

Bilancio '68 delle arti figurative

# Molti artisti della contestazione fra i maggiori beneficiari del sistema

La prima grande mostra contestata è stata la Triennale di Milano, nel maggio scorso, seguita dalla Biennale veneziana, in giugno, e dalla Documenta di Kassel, pure in giugno.

Questa contestazione si è svolta però con un ritmo decrescente: occupazione di parecchie settimane, alla Triennale, nessuna occupazione, ma inaugurazione disturbata e mostra in parte occultata, alla Biennale, inaugurazione appena disturbata, alla Documenta.

Questo moto decrescente è da ascrivere al progressivo complicarsi delle ragioni di contestazione nel campo dell'arte: ragioni degli artisti, dei mercanti, anche, diverse da quelle degli studenti. Poi un progressivo senso di stanchezza e di scetticismo: molti artisti contestatori, fra i più arrabbiati, si sono rivelati essere i maggiori beneficiari del sistema che volevano mettere in crisi. Il loro atteggiamento si è risolto spesso in un equivoco atteggiamento: in parte un modo aggiornato di farsi la pubblicità, in parte, di tacitare la loro coscienza non troppo pulita di integrati.

Come frutto diretto della contestazione globale, a Parigi abbiamo avuto la produzione grafica degli «atelier collettivi»: arte al servizio diretto di una causa, con risultati a volte meramente illustrativi, a volte straordinariamente sintetici ed effi-

caci, persino poetici (come d'altronde tutta la produzione di scritte e «slogans» che li ha accompagnati). Breve esplosione: che ora si può riconsiderare con maggiore tranquillità nelle diverse pubblicazioni ad essa dedicate. Ma proprio ora, tramite il libro, la contestazione è entrata nel salotto bene, ormai priva del suo potere graffiante, già storicizzata e integrata.

Come frutto indiretto della contestazione globale abbiamo invece avuto varie proposte di trasformazione dei tradizionali canali di presentazione e di diffusione dell'arte: dalla galleria al museo. Molti galleristi sentono che è necessario stabilire un nuovo contatto fra pubblico e opera. La galleria non deve più essere soltanto un luogo di vendita, ma un luogo di incontro, di avvenimenti, di azione partecipe del pubblico. È naturale che il Museo, là dove è diretto da persone moderne e dispone di sufficienti mezzi, là dove è diretto da persone moderne e dispone di sufficienti mezzi, è più adatto della galleria privata a questo scopo. Sensazionale è stata l'eco suscitata a Berna, alla Kunsthalle, della mostra di ambienti allestita dal dinamico conservatore Szeemann. Per l'occasione l'intero edificio del museo era stato impacchettato dal bulgaro Christo. Più organico e ambizioso è il programma dello Stedelijk Museum di Amsterdam stabilito dal direttore Eduard De Wilde.

Dato che l'artista non dispone dei mezzi e delle conoscenze necessarie alla sua sperimentazione, è il museo che deve fornirglieli, ospitandolo per qualche tempo in una e più sale, mettendogli a disposizione tecnici e operai. In questa direzione agisce il terzo museo pioniere d'Europa (e forse del mondo): quello d'arte moderna di Stoccolma, Hulten.

Una nuova valutazione del direttore di museo è nata da questa evoluzione: il direttore di museo considerato alla stregua di un direttore d'orchestra, invitato in diverse città ad allestire mostre secondo il suo particolare criterio.

Una rapida evoluzione è sopravvenuta anche nella produzione artistica.

Da un lato, l'arte di ricerca è diventata manifestazione, ambientazione, «happening»: un'arte effimera, rinnovabile di volta in volta in innumerevoli varianti. L'arte è diventata qualcosa di difficilmente commerciabile; a volte si serve di materiali consueti, «materiali poveri» e diventa l'arte «povera»: sorta a Torino, Verona, Roma.

L'arte commerciabile tende inve-

ce all'industrializzazione e alla serialità: diventa il multiplo, l'oggetto che hanno invaso a Natale le gallerie di Milano e che in diverse città Europee sono già entrati a far parte dei beni di consumo dei grandi mazzini.

\*\*\*

Appunto a proposito dell'arte seriale, del multiplo, e, nel contempo, dell'altro aspetto della ricerca di oggi: l'arte come prodotto di laboratorio: bisogna a questo punto ricordare che il nostro Cantone non è rimasto tagliato fuori da questa evoluzione. Un gallerista ticinese — Rinaldo Bianda, che s'è trasferito un anno fa da Locarno a Lugano — ha puntato decisamente sui due aspetti della ricerca che abbiamo indicato: la serialità e la ricerca di laboratorio. E l'ha fatto con originalità di apporti.

Suo è il minimultiplo: una specie di catalogo-oggetto, manipolabile dal fruitore, risultato dell'interazione fra gallerista e artista, partito con pro-

poste di giovani artisti ticinesi e approdato alla collaborazione di nomi affermati su un piano internazionale (Colombo, Warhol, Vasarely, Schöffer ecc.).

Nel contempo, Bianda ha abbandonato le mostre vere e proprie puntando sul laboratorio: sulla applicazione di ritrovati tecnici (in special modo dell'elettronica) alla creazione di oggetti luminosi, semeventi, sonori e anche odorosi.

Collegata alla nuova attività della Galleria Flaviana di Lugano è la recente affermazione di un giovane ticinese: Francesco Mariotti, figlio di ticinesi emigrati nel Perù e da alcuni anni operante in Germania ad Amburgo. Mariotti si è imposto quest'anno all'attenzione del pubblico della Documenta di Kassel, con il grande oggetto luminoso e sonoro costruito assieme con il tedesco Klaus Geldmacher. Ed è Mariotti che ha aperto la prima manifestazione della Galleria Flaviana di Lugano — nuovo stile — con la presentazione di un oggetto seriale che si vale dell'esperienza di Kassel.

Un altro ticinese, della nouvelle vague, si è distinto quest'anno in una mostra all'estero. Si tratta di Livio Bernasconi che, a Sesto Calende, si è spartito il premio Cesare da Sesto con l'italiano Ugo La Pietra. L'opera premiata è composta di cubi componibili dipinti.

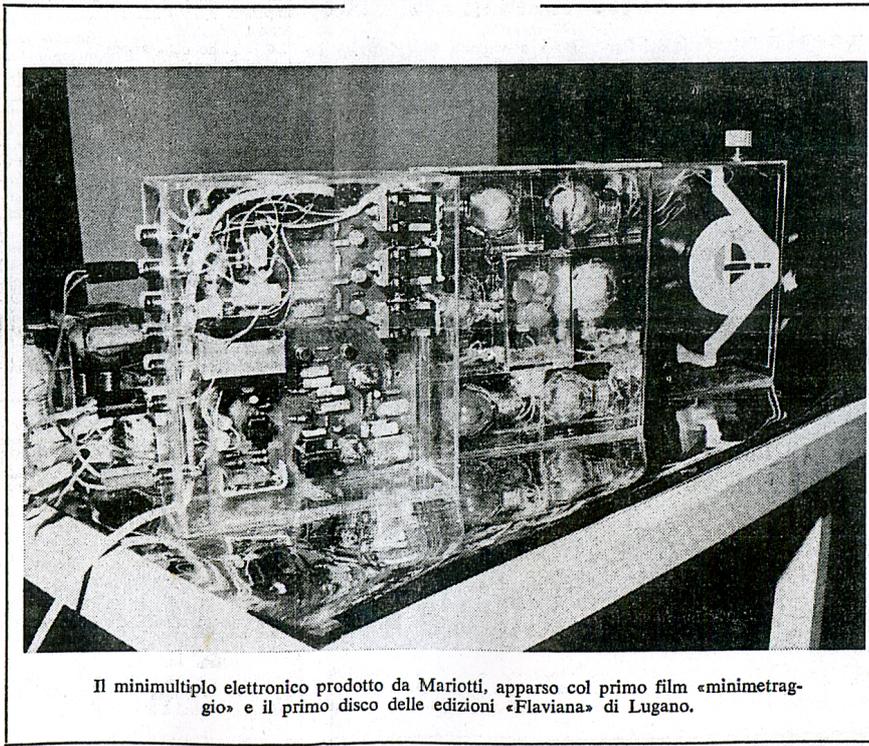
A questa stessa mostra un giovane luganese ha ottenuto una segnalazione: Jimmy Orielli. Presenti onorevolmente erano altri giovani ticinesi: Fernando Bordoni, Sergio Piccaluga. Tutti questi artisti, con in-

più Giancarlo Tamagni e la locarnese Bines, sono stati presenti alla mostra del piccolo formato di Stengelbach, presso Zofingen, che radunava tutti i nomi più interessanti delle correnti giovani nel nostro paese e che sta facendo il giro nelle migliori gallerie d'Italia e di Germania per concludersi a Parigi.

Un altro ticinese, questa volta non più giovane d'anni, ma sempre giovanissimo nella ricerca, ha tentato la strada del successo fuori dei nostri confini nazionali: Carlo Cotti, che si è affermato in modo lusinghiero a Torino con una personale allestita allo Studio Gavina.

Infine, un altro notissimo ticinese del campo delle arti «s'est perché sur son passé»... cioè Felice Filippini ha «ripensato» il primo periodo della sua attività pittorica — quello giovanile — ripropoendolo al pubblico in una mostra allestita dalla Galleria Marino di Locarno. Questa mostra ha ricordato, a chi l'aveva dimenticato, ma soprattutto ai più giovani che non la conoscevano, una produzione che a suo tempo ha segnato nel nostro Cantone un vero fatto nuovo. Da ciò sono nate infinite discussioni sul Filippini di allora e quello d'oggi: se quello di una volta fosse migliore di quello d'oggi; se quello d'oggi non abbia tenuto fede a tutte le promesse contenute in quello di ieri. Discussione in parte oziosa, ma che comunque ha tenuto deste le conversazioni di chi s'interessa d'arte nel nostro Cantone, per qualche settimana.

Gualtiero Schönberger



Il minimultiplo elettronico prodotto da Mariotti, apparso col primo film «minimetraggio» e il primo disco delle edizioni «Flaviana» di Lugano.

FRANCESCO MARIOTTI (A DESTRA) E IL DIRETTORE DELLA GALLERIA FLAVIANA, RINALDO BIANDA, PRESENTANO IL MINIMULTIPLIO E IL COMPOSIBILE ELETTRONICO.

RICERCHE D'AVANGUARDIA IMPOSTATE DA UNA GALLERIA CON SEDE A LUGANO

# Nuovi rapporti tra arte e tecnologia nel programma della Galleria Flaviana

Da un anno la galleria Flaviana diretta da R. Bianda ha la sua sede a Lugano, dopo aver esercitato a Locarno un'attività iniziata nel 1962. Il cambiamento di sede esprime un cambiamento di lavoro: per meglio dire, il passaggio dalla fase delle premesse alla fase delle nuove realizzazioni. Naturalmente nulla nasce per caso: gli anni della prima serie di manifestazioni hanno reso inevitabile il passo che si è ora compiuto. Per arrivare a vedere il senso della ricerca ultima, che è deliberatamente di radicale avanguardia, anche noi dobbiamo ripercorrere riassuntivamente quell'itinerario.

In poche parole: contestare la contestazione, passare attraverso una crisi espressamente accettata, per riuscire dall'altra parte alla luce di nuove prospettive. Tutta l'avanguardia della cultura europea tra la seconda metà dell'Ottocento e la prima metà del Novecento è stata caratterizzata da uno sforzo aspro tendente a registrare le scosse che l'uomo come singolo e come civiltà ha provocato e subito in relazione a un immenso cambiamento di modi di vivere. Tra gli innumerevoli aspetti, quello forse più vistoso è l'avvento di una civiltà tecnologica che — non diciamo qui se in bene o in male — ha costretto ciascuno a rendersi conto che sta vivendo in modo molto diverso dai suoi padri. Ciò non significa negare il valore del passato, ma constatarne i limiti, accettarlo come qualcosa che nello stesso tempo è necessario e insieme degno (storicamente) di essere superato. Crisi, avanguardia, contestazione vogliono dire, sul piano della cultura, padre questa condizione, sentire questo sforzo. Bisogna notare bene che un simile discorso, per quanto enorme, non è affatto presuntuoso, per il semplicissimo motivo che tutti volenti o nolenti dal primo all'ultimo ne siamo coinvolti. Non è possibile essere uomini se non pienamente solidali con

le responsabilità di coscienza che li tempo e la storia ci impongono.

## Ricerche e conquiste

Veniamo alla galleria Flaviana. Occupandosi di arte contemporanea, si è trovata di fronte, nell'allestimento delle sue manifestazioni, a difficoltà di vario genere, a sondaggi verso direzioni che poi dovettero essere abbandonate o modificate, a errori generosi mescolati a conquiste. È stato il destino di non poche tra le gallerie d'arte contemporanea nell'ambito della cultura occidentale, là dove l'impegno di ricerca è stato ritenuto più importante della greggia e semplicistica manovra commerciale. Tra le mostre della galleria locarnese ricordiamo quelle dedicate al fantastico nell'arte, a Klee, Arp, i maestri contemporanei, la scuola di Parigi, collettive di giovani, diverse personali, finché si è visto che un orientamento puramente estetico, o estetizzante, non era più sufficiente, bisognava riconoscere di essere coinvolti in altre situazioni, accettare altri valori e problemi, quelli posti dalla storia civile del nostro tempo. Intanto la galleria sviluppava i propri rapporti in ambito internazionale.

C'è voluto non poco coraggio. Con l'inserimento dell'attività della Flaviana in ambito internazionale per la prima volta un'organizzazione culturale fatta privatamente da un ticinese si è trovata riconosciuta nelle grandi mostre europee. Nelle due principali mostre tenutesi nel mondo nel 1968, la Biennale di Venezia e la Documenta di Kassel, erano presenti i minimultipli della Flaviana. È il tipico ciò che scrive il noto settimanale tedesco «Die Zeit», che in un articolo su quattro colonne riconosce alla galleria Flaviana l'ideazione originale (letteralmente: *Erfindung des Galeristen Bianda in Lugano*) della nuova tecnica di comunicazione (ossia insieme espressione e divulgazio-

ne) dell'«opera multipla» in senso rigoroso.

Tutto questo però vuol dire essere arrivati alla seconda fase, quella tuttora in corso. Cerchiamo di vedere in che cosa consiste il suo contenuto.

## Lavori in corso

Si tratta di proporre una possibilità di sintesi tra arte e tecnologia, ossia conferire un'anima alle materie e alle forme elaborate dall'industria, oppure, che è lo stesso detto inversamente, dare alla creazione artistica la concretezza realistica del prodotto tecnologico.

Il concetto di arte applicata subisce una trasformazione. Non bisogna confondere. Ad esempio, nel costruire un bicchiere, una carrozzeria, una lampada o un portacenere, il disegno industriale si limita a dare una forma estetica (eleganza esteriore) a un oggetto meccanico. È un intervento tutto sommato dal fuori: molto interessante, valido e umano, ma tale da contenere una subordinazione della ricerca cosiddetta «artistica» a uno scopo utilitario e commerciale, fornendo oggetti d'uso che nel tempo abbiano anche qualche valore contemplativo. Ciò naturalmente vanta ogni diritto di proseguire per la propria strada.

Ma esiste anche una possibilità diversa: essa si realizza quando arte e prodotto tecnico non sono in rapporto subordinato ma coordinato; quando l'intervento artistico non è dal fuori ma dal dentro; quando l'artista e il tecnico si trovano in un rapporto di completa parità. Il prodotto risultante, che contiene il messaggio dell'artista, contiene anche le proprietà che consentono la diffusione su ampia scala industriale, ossia la moltiplicazione. Nel passato ciò accadeva su scala artigianale: ad es. la stampa originale tirata da un acquafortista in poche decine. La proposta di oggi, audace, radicale, da

sottoporre alla verifica della storia dei prossimi tempi, implica la scala tecnologica-industriale, con nuovi aspetti facilmente intuibili.

È per lo meno lecito osservare che alcuni secoli or sono, all'inizio dell'età moderna, lo scambio di lavoro tra tecnico, naturalista, matematico e artista ha dato esempi clamorosi: Piero della Francesca studioso di prospettiva geometrica, Leonardo costruttore di macchine, Dürer calcolatore di proporzioni anatomiche; senza contare che in certi ambiti ben precisi, ad es. quello dell'architettura, l'artista necessariamente doveva sempre essere un intenditore di materiali e di strutture tecniche. Allo stesso modo l'arte della vetrata implicava che l'opera fosse concepita artisticamente nel pensiero, in stretto rapporto con ciò che si poteva realizzare nella chimica e nella fisica del vetro, senza minimamente diminuire, anzi aumentando la personale autonomia. Realtà del tutto «impersonali» come un materiale fisico o chimico, una regola d'ingegneria o una proporzione matematica, si sposano intimamente a realtà del tutto «personali» quali uno slancio lirico e perfino mistico.

## Un caso particolare: Francesco Mariotti

Si suppongono assimilate le esperienze degli ultimi sessant'anni di avanguardia europea, specialmente riguardante l'arte non-figurativa. Mariotti è un artista ticinese (l'unico da decenni ad essere stato invitato in una delle grandi collettive mondiali) nato venticinque anni or sono a Berna. Emigrato nel Perù con il padre, ha studiato poi all'*École de Beaux-Arts* a Parigi e alla *Staatliche Hochschule für bildende Künste* di Amburgo, in questa città dove viv come membro di una delle prime comunità autonome sorte negli ultimi anni in

Europa e in America. Alla Documenta di Kassel dello scorso 1968 ha presentato, in collaborazione con Klaus Geldmacher (di Francoforte, nato nel 1940) una gigantesca scultura cubica, alta sette metri, composta di un telaio metallico di concezione geometrica-costruttivistica, contenente un complesso luminoso formato di novemila lampadine, la cui accensione stabilita ritmicamente è governata da una tastiera di comando azionabile dallo spettatore, il quale può osservare il cubo luminoso sia dal fuori sia penetrando nel suo interno.

Attualmente Mariotti è in rapporto di collaborazione con la galleria Flaviana. La questione affrontata è quella dello sfruttamento delle possibilità dell'energia elettrica come mezzo per modificare un oggetto nello spazio, o un ambiente spaziale in genere, mediante luce, a cui si aggiungono suono e movimento, con l'intervento diretto del fruitore (dire «spettatore» non è esatto, perché oltre allo stare a vedere un oggetto che dà spettacolo si tratta anche di ascoltarlo, interpretarlo, modificarlo).

## Il Nado

I primi risultati parziali sono apparsi lo scorso dicembre. Ne descriviamo alcuni esemplari. Una scultura luminosa è composta di numerosi piccoli blocchi di plastica trasparentissima, che venne solidificata intorno a lampadine colorate. L'opera è componibile con una quantità praticamente infinita di elementi, ciascuno dei quali può già essere tuttavia preso a sé.

Una variante di tale blocco luminoso è ottenuta con l'aggiunta di un congegno elettronico il quale allorché percepisce un suono seleziona le onde sonore ricavano impulsi elettrici i quali governano l'accensione delle luci singole o a gruppi. A

Joro volta, gli impulsi sonori possono essere di differente origine: possono provenire da un semplice mandolin, nel quale evidentemente è utilizzabile un disco con qualsiasi genere di composizione musicale (per esempio un concerto di Bach, ecc.); è stato prodotto un primo disco con una registrazione di musica concreta, di cui la casa editrice è la stessa Flaviana, mentre sono autori gli americani Ehrlich e Glass, i quali a Kassel davano concerti (concreti) nell'interno del cubo di Mariotti. A parte i dischi, i suoni che agiscono sugli oggetti di Mariotti possono essere raccolti da una fonte esterna, come la voce umana, le vibrazioni di un ambiente, ecc.

Un'altra versione ancora è data dai suoni prodotti elettronicamente da un dispositivo che percepisce il movimento di oggetti posti nella sua vicinanza: ad esempio si ottengono suoni e luci accostando o allontanando la mano da un particolare schermo sensibile. E ancora, un computer è stato introdotto per la prima volta allo scopo di riprodurre ritmi biologici captati ad es. dal battito del cuore e simili.

La scoperta più originale delle ricerche compiute nella collaborazione tra Mariotti e la Flaviana, con l'intervento di alcuni esperti elettronici, è l'oggetto chiamato «Nado» che con la scarica dell'energia elettrica naturalmente presente nel corpo umano muove un relais che a sua volta regola l'accensione di luci, il movimento di oggetti e così via. Il congegno, brevettato immediatamente sotto il nome della Flaviana, è suscettibile di innovazioni rivoluzionarie in infiniti campi anche al di fuori della ricerca artistica elettronica. Ad esempio, una macchina da scrivere potrebbe oggi essere realizzata senza tasti mobili, ed è già in esecuzione un organo musicale elettrico senza tastiera, fornito semplicemente di recettori elettronici.

GIUSEPPE CURONICI