiale partecipa ad una sorta di celebrazione gioiosa, ben alta sulle tante piccinerie della pittura, del mestiere del pittore felicemente inserito fra i mestieri d'oggi: dico di *Omaggio a Malevich e Futurismo rivisitato* che anche per la concezione monumentale senza estremità di una materia non d'opera (operazione però sempre reversibile), per l'altro verso il materiale è formalmente composto e usato con un gusto antico della velatura, non fa che sottolineare pateticamente il lirismo strutturale del disegno sulla tela e del colore stesso. L'efficacia magica della pittura è più forte, è raggiunta in quadri dove il materiale partecipa ad una sorta di celebrazione gioiosa, ben alta sulle tante piccinerie della pittura, del mestiere del pittore felicemente inserito fra i mestieri d'oggi: dico di *Omaggio a Malevich e Futurismo rivisitato* che anche per la concezione monumentale senza estremità di una materia non d'opera (operazione però sempre reversibile), per l'altro verso il materiale è formalmente composto e usato con un gusto antico della velatura, non fa che sottolineare pateticamente il lirismo strutturale del disegno sulla tela e del colore stesso. L'efficacia magica della pittura è più forte, è raggiunta in quadri dove il materiale partecipa ad una sorta di celebrazione gioiosa, ben alta sulle tante piccinerie della pittura, del mestiere del pittore felicemente inserito fra i mestieri d'oggi: dico di *Omaggio a Malevich e Futurismo rivisitato* che anche per la concezione monumentale senza estremità di una materia non d'opera (operazione però sempre reversibile), per l'altro verso il materiale è formalmente composto e usato con un gusto antico della velatura, non fa che sottolineare pateticamente il lirismo strutturale del disegno sulla tela e del colore stesso. L'efficacia magica della pittura è più forte, è raggiunta in quadri dove il materiale partecipa ad una sorta di celebrazione gioiosa, ben alta sulle tante piccinerie della pittura, del mestiere del pittore felicemente inserito fra i mestieri d'oggi: dico di *Omaggio a Malevich e Futurismo rivisitato* che anche per la concezione monumentale senza estremità di una materia non d'opera (operazione però sempre reversibile), per l'altro verso il materiale è formalmente composto e usato con un gusto antico della velatura, non fa che sottolineare pateticamente il lirismo strutturale del disegno sulla tela e del colore stesso. L'efficacia magica della pittura è più forte, è raggiunta in quadri dove il materiale partecipa ad una sorta di celebrazione gioiosa, ben alta sulle tante piccinerie della pittura, del mestiere del pittore felicemente inserito fra i mestieri d'oggi: dico di *Omaggio a Malevich e Futurismo rivisitato* che anche per la concezione monumentale senza estremità di una materia non d'opera (operazione però sempre reversibile), per l'altro verso il materiale è formalmente composto e usato con un gusto antico della velatura, non fa che sottolineare pateticamente il lirismo strutturale del disegno sulla tela e del colore stesso. L'efficacia magica della pittura è più forte, è raggiunta in quadri dove il materiale partecipa ad una sorta di celebrazione gioiosa, ben alta sulle tante piccinerie della pittura, del mestiere del pittore felicemente inserito fra i mestieri d'oggi: dico di *Omaggio a Malevich e Futurismo rivisitato* che anche per la concezione monumentale senza estremità di una materia non d'opera (operazione però sempre reversibile), per l'altro verso il materiale è formalmente composto e usato con un gusto antico della velatura, non fa che sottolineare pateticamente il lirismo strutturale del disegno sulla tela e del colore stesso. L'efficacia magica della pittura è più forte, è raggiunta in quadri dove il materiale partecipa ad una sorta di celebrazione gioiosa, ben alta sulle tante piccinerie della pittura, del mestiere del pittore felicemente inserito fra i mestieri d'oggi: dico di *Omaggio a Malevich e Futurismo rivisitato* che anche per la concezione monumentale senza estremità di una materia non d'opera (operazione però sempre reversibile), per l'altro verso il materiale è formalmente composto e usato con un gusto antico della velatura, non fa che sottolineare pateticamente il lirismo strutturale del disegno sulla tela e del colore stesso. L'efficacia magica della pittura è più forte, è raggiunta in quadri dove il materiale partecipa ad una sorta di celebrazione gioiosa, ben alta sulle tante piccinerie della pittura, del mestiere del pittore felicemente inserito fra i mestieri d'oggi: dico di *Omaggio a Malevich e Futurismo rivisitato* che anche per la concezione monumentale senza estremità di una materia non d'opera (operazione però sempre reversibile), per l'altro verso il materiale è formalmente composto e usato con un gusto antico della velatura, non fa che sottolineare pateticamente il lirismo strutturale del disegno sulla tela e del colore stesso. L'efficacia magica della pittura è più forte, è raggiunta in quadri dove il materiale partecipa ad una sorta di celebrazione gioiosa, ben alta sulle tante piccinerie della pittura, del mestiere del pittore felicemente inserito fra i mestieri d'oggi: dico di *Omaggio a Malevich e Futurismo rivisitato* che anche per la concezione monumentale senza estremità di una materia non d'opera (operazione però sempre reversibile), per l'altro verso il materiale è formalmente composto e usato con un gusto antico della velatura, non fa che sottolineare pateticamente il lirismo strutturale del disegno sulla tela e del colore stesso. L'efficacia magica della pittura è più forte, è raggiunta in quadri dove il materiale partecipa ad una sorta di celebrazione gioiosa, ben alta sulle tante piccinerie della pittura, del mestiere del pittore felicemente inserito fra i mestieri d'oggi: dico di *Omaggio a Malevich e Futurismo rivisitato* che anche per la concezione monumentale senza estremità di una materia non d'opera (operazione però sempre reversibile), per l'altro verso il materiale è formalmente composto e usato con un gusto antico della velatura, non fa che sottolineare pateticamente il lirismo strutturale del disegno sulla tela e del colore stesso. L'efficacia magica della pittura è più forte, è raggiunta in quadri dove il materiale partecipa ad una sorta di celebrazione gioiosa, ben alta sulle tante piccinerie della pittura, del mestiere del pittore felicemente inserito fra i mestieri d'oggi: dico di *Omaggio a Malevich e Futurismo rivisitato</*