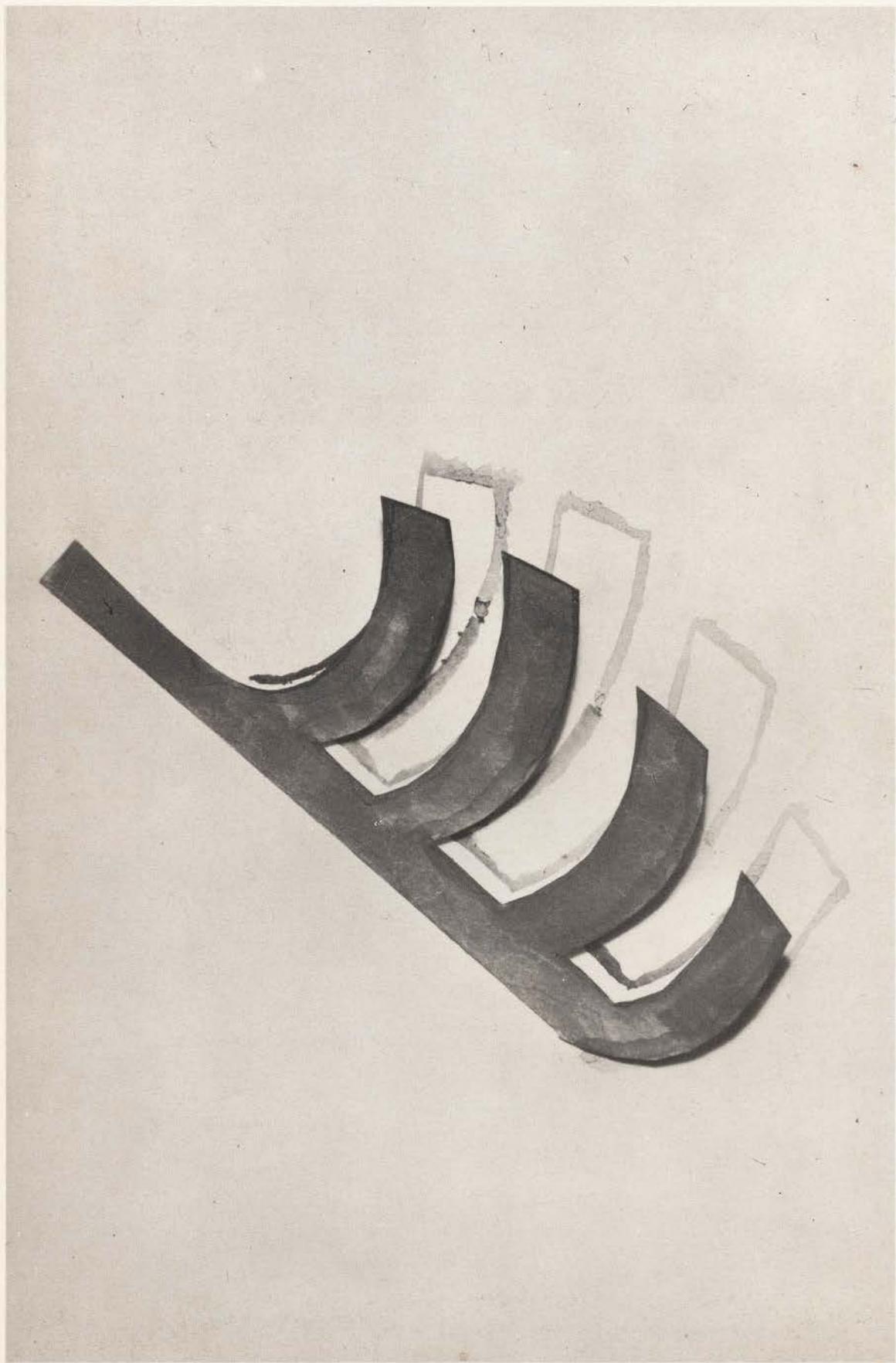


notiziario di arte contemporanea  
attualità critica documentazione

# segno 10

nuova serie gennaio 1979  
£. 1500



fattuale delle cose reali, quali entità naturali, animali e vegetali. Così la materia veniva sì ad essere di nuovo privilegiata, ma solo in quanto elemento banale e primario (terra, acqua, fuoco), funzionale ad un momento artistico che tendeva alla decultura, alla regressione dell'arte allo stato preiconografico.

Nell'arte povera prevaleva il rapporto di simultaneità tra idea e azione che si focalizzava tramite l'idea, l'evento, il fatto e l'azione resi presenti e materializzati; era una riscoperta della cosa in sé e per se stessa ( la terra è la terra, la stanza è un perimetro d'aria, il mare è l'acqua, ecc.) che conduceva a prodotti artistici che erano solo la presentazione di un termine di vita. Ne deriva la fisicizzazione di un'idea di una conoscenza fisica naturalmente non vitalistica ed organistica, ma «mentalistica». Quindi la materia non intesa come campo di indagine, ed ancora separazione tra idea e prodotto artistico, dove vero protagonista dell'evento diventava l'autore nel momento in cui si poneva alla loro convergenza.

Il motivo unificante i lavori degli artisti presenti ad Acireale '78 e che appunto li differenzia dalla precedente ricerca, sta proprio nella volontà di superare la dicotomia fra l'idea e il prodotto, tra il fare e il pensare, momenti che ritrovano la loro complementarietà quando gli artisti intervengono sulla materia non considerata solo come termine di riferimento costante dell'arte, ma anche come luogo di trasformazione, dove il fare diviene soprattutto un agire dentro e con la materia.

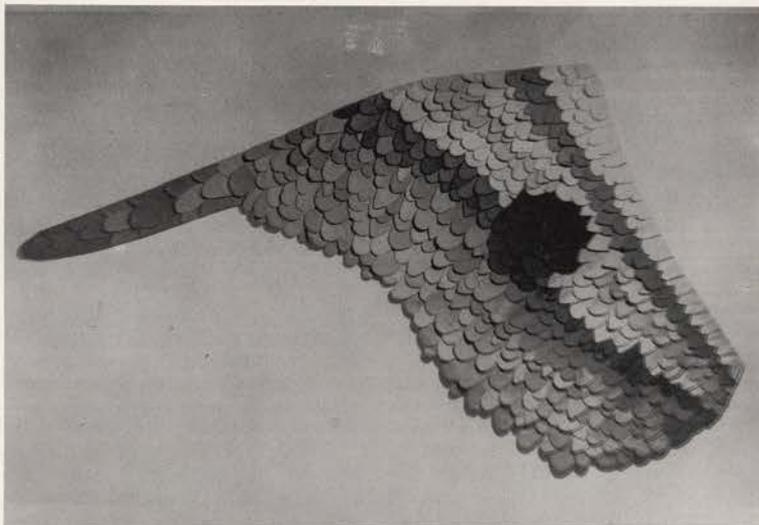
La prima spinta a questo tipo di azione impressa dalla volontà di elaborare la materia per renderla oggetto significante, ma ciò che qui immediatamente risalta è che la materia, non più nero tramite per la realizzazione di un'opera, non è solo una cosa da manipolare, intervenendo come elemento fornito di autonomia, è finalmente in grado di trasmettere all'artista un'intrinseca potenzialità formativa, e l'artista, invitato ad intuire e interpretare pulsioni profonde, si accosta ad essa instaurando un rapporto di complicità che pian piano non solo disvela ciò che di più profondo si cela dietro ogni apparenza, ma riesce anche ad innescare un processo di conoscenza che infine si risolve soprattutto in un riconoscimento se stessi.

È quindi l'attenta sensibilità al problema della materia ed a ciò che è insito in essa, a far sì che gli artistipresentino analogie intuibili al di là di scelte e di esperienze estremamente soggettive.

Tali esperienze si qualificano in un lento e paziente processo di elaborazione manuale basato di volta in volta su una tecnica determinata soprattutto dalle caratteristiche stesse della materia prescelta. Ciò stimola un continuo confronto tra momento critico ed operatività manuale da cui nasce l'esigenza di nuovi strumenti di ricerca, del recupero di tecniche antiche ed a volte anche dimenticate che permettono all'oggetto di lasciare intravedere il processo operativo: «il manufatto rinvia così alla fattura».

**Giuliana Stella**

Marcello Camorani - 'Colui che comprende ha le ali' 1978- stoffa cucita (foto Pucci)



Un aspetto dell'allestimento di 'Factura' - XII Rassegna internazionale d'arte Acireale Turistico-Termale 1978

Nove gli artisti invitati: Luciano Bartolini, Renata Boero, Rosario Bruno, Marcello Camorani, Nedda Guidi, Elio Marchegiani, Marisa Merz, Alberto Moretti, Suzanne Santoro

#### I nodi della rappresentazione

Una mostra allestita alla Pinacoteca di Ravenna nel quadro di una vasta attività culturale promossa dal Comune, ha riguardato il lavoro di quattro artisti e di tre architetti: Aricò, Colombo, Pardi, Uncini e Aymonino, Purini, Rossi.

L'esposizione ha avuto il pregio, pur nella sua veste di piccola mostra «da camera», così come l'ha presentata il curatore Gianni Contessi, di non tentare nuovi e labirintici percorsi per rimettere in circuito cose ormai note, da rilanciare con il ricorso a spregiudicati tagli critici, oppure con nuove collocazioni in prospettiva, tanto meno è stata presentata come mostra unitaria o di tendenza, quasi a stabilire affinità elettive tra i lavori degli architetti e quelli degli artisti. Che si tratti di linguaggi tra loro irriducibili è del resto evidenziato, oltre che dal criterio espositivo adottato (quello cioè della pura addizione delle zone espositive riservate ai singoli partecipanti) dalla accentuata autonomia delle varie proposte che, dopo una prima presentazione in sordina, come in un ritratto di famiglia, di alcuni temi cari agli espositori invitati, si susseguono senza forzate

mediazioni, anzi scontrandosi violentemente con la loro dis-continuità.

Ha accompagnato la mostra un numero monografico dedicato all'esposizione, della rivista edita dalla Pinacoteca, con il titolo «La tradizione del nuovo» in cui, oltre alla presentazione di parte dei lavori esposti, sono stati raccolti i saggi di diversi studiosi (oltre quello ponderoso del curatore) di altri campi che portano il loro contributo sul tema della «Rappresentazione» che è appunto, il tema riunificante di tutto il retroterra culturale comune agli artisti presentati ed agli architetti. Un ulteriore sforzo avrebbe forse permesso di allargare il campo a diverse discipline anziché coinvolgere soltanto nel dibattito la letteratura o il teatro, riducendoli così a pochi elementi-cardine, come ad esempio la scenografia, trascurando altri versanti meno indagati e forse più stimolanti. Come altro pregio, finalmente, la sensazione che non si tratti sempre di cose già viste, ma ci sia stato uno sforzo, pur nella continuità di ciascuno con il proprio lavoro precedente, di presentarsi con elementi di innovazione che, in alcuni casi, individuano veri e propri nuovi indirizzi di ricerca.

**Francesco Moschini**

## MERCANTE DEL SEGNO

Con il titolo **Mercante del segno** ha visto la luce la traduzione italiana dell'ultima e più completa raccolta di scritti di Marcel Duchamp (Duchamp du Signe - Parigi 1975). Raccolta la quale a sua volta, come il titolo italiano sembra voler sottolineare, ingloba in sé il vecchio «Marchand du Sel» del 1958 oltre a raccogliere tutti gli altri scritti pubblicati a vario titolo da Duchamp stesso o con la sua approvazione posteriormente a quella data, compreso «A l'Infinifit» ovvero la «Boîte Blanche» del 1914-20, edito a New York nel 1967.

In un periodo come quello attuale in cui l'interesse per Duchamp si è cresciuto di giorno in giorno, quest'opera viene a colmare un vuoto dell'editoria

d'arte italiana e fornisce a studiosi, critici, artisti, appassionati, uno strumento di verifica e di confronto estremamente opportuno, essendo senza dubbio la conoscenza diretta, e in un contesto globale, degli scritti dell'enigmatico artista francese, un elemento di valutazione irrinunciabile per chiunque cerchi di orientarsi all'interno di una letteratura duchampiana, oramai abbondantemente cresciuta su se stessa e giunta ad un livello di complessità e ricchezza più che notevole. Un'iniziativa editoriale dunque, sulla cui validità non sussistono dubbi, e certamente non solo per le ragioni su esposte, ma anche e soprattutto per l'effetto catalizzante che un contatto più allargato e non ideologicamente e metodologicamente filtrato con il Duchamp *écrivain* non mancherà di produrre su sul piano della riflessione teorica che su quello della ricerca estetica. Come poi questo effetto si configurerà nel tempo non è certo nelle nostre possibilità prevederlo, tanto più se si tiene conto del fatto che la capacità di stimolazione dell'opera di Duchamp si è rivelata in questi ultimi anni superiore ad ogni aspettativa al punto da rendere giustificata l'impressione che essa sia inversamente proporzionale alla relativa esiguità ed essenzialità (*sécheresse* se si vuole) della produzione "tangibile" di questo artista. Di almeno una conseguenza che l'apparire di quest'opera avrà per chi non ne conosceva già l'originale francese, abbiamo comunque la certezza, non foss'altro che per l'immediata evidenza con cui se ne impone la considerazione, e cioè del riproporsi o del rafforzarsi del vecchio e ancora aperto dilemma concernente l'esistenza o meno di una chiave di lettura unificante dell'intera opera duchampiana capace di superarne ad un qualche livello, tutto da definirsi, la programmatica ed ostentata frammentarietà risolvendola in disegno unitario. Un problema assolutamente centrale per chiunque accostandosi a Duchamp non voglia correre il rischio di trovarsi bloccato, anche magari armato di una perfetta sintonizzazione storico-culturale, lungo quella che ha buone probabilità di rivelarsi la frontiera della pura e semplice presa d'atto nei confronti di una produzione artistica, letteraria e comportamentale che si presenta sì come un insieme interrotto, disseccato e indifferente alla completezza, ma che con ogni evidenza non è che la superficie, l'ineliminabile, anche se spesso ridottissimo, medium materiale di un messaggio profondamente stratificato e altamente coerente.

Non è forse inutile nell'ambito di un invito alla lettura degli scritti duchampiani, sottolineare come, a nostro parere, da un'eventuale analisi di essi condotta attendendosi ad un'ottica puramente metaoperativa, vi siano forti probabilità di veder emergere, una volta superato il disagio iniziale dovuto all'impatto con una raccolta così eterogenea per interessi e per datazione, quelle stesse costanti strutturali che presiedono alle scelte solo apparentemente spiazzanti e disorganiche da cui è caratterizzata la ricerca artistica di Duchamp. Che senso ha parlare di "costanti strutturali", sia pure di natura metaoperativa, a proposito di un artista come Duchamp che ha elevato il caso a proprio nome tutelare ed è stato sempre guidato nel suo agire dal bisogno sentito imperiosamente e coscientemente accolto quale regola fondamentale di **non ripetersi mai?** (si veda l'intervista rilasciata a J.J. Sweeney).

Una possibilità di rispondere a questa domanda ci viene suggerita in un certo senso, proprio da quel luogo comune, giustamente stigmatizzato da Bonito Oliva nella sua prefazione, secondo cui dopo la realizzazione del grande vetro, Duchamp dedicandosi definitivamente agli scacchi avrebbe abbandonato l'arte. Se infatti proviamo a ribaltare una simile immagine, a produrne il negativo otteniamo quella di un giocatore di scacchi

che per un certo periodo della sua vita ha abbandonato l'«eterno torneo» per occuparsi di arte. Orbene, questa nuova immagine, senza dubbio paradossale e non priva di una certa stupefacente facilità di cui facciamo fin d'ora ammenda, acquista un ruolo a nostro avviso chiarificante, se semplicemente si intende anche quell'**occuparsi d'arte** come una sorta di partita a scacchi, una sfida tra Duchamp e il linguaggio (o meglio i linguaggi) dell'arte; sfida che con straordinaria lucidità e lungimiranza in più di una occasione individua nodi problematici che stanno alla base della possibilità stessa di significare. Ovviamente non intendiamo proporre una serrata analogia tra le "mosse" di Duchamp artista e quelle che regolano il gioco degli scacchi e ne configurano la situazione chiave (sebbene una tale analogia non ci appaia né impossibile né eventualmente avara di risultati interessanti) ma piuttosto attirare l'attenzione su tutta una serie di omologie che avvicinano la poetica di Duchamp all'atteggiamento mentale proprio del giocatore di scacchi e alla dimensione in cui questi opera, e nello stesso tempo contribuiscono a delineare sia pure in maniera indiretta ed approssimata appunto quelle costanti strutturali di cui si parla.

Il giocatore di scacchi si muove all'interno di un codice rigorosamente definito, il presunto valore di ogni sua mossa è confermato o negato solo per effetto della risposta che riceverà, della reazione che essa scatenerà all'interno di una struttura complessa e non afferrabile nella sua globalità. Se da una parte si può tranquillamente ipotizzare la esistenza di una risposta perfetta dettata da una logica inappellabile, e dunque frutto di una legge ferrea, per ogni mossa-proposta, dall'altra non si può negare che sussistano, in misura maggiore o minore a seconda della fase di avanzamento della partita, delle mosse perfettamente equivalenti tra loro rispetto ai fini immediati della partita; esse rappresentano il margine lasciato al caso in un gioco il cui ideale sarebbe per definizione quello di abolire ogni forma di casualità. Tali mosse però sono anche quelle che permettono di giocare partite, non banali, sempre diverse tra loro; esse rendono il gioco inesauribile e dunque ne nascondono il segreto più intimo. Chi ha dedicato la propria vita agli scacchi non si stanca mai di interrogarle.

Se da questo quadro eliminiamo i riferimenti diretti al gioco degli scacchi esso non è forse passibile senza difficoltà di essere assunto come descrizione strutturale dell'atteggiamento di Duchamp nei confronti della scienza, almeno quale emerge dalle note per la costruzione del grande vetro e dalle pagine di **'A l'Infinifit'**? Duchamp non tenta forse in esse, con estrema serietà e meticolosità di servirsi dell'arbitrario e dell'ingiustificato per mostrare come neppure la più sofisticata e agguerrita teoria scientifica riesca ad eliminare quel resto che si è convenuto di chiamare caso e che, a conti fatti, risulta essere ben altra cosa, non un resto ma piuttosto la dimostrazione palese dell'inermità della teoria stessa? Proviamo a rileggere le parole con cui Poincaré, il grande scienziato francese protagonista più o meno ai tempi della formazione di Duchamp delle prime battaglie epistemologiche in difesa del valore della scienza, dopo aver contribuito a demolire ogni residuo di "metafisica" positivista, si aforzava, appellandosi ai **risultati** della ricerca scientifica, ai suoi **successi**, di ridare valore a quelle ipotesi teoriche che egli stesso aveva definito "pure convenzioni": «... gli uomini - scrive Poincaré - desiderosi di divertirsi, hanno istituito regole di gioco, come ad esempio quelle del tric-trac, che potrebbero meglio della stessa scienza, appoggiarsi alla prova del consenso universale. E del pari così che, non in grado di scegliere, ma costretto a scegliere, uno getta in aria una moneta per fare uscire testa o croce. La regola del tric-trac è bene una regola d'azione come la scienza, ma si crede che il paragone sia giusto? Non si vede la differenza? Le regole del gioco sono convenzioni arbitrarie, e si sarebbero potute adottare convenzioni contrarie non meno buone. Al contrario la scienza è una regola d'azione che riesce, per lo meno in generale, mentre la regola contraria non sarebbe riuscita... Se la scienza non riuscisse, non potrebbe servire di regola d'azione; donde attingerebbe il suo valore? Da ciò che essa è «vissuta», che noi l'ammiamo e crediamo in essa? Gli alchimisti avevano ricette per fare l'oro, le avevano ed avevano fede in esse, e tuttavia sono le mostre duelle giuste (benché la nostra fede sia meno viva), perché riescono.»

Duchamp non potrebbe forse essere definito come colui che si è imposto di **non vede la**

**differenza**, proprio per capire più a fondo di cosa ci sia dato avere «conoscenza scientifica»? E non è forse stato ampiamente dimostrato l'interesse profondo di Duchamp per l'alchimia? Il grande vetro sapientemente costruito attraverso metafore e simboli alchemici, non può forse essere considerato l'estremo opposto dell'idea rinascimentale di arte come scienza, la rivincita e il punto di arrivo di quel filone alchemico che giunto a maturazione assieme alle premesse della scienza moderna si è visto quasi subito condannare all'esilio per fare largo alla marcia trionfale di quest'ultima?

Tornando agli scacchi e alle omologie tra gli attributi di questo gioco e le diverse operazioni duchampiane proponiamo ancora molto brevemente qualche tema di riflessione: l'invenzione del ready-made considerata nel contesto della ricerca artistica contemporanea, non ha forse mostrato di avere tutte le caratteristiche salienti del problema di scacchi consegnato alla posterità affinché ognuno, senza limiti di tempo e secondo le sue inclinazioni, ne possa liberamente studiare tutti i possibili sviluppi giungendo a tutti i possibili diversi finali di partita? E lo stesso prelevare in silenzio, ma sotto gli occhi di quello che Duchamp definiva il suo «pubblico ideale», un oggetto da una struttura semantica in cui ha un determinato valore per andare a porlo senza altri commenti all'interno di un'altra struttura dove esso muta il proprio significato e ad un tempo sconvolge quella struttura, non è forse una azione che ha il suo modello nell'affascinante ed essenziale rituale scacchistico? Infine, i giochi di parole duchampiani, non sono veri e propri pezzi di bravura eseguiti per il gusto di giocare in una partita, quella con il linguaggio, per la quale non ha senso cercare la vittoria finale, e dunque ci si deve accontentare di minacciare continuamente i pezzi dell'avversario?

Paolo Balmas

## LA CITTA' DI CARTA

Sotto questo titolo sono stati raccolti dall'editrice Magma, scritti, disegni, progetti ed altre testimonianze dell'attività dello Studio Labirinto, un laboratorio di sperimentazione e di indagine sull'architettura (i suoi materiali, il suo rituale, i suoi miti) che opera nel contesto romano a partire dal '69. Il discorso dei giovani architetti del Labirinto: Paola D'Ercole, Paolo Martellotti, Pia Pascualino, Antonio Pernici (ai quali si sono aggiunti nel '72 Giuseppe Marinelli, e nel '75 Carlo Jacoponi e Claudio Presta) parte da un debito iniziale, del resto ampiamente riconosciuto, nei confronti della architettura di Maurizio Scarpanti e della pittura di Achille Perilli, Gastone Novelli ed altri artisti, cui i membri del gruppo sono stati vicini soprattutto agli inizi del loro lavoro, ma ben presto acquista una fisionomia propria ed inconfondibile, allargandosi fino a debordare dai limiti di un dibattito "architettonico" in senso stretto, e a penetrare con coraggiosa lucidità, attraverso la problematica specifica del rapporto uomo-spazio, in un campo di battaglia (una battaglia che non si può non definire politica) nel quale tutte le armi siano esse analitiche, storiche o psicologiche valgano ad individuare ed aggredire quei supporti ideologici, comunque operanti, tramite i quali il sistema economico produttivo dominante genera l'organizzazione architettonico-urbana-territoriale all'interno della quale viviamo.

Scorrendo le pagine di questa raccolta ci si avvede di come realmente l'archetipo del Labirinto abbia regolato e vivificato tutto il lavoro dei nostri architetti. Essi vedono nel labirinto, più che un luogo architettonico definito, l'indicazione di un modo di procedere eternamente scartato dall'architettura ufficiale, ma tuttavia insopprimibile e straordinariamente vitale, atto a creare strutture e oggetti che possono durare indifferente-mente lo spazio di una giornata, un secolo o un millennio. Nel Labirinto convivono una miriade di segni architettonici che reagiscono tra loro, parlano un linguaggio elementare, sono pienamente comprensibili, eppure non pretendono di dare un'indicazione valida per sempre, una misura totalizzante, una direzione definita. Lo spazio del Labirinto non è come lo spazio prospettico rinascimentale o lo spazio simbolico della piramide, un sistema che dicotomizza il reale in parti che ad esso si sottomettono e parti da ignorare o nascondere perché ad esso irriducibili. Il Labirinto non crea **restii**, è **dialettica** che può via via specificarsi in forme diverse a seconda dei livelli di operatività. Ad esser-

pio, dialettica tra luce e assenza di luce, spazio compresso e spazio dilatato, elementi lineari ed incastro non più risolvibile di sintagmi già di per sé significanti, a livello di espressione grafica pura (quadri, composizioni di varia natura, pitture murali, disegni, ecc.); dialettica tra maglia reticolare ad angolo retto e direttrici oblique, tralci e piani inclinati, vuoti chiarificanti e pieni variamente esperibili, a livello di disegno precipiamente architettonico; dialettica tra progettazione e preesistenza, linguaggio moderno e linguaggio dell'intorno, oggetto architettonico e natura illuministicamente intesa, nei progetti di intervento effettivamente realizzati o comunque redatti come possibili di realizzazione, una dialettica questa che si risolve in una forma di rispetto per ciò che è prima del progetto e che cessa di essere altro dal progetto proprio perché tale rispetto è frutto, non di passività né tantomeno di virtuosistico «maquillage» ma piuttosto di riassunzione all'interno di una concezione spaziale che non è sistema predeterminato e legalizzato e pertanto riesce a far riverberare qualità formali e contenutistiche precedentemente ignorate o trascurate.

Quanto ai numerosi saggi contenuti nell'opera, va detto che essi hanno tutti i pregi e tutti i difetti del modo di scrivere di una intera generazione di architetti italiani, quella del '68 per intenderci, e cioè da una parte il fascino del discorso irrispettoso delle gerarchie (logico-deduttivo o convenzionale che siano) proprie dei sistemi di attese del lettore; il fascino del discorso che insegue il suo oggetto e lo porta a galla abbozzandolo da una qualsiasi sua emergenza, del discorso senza preoccupazioni classificatorie e pure a suo modo rigoroso e irto di termini assolutamente pregnanti, dall'altra l'immatùrità di un linguaggio privatistico e pure narcisisticamente promozionale, in cui spesso il riferimento culturale si riduce a stimolo arbitrariamente utilizzato, costruttivo sì in quanto squarcio su di un modo di sentire, ma superfluo come citazione.

Paolo Balmas

#### In segno di...

libro - monografia di e su Elio Marchegiani

Presentato in Artefiera 78, questo libro di Elio Marchegiani & C. su Elio Marchegiani, rappresenta una evidente continuità nell'opera dell'artista. Vi si rintracciano, oltre che efficienti riproduzioni, divertenti note biografiche e precisi interventi critici (Apolonio, Argan, Ballo, Berlingheli, Cortenova, D'Amore, Dorflès, Fagiolo, Menna, Varga), scelti da Marchegiani per puntualizzare certi momenti precisi di sue azioni che, proprio grazie a questa raccolta, si riescono a cogliere e collegare.

#### Alberto Boatto - Cerimoniale di messa a

morte interrotta - Cooperativa scrittori

Alberto Boatto propone in questo volume un' esplorazione della modernità, una ridefinizione dei suoi 'cerimoniali' fra cui individua, accanto al 'cinismo' e al 'patetico', una cerimonia di minoranza, una liturgia negativa.

Con **Cerimoniale di messa a morte interrotta** l'immaginario moderno si dispone a trasferire l'esercizio della negatività nella sfera della vita. Un libro che è il dispiegamento in atto di un pensiero e che rianima figure della tradizione negativa con i nomi ricorrenti di Sade e di Saint Just, di Majakowskij e Brecht, di Rimbaud e Duchamp, di Ulisse e Napoleone, di Nietzsche e di una 'Aprocrifa' apocalisse.

Un incontro-dibattito, alla presenza dell'autore, è stato tenuto in dicembre alla Galleria d'arte moderna di Bologna

#### Fernando Miglietta - Il potere dell'arte dal futurismo all'arte contemporanea

Edizione Millella - Lecce

Muovendo dall'insieme delle considerazioni sul futurismo e dei suoi rapporti con l'arte moderna e contemporanea, l'autore apre un dibattito 'sulla funzione e sulle prospettive dell'arte oggi, coinvolgendo operatori, pubblico, critica'. Il contributo di Miglietta - scrive M. Strazzeri - si proietta nel vivo della riflessione teorica sulla funzione e sulle prospettive dell'arte oggi, dimostrando attraverso una interpretazione attualizzante del futurismo tutta la complessa storicità dei segni non verbali, anche di quelli presenti all'interno di correnti artistico-culturali 'radicali' nei confronti della passività e acquiescenza all'imperante dominio 'semilogico' del sistema.

#### Alain Robbe-Grillet

Il piacere degli spostamenti e la scrittura del senso in:

**Glissements progressifs du plaisir**  
cine-romanzo (1)

I problemi, come il fuoco che non s'accende da sé, non si pongono mai da soli: alcuni di essi ci sono estranei solo perché abbiamo l'abitudine di ignorarli.

Così è per la **questione del senso** nell'opera di Alain Robbe-Grillet, da cui ci porta lontano la tesi comune presso i semiologi circa una totale assenza di significato nei suoi romanzi e nei suoi film, considerati come giochi puramente strutturali.

Quanti conoscono Alain Robbe-Grillet romanziere si aspetterebbero nei suoi film e nei suoi cineromanzi un **universo della denotazione** sotto il segno di quel **regard** che nei suoi romanzi diventa spesso **sintassi** in luogo della punteggiatura e costituisce un elemento eversivo in rapporto alle regole della narrazione. Nei film di Robbe-Grillet al contrario abbiamo l'irrompere di strutture narrative mutate dalla letteratura ed un gioco continuo d'interscambio tra cinema e scrittura letteraria.

I giochi strutturali dei **Glissements** possono darci un **quadro di riferimento della semantica** robbe-grilletiana.

Il cineromanzo di per sé stesso vale già la pena di una considerazione semiologica. Mentre il linguaggio naturale include un suo proprio **metalinguaggio**, cioè l'insieme delle frasi che permettono di parlare della lingua compresa la totalità della grammatica il linguaggio cinematografico non contiene **metalinguaggio** che per la parte dei **significanti** tradizionalmente ritenuti non specifici del film e che, **discorso parlato o scrittura** riportano alle due sostanze alternative dell'espressione linguistica.

Per aver sottovalutato questa proprietà i teorici del cinema si sono imbattuti in due ostacoli: Alcuni (2) hanno arricchito il linguaggio visivo di tratti linguistici, altri hanno privilegiato la serie verbale a danno dell'immagine. Lo stesso Christian Metz quando dimostra l'impossibilità della nozione di 'langue' cinematografica si basa su un'ideologia del 'teatro filmato'. Oggi che la semiologia ha acquisito una prima forma di controllo sul cinema in quanto sistema di significati, permangono il problema metalinguistico ed il problema delle contaminazioni linguistiche. Mentre i teorici sfuggono per lo più al problema del metalinguaggio inventando un cinema utopico, i cineasti hanno inventato uno strumento tecnico nel 'testo del filé' o **découpage**, mediazione tra film e teoria, tra struttura linguistica e struttura cinematografica.

Alain Robbe-Grillet romanziere e cineasta non era forse nella situazione a priori ideale per superare tale contraddizione, ben evidenziata da Garroni e da Metz: forse avrebbe potuto seguire in tutta tranquillità le indicazioni di quanti lo hanno accusato di 'scrivere romanzi come un cineasta'. Al contrario egli ha tenuto sempre la sua pratica cinematografica ben distante da quella letteraria, scoprendo un terzo genere, il **cine-romanzo** che metà/film metà/romanzo non è in ultima analisi né l'uno né l'altro ma piuttosto il luogo di passaggio dallo stadio letterario a quello cinematografico.

Con il testo **Glissements progressifs du plaisir** Robbe-Grillet non solo ci offre un cineromanzo come oggetto d'analisi su misura ma ci mostra chiaramente la genesi del film. Come egli stesso scrive del resto, il suo libro tripartito presenta due ordini di interesse: da una parte la possibilità di rifarsi ad un **découpage** esaustivo riprodotto l'architettura del film (scheletro e non materia), dall'altra la facoltà di seguire con occhio critico l'evoluzione generatrice di un film, cioè la sua storia in tappe successive e contraddittorie nella sua elaborazione. Avremo allora tra strutture pronte per essere usate a livello teorico, articolate tra loro e nel film stesso: **sinopsi**, continuità dialogica e ricostruzione del montaggio. Nel lento cammino dalla sinopsi alla puntualizzazione del **découpage** il cineasta è invitato a porsi al servizio della narrazione cinematografica secondo manuali che usurpano di fatto il titolo di **grammatica cinematografica** e imitano le proprie velleità di formalizzazione al processo in senso stretto intercorso dall'immagine (piano) al racconto cinematografico attraverso unità narrative (sequenze).

Il cineromanzo **Glissements progressifs du plaisir** si conferma secondo la 'grammatica del piccolo cineasta' e segue esattamente

questo itinerario qui descritto. Ciò è confermato dallo stesso autore circa la **sinopsi**: «Essa mi fornisce soprattutto il senso. E suo scopo esplicito». Pertanto il procedimento attuato da Robbe-Grillet non è classificabile semplicemente come **assenza del significato** secondo la tesi di Greimas e di altri semiologi. Il senso nel cineromanzo **Glissements...** è interno alla sinopsi del romanzo: l'operazione robbe-grilletiana consiste in un **arretramento del senso** (François Jost in *Ca Cinema parla di retrogradation du sens*) Il paradigma dato nella sinopsi come **implicito diegetico** si trasforma in sintagmi narrativi ove il senso scivola all'interno dello stesso della diegesi creando un universo del discorso, una 'parole' saussuriana, **structure non reconcilié** - dice Alain Robbe-Grillet - fuori da qualsiasi referente al reale. Mentre nei film e nei romanzi d'intenzione realista il rapporto tra diegesi e realtà esterna ci appare simile all'immagine di **'una rana che si gonfia per diventare bue'** (il parallelo è di François Jost), nei film di Robbe-Grillet abbiamo un'analisi **chimica delle proposizioni narrative** con catalisi multiple tra **elementi diegetici**. Questo processo di **spostamento del senso** avviene all'interno dell'universo diegetico, senz'altro **referente esterno di senso** che i sintagmi della sinopsi. E la mancanza di referenti esterni che induce Greimas a parlare di 'assenza di significato' per l'opera di Grillet, mentre il senso secondo noi va qui individuato all'interno delle stesse 'strutture narrative' robbe-grilletiane.

'Glissements...' esemplifica assai bene questo rapporto tra sintagmi o items diegetici continuamente disgiunti ed organizzati in piani o segmenti continuamente **diversi**. Slittamenti di senso si hanno nel sonoro attraverso variazioni di funzione dello stesso suono in rapporto a differenti inquadrature. Ad esempio il rumore di acqua corrente, doccia ecc. nell'inquadratura 36 (ove Alice dopo aver dipinto di vernice rossa il corpo nudo imprime rosse impronte sul muro bianco e viene sorpresa dalla suora) appare privo di senso finché la suora non invita Alice a lavarsi. A questo punto lo sgocciolio del rubinetto rappresenta un'anticipazione sonora del senso della metonimia attesa per un'ipotetica inquadratura 37 ove Alice si lava. Ma la funzione dello sgocciolio subisce un'ulteriore variazione di senso nell'inquadratura 36 quando Alice cita Lady Macbeth alla suora: 'Come lavare la mia anima, sorella...? Tutti i profumi dell'Arabia non potrebbero purificare...'. Qui il rumore di rubinetto sposta improvvisamente il senso dalla metonimia verso un'ironica metafora (la purificazione dell'anima in luogo del lavaggio del corpo).

Analoghi effetti si hanno con l'apparire di oggetti diversi come segni di punteggiatura dell'immagine ed effetti di sostituzione si hanno attraverso improvvisi cambiamenti di piano con successivi inserimenti di nuovi personaggi.

Mentre Joyce trasgredisce la sintassi del romanzo con l'uso arbitrario della punteggiatura o delle maiuscole, Mallarmé smonta i sintagmi delle sue poesie attraverso un uso libero delle spazature, Alain Robbe-Grillet nei **Glissements...** ci regala un continuo scambio in piena libertà di strutture sintattiche letterarie e cinematografiche, che non rimandano mai ad altro se non a se stesse. Queste continue operazioni di montaggio e smontaggio dei significati letterari e cinematografici in un luogo nuovo, il **cineromanzo**, sospeso tra varie strutture narrative in un unico **universo fittivo**, ci portano nel lungo viaggio attraverso il **plaisir sensuel du texte** a ritrovare dei minimi strutturali di significato in un labirinto di sintagmi e di segni.

Gianfranco Graziani

(1) **Glissements progressifs du plaisir** è una scrittura a due livelli: quello del film e quello del cine-romanzo, uscito in Italia per Einaudi. Del film è uscita una versione italiana sottotitolata, distribuita nel normale circuito cinematografico.

(2) Christian Metz - *Essais sur la signification au cinema*, 1972 - Klincksieck

## CORRIERE ROMANO

## Arte a Roma

## Le tecniche grafiche nell'arte latino-americana

L'Istituto Italo Latino Americano compie dodici anni al servizio della diffusione dell'arte latino-americana in Italia. Alcune delle sue mostre sono rimaste memorabili per completezza e prestigio: cito ad esempio quelle di arte precolombiana, a cominciare dalle oreficerie del Museo de Oro di Bogotà, alle antichità peruviane, a quelle di Costa Rica e Panama.

Se in Italia qualcosa si sa delle culture precolombiane, a livello di non specialisti, lo si deve a questa sequenza di mostre organizzate senza risparmio di mezzi e di energia intellettuale.

Compito dell'Istituto è anche la diffusione dell'arte contemporanea di artisti esimi che hanno scelto di vivere in Europa o hanno rinnovato l'arte nei loro paesi d'origine. Tra queste mostre citiamo Vision 12, dedicata agli artisti residenti a Roma, e Vision 24, di residenti a Parigi. Venerdì 4 maggio si è inaugurata la Prima Biennale dedicata alla grafica, che è stata presentata con ampiezza e decoro dal segretario dell'Istituto, l'ambasciatore Perrone Capano, e dai critici del comitato organizzatore, tra i quali spiccano i nomi di G. C. Argan e di Cesare Brandi.

Questa prima Biennale vuole fare un periplo completo di quanto avviene nel mondo artistico latino-americano, selezionando le opere più vive e le tendenze che meglio esprimono l'inserimento di quella regione artistica estremamente composita nel corso dell'arte mondiale. Ovviamente, ci sono nazioni come il Brasile, l'Argentina, il Messico, il Venezuela che coprono la maggior parte delle presenze sia perché attestano una tradizione consolidata e di buona lega sia perché più affluenti e con una vita artistica più attiva.

Tuttavia, tra gli 81 espositori dei 20 paesi, tutte le scuole sono rappresentate e, come ha sottolineato il professor Brandi nella sua introduzione, questa scelta è la migliore consentita dalla situazione politica e culturale del momento. Tra i nomi internazionalmente noti si segnalano quelli di Soto, di Tamayo, di Lam, di Contreras Brunet; tuttavia anche i residenti in Italia sono di alto livello, specialmente il peruviano Roca Rey che collega il surrealismo di matrice europea al mondo archetipico della sua terra; l'argentino Pucciarelli, grafico sottile; il colombiano Montealegre, che rappresenta una delle tendenze più rigorose e puriste dell'avanguardia.

Come omaggio italiano, si è allestita una selezione di opere grafiche di Burri, esposta con grande respiro, come ponte di collegamento tra un artista ormai consacrato e le tendenze magmatiche di un continente.

Enzo Bilardello

DISEGNI TOSCANI E UMBRI DEL PRIMO RINASCIMENTO  
Gabinetto dei Disegni e delle Stampe  
Via della Lungara 230

Le mostre della Farnesina diventano sempre più preziose e stimolanti per lo studioso e per il vasto pubblico. Basterebbe il paradisiaco drappaggio di Leonardo per una figura d'angelo (c. 1478) a dare tono e vigore a tutta una mostra che si sostanzia dei nomi prestigiosi del Gozzoli, del Verrocchio, di Filippino Lippi, di Francesco di Giorgio, contornati da una pleiade di comprimari d'alta scuola. Il catalogo, accuratissimo, è fatto in modo tale da suscitare la discussione anziché sopirla dando tutto per risolto e questo è un altro merito che renderà la mostra memorabile nel tempo. In ogni caso, per chi è allergico alle disquisizioni, resta la qualità dei disegni a parlare con eloquenza. Disegni che invitano a vedere e rivedere, dalla testa della Madonna di Fra Bartolomeo (cat. 32), che raccoglie tutto il sugo di Leonardo e anticipa potentemente il Barocco, al piccolo bestiario (cat. 8 a-e) colto con vivido naturalismo, dove conta relativamente stabilire se siano disegni toscani o dell'Italia del nord tanta è l'evidenza e la carica rappresentativa racchiusa in essi. (Enzo Bilardello)

VETTOR PISANI  
Inarch  
Via di Montegiordano 36

Nella bella sede di Palazzo Taverna Pisani ha presentato un lavoro sull'ecologia, con un titolo emblematico e nello stesso tempo chiaro: «R. C. Medicina», accompagnato da un sottotitolo «piccolo monumento R. C. (rosa carne) agli animali per la città di Roma». Un piedistallo di ferro color verde sostiene un piccolo zoccolo di carne macinata su cui

## LE MOSTRE

poggia una scultura di metallo rosso di un coniglio. L'artista ha realizzato un monumento per il corpo animale, per la sua conservazione e contro la possibile distruzione. La carne macinata rimanda direttamente alla natura, al pianeta naturale, inteso come serbatoio di piante, di acque e di esseri viventi. L'animale è l'affermazione del corpo fisico, del deterrente fisiologico che tende ineluttabilmente alla degradazione, come la carne macinata sottoposta alla putrefazione sotto i tiri mancinati e dissolutori del tempo. (Achille Bonito Oliva)

PAOLA D'ERCOLE  
Galleria AAM  
Via del Vantaggio

La mostra della giovane architetta comprende una serie di tavole e di disegni che rompono la semplice disciplinarietà del progetto architettonico. I lavori si muovono entro polarità aperte

ad apporti che non disconoscono l'architettura ma la forzano positivamente verso luoghi più ameni e meno angusti quali la descrizione archeologica e la puntigliosa catalogazione delle geometrie del costruire. Scrive giustamente Moschini nella presentazione al catalogo (Moschini mi sembra tra i più acuti e puntuali critici dell'ultima generazione d'architettura) che «gli oggetti possono anche sforzarsi di restituire un ordine, di misurare come una partitura gli infiniti spazi appena intravisti, ma per tornare prepotentemente scaraventati, più isolati che mai». La paradossale e metafisica amenità di questi disegni rinvia alla impossibilità di una architettura come solidale socialità. (A.B.O.)

KUBIN E STRINDBERG  
Libreria Giulia  
Via della Barchetta 13

A. Kubin (1877-1960) è uno dei grandi dell'espressionismo, cui

## SEGNALAZIONI

- AVANGUARDIA JUGOSLAVA, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Viale delle Belle Arti 131.
- GRAFICA LATINO-AMERICANA, Istituto Italo Latino Americano, Piazza Guglielmo Marconi - EUR.
- GIOVANNI MESCHINI, Centro Culturale d'Arte Ripetta, Via Ripetta 124.
- GRAFICA ISRAELIANA, Ente Premi Roma, Palazzo Barberini.
- INCISIONI DI MANZU', Galleria 2 RC, Via dei Delfini 16.
- TANCREDI, Galleria Santoro, Via Margutta 54-A.
- MARIO LATTES, Galleria Don Chisciotte, Via A. Brunetti 21-A.
- COLORETTI, Galleria Incontro

- d'Arte, Via del Vantaggio 17-A.
- BENELLI, Galleria La Baracca, Via della Croce 7.
- ARTE D'AMORE, Studio S, Via della Penna 59.
- ENRICO PULSONI, Architettura Antica e Moderna, Via del Vantaggio 12.
- VAIRO MONGATTI, Grafica dei Greci, Via dei Greci 33.
- GUIDO RANDI, Galleria L'Albatros, Via del Babuino 169.
- ALESSANDRO GUZZI, Galleria Sirio, Via A. Brunetti 14.
- DISEGNI CONTEMPORANEI, Galleria Il Narciso, Via Alibert 25.
- LUCIANA MEDICI, Galleria Nuovo Fermento, Via Margutta 8.
- FUTURISMO, Galleria Il Cavavaggio, Via Margutta 98.

Pagamento

INFORMAZIONI  
E

57.42.241

57.41.341

57.78.441

belle arti  
REGAMI  
boutique

43

ROMA - PIAZZA RISORGIMENTO, 43

TEL. 312.123

A Calco di Merate  
le colline  
sono in fiore.

- ✿ In uno dei più incantevoli angoli della Brianza, di fronte alla Grigna e al Resegone, sorge Calco 2 un piccolo complesso di ville unifamiliari, di grande prestigio.
- ✿ 350 mq. ripartiti tra seminterrato attrezzato, piano giardino con porticato, soppalco mansardato e solarium.
- ✿ I materiali impiegati per la costruzione e tutti gli accessori, dagli infissi ai sanitari, sono di primissima scelta e qualità.
- ✿ Ogni villa ha un giardino di oltre 1.000 mq. piantumato e recintato a verde per assicurare la più assoluta privacy.

**calco2** La città così vicina eppure così lontana.

Per informazioni rivolgersi in loco o telefonare a Milano: 02-860011

# ARTE ARCHITETTURA E NATURA

Sono state esposte in aprile alla galleria AAM di Roma (in via del Vantaggio) le architetture dipinte di Paola D'Ercole.

«La relazione tra segno e costruzione costituisce il nucleo di ricerca del mio rapporto con l'architettura e il disegno, allo stesso modo con cui si legano i concetti di architettura-natura nella storia e nell'immaginazione», dice Paola D'Ercole commentando le sue incisioni.

«In questo processo la tradizionale rappresentazione naturalistica non è più sufficiente, né la sua pretesa di essere immediata, ma diventa necessario il ricorso a sistemi di segni, a frasi grafiche che abbiano la necessaria forza di rottura con una condizione posta come data. Allora nel disegno il rapporto che si stabilisce tra un elemento dell'architettura "pilastro" e un elemento della natura "tronco", tra un cantiere di rocce e un cantiere, diventa un corpo unico in cui architettura e natura partecipano entrambe alla scoperta di una situazione. Studiare una concavità come cupola o come buco nel terreno porterà nel segno-costruzione ad un medesimo risultato di ordine spaziale. Potremo allora ipotizzare delle strutture-ar-

chetipi come: "Segno-linea"; "Segno-piano"; "Segno-arco"; "Segno-torre"; "Segno-roccia"; "Segno-ponte"; "Segno-scena" ecc. Il disegno finora codificato e usato per la rappresentazione di un'architettura è quello che pone sempre una ambiguità tra una bidimensionalità del disegno e una tridimensionalità della struttura spaziale architettonica. Ed era questo, tutto sommato, il sistema che viveva integrato nella sua comunicabilità nel rapporto architettura-decorazione. Anche quando la società non richiede questo ruolo figurativo, gli architetti continuano nella "rappresentazione" per piante, sezioni, prospetti, come se attraverso il riempimento di questo vuoto esorcizzassero la paura della mancata costruzione. L'incisione, con la disciplina necessaria del suo procedimento tecnico, mi ha permesso, anche nel rapporto con lo stampatore Renzo Romero, di saggiare in modo nuovo lo spessore spaziale-temporale del mio mondo immaginativo, scoprendone di volta in volta le potenzialità insieme critiche e costruttive: sia nei confronti della mano e del segno tracciato, sia nei confronti delle proiezioni visive sedimentate nell'immagine».



# cultura

## arte e architettura

*Le opere di Paola D'Ercole alla galleria A.A.M. a Roma*

### Disegni di architettura dietro le quinte

di PAOLO BALMAS

Negare la qualifica e il valore di «disegni d'architettura» alle opere che Paola D'Ercole ha esposto presso la galleria A.A.M. a Roma significherebbe precludersi irrimediabilmente la possibilità di penetrare nell'universo elementare ma pure intenso e ricchissimo delle sue immagini. Una attiva ed intelligente riflessione sullo spiazamento sempre crescente che allontana l'operatore-architetto da quella realtà sociale su cui sarebbe sua aspirazione incidere, ha portato la D' E., che ha vissuto la «crisi» degli ultimi dieci anni lucidamente e al di fuori di ogni inutile pietismo assieme agli amici dello studio Labirinto, ad ampliare il proprio campo d'intervento non semplicemente attuando uno sconfinamento disciplinare, ma più propriamente impegnandosi nel senso di un riesame e di una rifondazione dell'idea stessa di architettura. Non intendiamo ovviamente attribuire alla D'E. il merito di una qualche serata teorizzazione, la cui improbabile presenza «dietro le quinte» darebbe un significato rigoroso ed univoco al suo lavoro, ma più semplicemente vogliamo rilevare come all'interno della sua personale ed intima esperienza di architetto «architettura» abbia cessato di significare soltanto: «progettazione di uno spazio in relazione ad una funzione e con strumenti codifi-

cati» rivelandosi piuttosto, alla luce di una analisi che è a un tempo stesso prassi, come un particolare modo concettuale ed emotivo di appropriarsi della realtà. Ciò premesso diviene pienamente comprensibile come un gesto, una situazione geometrica o spaziale, un oggetto o un insieme di oggetti naturali, uno spezzone di trama architettonica o infine un elemento morfologico ben definito, possano essere assunti tutti nello stesso senso come «segni». Ma un segno è una realtà che si può indagare e collaudare su due fronti opposti, da un verso facendone emergere componenti base e struttura, dall'altro legandolo ad altri segni in unità sintagmatiche via via più complesse. Che P. D'E. si sia spinta in entrambe le direzioni lo testimoniano da una parte quei disegni in cui alla rappresentazione formale di un fatto architettonico si affianca, quasi promanandone spontaneamente, tutta una serie di indicazioni grafiche e coloristiche che, pur presentandosi quali tracce di varia natura, altro non sono che presentificazioni di istanze analitiche; dall'altra il profilarsi di enigmatici paesaggi in cui natura e architettura si fondono scambiandosi le parti o si sottomettono ad una sorta di rituale di controllo attuato all'insegna di immagini chiave come quella del cubo o quella del portale-boccascena-finestra.

Paola D'Ercole

# Oltre il costruito per un rapporto architettura-natura

La serie di incisioni esposte all'A.A.M. l'aprile dell'anno scorso ed elaborate nel laboratorio di grafica di R. Romero l'anno prima si «chiude» con un tema di ricerca tipologica: una casa, una parte urbana, molto caratterizzata dalla compresenza di due elementi architettonici contrastanti e tipici di una dialettica e di una dicotomia storica: il vetro e il muro.

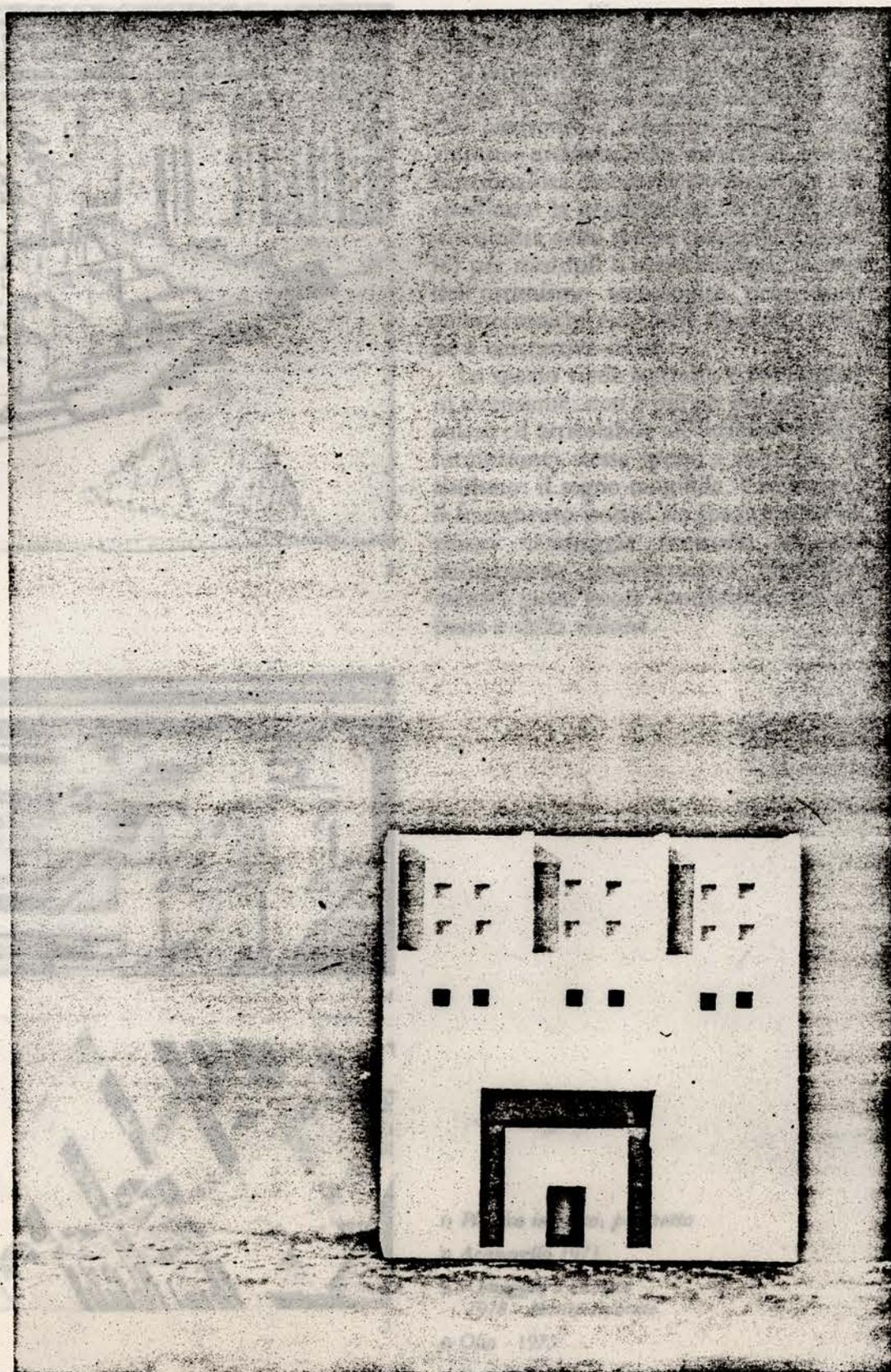
Da una parte la trasparenza del disegno-segno, dall'altra, accostata, ma unitaria nello sviluppo del tema tipologico, l'opacità della pietra, il suo naturalismo, la sua storicità costruttiva.

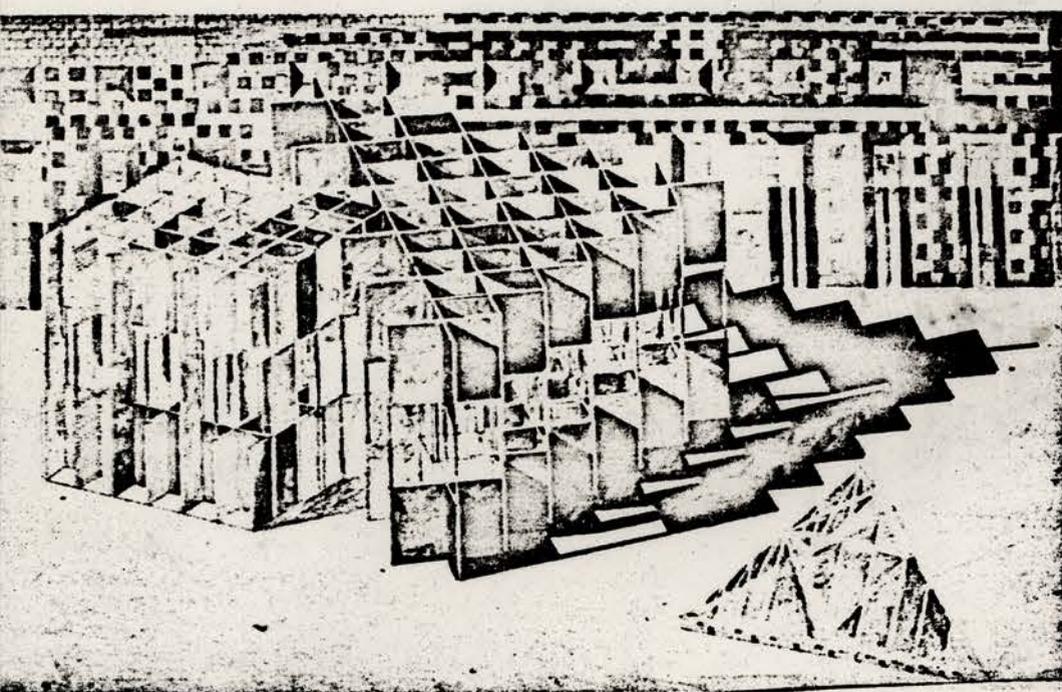
La pregnanza della figura architettonica e l'allusione nel vetro del suo dissolversi in pura trasparenza: il vuoto e il pieno, il «movimento moderno» e il suo «antagonista» storico: la città antica, la natura.

Sarebbe per me particolarmente impegnativo elaborare la dialettica di queste brevi note, se non si tenesse conto delle mie precedenti elaborazioni ed esperienze, per altro ampiamente documentate sia nel libro «La città di carta» (ed. Magma 1978 - Studio Labirinto) e sia nel catalogo stesso della sopra citata mostra alla Galleria A.A.M. di Roma.

Dalle esperienze degli abachi o del segno-costruzione, a quelle contemporanee della deformazione prospettica dello spazio e della costruzione o del segno-immagine (vedi anche, sempre con lo studio Labirinto, la *Calcografia nazionale* a Roma, pubblicata sull'*Architettura-cronache e storia* n. 247), mi sembra interessante sottolineare l'attuale sforzo di costruzione del mio lavoro, che mi vede particolarmente impegnata a risalire, attraverso gli esiti precedenti, al confronto del segno-architettonico con la tipologia stessa dell'architettura: in una accezione particolare come riferimento all'archetipo stesso.

Il coinvolgimento delle tecniche del disegno: assonometria, prospettiva e quelle articolate del «colore» mi servono a convogliare in una situazione tipologi-



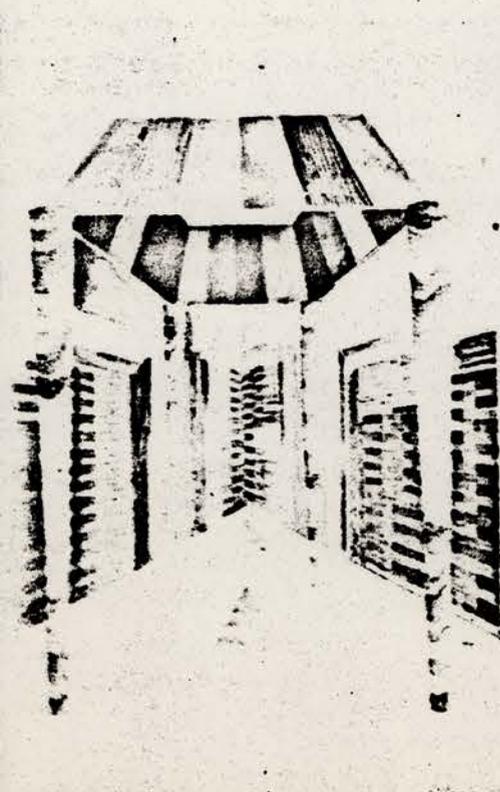


2

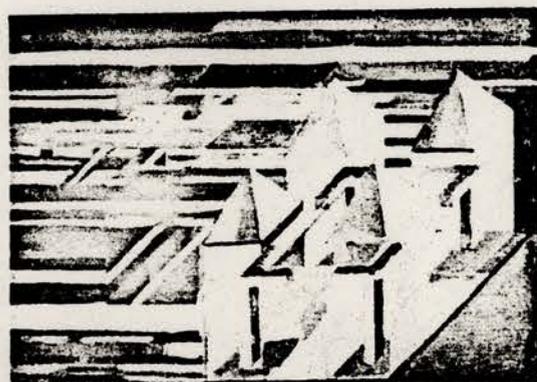
ca compatta l'intervento unitario del mio sistema figurativo analitico.

Il rapporto architettura-natura rimane ancora il supporto fondamentale di un tale confronto e tende ad indicare una «misura» architettonica diversa da quella funzionalista così come storicamente si è codificata: la negoziazione della infinita divisibilità dello spazio (naturale e sociale) per multipli o sottomultipli; la crisi dell'ottimismo tecnologico delle parti architettoniche cioè delle tipologie urbane e costruttive stesse.

Lo spazio viene sottratto come misura in estensione: non è più un discorso articolato ed articolabile all'infinito; la «deformazione» stessa spesso a volte ne è il risultato: il segno tangibile, l'archetipo, il frammento isolato «lo spazio in elevazione» campeggia restituito ad una natura-scena geometrizzata dialetticamente, quasi vuota fondazione dell'urbano e della visione.



3



4



5

1) *Plastico in gesso, prospetto*

2) *Acquarello 1973*

3) *«Omaggio a Giotto»  
1978 - Matite colorate*

4) *Olio - 1975*

5) *Pastello, matite colorate anno 1977*