

"LA LINGUA IBRIDATA"

Studio Leonardi - Genova - Giugno/Luglio 1989

"L'affermarsi di un'idea, il nascere d'un nuovo linguaggio - rileva Marco Meneguzzo, un critico da sempre interessato all'espressione video - necessita di un iniziale periodo di purezza, di assoluta non contaminazione con altre idee, altri linguaggi che possano stemperare l'assunto iniziale, la forte dichiarazione d'intenti, la chiarezza schematica di un'inedita sintassi". E così è stato anche nel caso della video-arte, che a lungo, in quello che si potrebbe chiamare il suo filone di ricerca (distinto, anche se non contrapposto, rispetto a quello più propriamente "documentario", volto alla registrazione di eventi effimeri come performances, installazioni, operazioni di Land Art ecc.), si è barricata nel proprio territorio "nella convinzione - scrive ancora Meneguzzo - che il proprio identificarsi, in toto, col mezzo che dettava il proprio linguaggio avrebbe reso obsoleti tutti gli altri linguaggi artistici in un futuro neanche troppo lontano".

Ma se l'isolamento costituisce condizione favorevole alla fondazione d'un linguaggio, è però scarsamente propizio alla sua diffusione. Il mutamento di rotta che ha condotto, negli ultimi anni, i fautori del medium elettronico a ricercarne l'integrazione con altre forme espressive (l'installazione, in primis, e quindi la scultura), non sembra però esser stato prodotto da strategie o da esigenze, per così dire, di marketing. Al contrario, alla sua origine si pone - con ogni probabilità - una più generale caratteristica epocale, l'affermarsi di uno schema fondato non più sulla specificità e sulla separatezza delle diverse discipline bensì, al contrario, sulla complessità e sull'interrelazione.

Non mancano gli esempi a riprova: tanto più significativi poiché emersi in contesti differenti. Happenings e mixed media degli anni '60/70 e, più vicina a noi, la pitto-scultura. La video-scultura, di cui ci offre occasione di ragionare una mostra, promossa dal Goethe Institut - Genua e realizzata in collaborazione con il Centro Video Arte di Ferrara diretto da Lola Bonora, attualmente in corso allo Studio Leonardi / V-idea, a ridosso di "Video-Skulptur, retrospectiv und aktuell: 1963-1989" curata da Wulf Herzogenrath ed Edith Decker per la Kunstverein di Colonia.

A differenza della rassegna tedesca, che riuniva opere di 45 artisti di varia estrazione nazionale, la manifestazione genovese propone una sorta di confronto fra due artisti italiani e due tedeschi, fra i piu' attivi ed interessanti del'odierno panorama internazionale.

Troviamo quindi di fronte, nella prima sala, Fabrizio Plessi (che, nell'occasione, espone "Arco liquido", un lavoro che punta sulla parvenza liquida dell'immagine elettronica ove affonda, ai due estremi, un arcuato tubo luminoso) e Barbara Hammann che propone su due video accostati il moto indipendente di due dita enormemente ingrandite, di cui viene contemporaneamente affermata e smentita la dimensione plastica, sempre rimesso in questione l'ipotetico equilibrio.

Nel secondo ambiente sono collocate le installazioni di Maurizio Camera-ni ("La trave d'equilibrio", 1988: un cerchio composto di elementi verticali in cemento attraversato da una barra metallica che al centro reca un video miniaturizzato sul quale a stento, e marginalmente, si percepiscono eventi - e di Klaus vom Bruch, di cui si e' potuto recentemente vedere "Radarraum" al Museo Pecci di Prato, nell'ambito di "Spazi '88".

Vom Bruch addossa alla parete una struttura metallica in forma di piramide dimidiata, ponendo a fianco dei due lati altrettanti monitors (in posizione non verticale, come d'ordinario, ma orizzontale, con un radicale effetto distorsivo) ove appaiono i volti anonimi e vagamente inquietanti d'ignoti personaggi, in una situazione straniata che - nota Gilberto Pellizzola - abbina "alterita' congenita delle delocazioni" e "verita' sociologica degli ingredienti".

Un cenno appena per un'altra manifestazione organizzata da V-idea in concomitanza con la mostra: "AA.VV.", un'operazione di matrice concettuale di Tommaso Tozzi che attraverso le immagini d'una supposta rassegna video (lavori e immagini di Ben Vautier, Ulay e Marina Abramovic, Beuys, Dedo & WZ, Nam June Paik, Klaus vom Bruch, Renaldo & The Loaf, Giovanotti Mondani Meccanici) fa trascorrere, troppo rapida per essere colta dall'occhio, attraverso la scritta in sovrimpressione "V-idea/video" la parola "Ribellati".

"ASPETTI DELLA FOTOGRAFIA TEDESCA CONTEMPORANEA"

Palazzo Serra Gerace - Genova - Maggio 1989

Le intersezioni della ricerca fotografica con le principali correnti artistiche del nostro secolo sono state assai frequenti e, per il solito, mutuamente vantaggiose. Basti pensare ai fotodinamismi futuristi di Anton Giulio Bragaglia, al fotomontaggio praticato in ambito dadaista da Raoul Hausmann, Hannah Höch, John Heartfield e coltivato poi in direzione costruttivista da Rodcenko e Moholy-Nagy, ai "rayogrammi" ottenuti per impressione diretta degli oggetti sulla carta sensibile da Man Ray. In anni piu' vicini a noi si assiste dapprima all'impiego dell'immagine fotografica in composizioni multimediali (del genere dei "combinepaintings" di Rauschenberg in cui s'integravano componenti pittoriche, fotografiche, oggettuali) o come spunto per la realizzazione di sequenze ripetitive (Andy Warhol con le sue sedie elettriche o con i volti di Marilyn Monroe) e quindi ad un uso in funzione documentaria (in special modo nella Body Art e nella Land Art, in cui l'evento artistico si da' come effimero o non e', per natura, suscettibile di trasferimento) o di supporto visivo ad una notazione diaristica, come accadeva nella Narrative Art.

Da qualche tempo peraltro un nuovo interesse si sta appuntando sulla fotografia, quasi ch'essa sia destinata ad assumere il ruolo di medium tipico di un'epoca inespessionista, utilizzato - secondo quanto osserva Gregorio Magnani - "non per enfatizzare cio' ch'esso e' o puo' fare ma per la sua qualita' di prodotto a definizione minima o altamente banale"; per il suo carattere di linguaggio caratteristico delle comunicazioni di massa.

Una mostra svoltasi al Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano durante la scorsa primavera ("Presi per incantamento") ha contribuito a mettere a fuoco le nuove esperienze che, in linea generale, appaiono riconducibili a due schemi fondamentali.

Nel primo la fotografia e' concepita come parte di un'installazione il cui senso e' determinato dalla relazione dell'immagine con altri elementi (didascalie, disposizione ecc.): nel secondo viene invece espunto "ogni riferimento ad un al di la' dell'opera" (Salvioni) cosi' che ogni fattore di significazione risulta concentrato nell'inquadratura.

Le differenti nazionalità degli artisti partecipanti alla mostra cui s'è accennato (statunitensi come Cindy Sherman, Sherrie Levine, Peter Nagy, Richard Prince, Barbara Kruger; canadesi come Alan Belcher, Ken Lum e Jeff Wall, inglesi come Gilbert & George e Victor Burgin; gli italiani Paolini e Pistoletto; Marie-Jo Lafontaine, belga; Bertrand Lavier, francese; lo svizzero Olivier Richon; il portoghese Licnel Moura) testimoniano la vastità del fenomeno.

Numerosi erano altresì gli artisti tedeschi, da Gunther Förg a Imi Knoebel. Fra questi spicca Thomas Ruff, trentenne, di Düsseldorf, le cui opere sono ora esposte nella nostra città a Palazzo Serra Gerace - nell'ambito di una rassegna dedicata alla fotografia tedesca contemporanea, organizzata da "La galleria immaginaria" in collaborazione con il Goethe Institut - Genua.

Si tratta di una serie di ritratti dai quali l'autore espunge ogni caratterizzazione psicologica ed ogni dimensione aneddotica, deludendo le aspettative dello spettatore, posto di fronte ad una sorta di catalogo muto, ad un'immagine la cui iperevidenza non fa che sottolineare la mancanza di convalida e di giustificazione.

Espongono in questa occasione, oltre a Ruff, Elfi Fröhlich e Michael Schmidt. La Fröhlich esibisce una sequenza di quaranta fotografie intitolata "Messinscana dell'autenticità", un lavoro ove sono assemblate foto reali e immagini manipolate (fotografie dipinte e nuovamente riprodotte) con l'intento non di rimarcare la distinzione bensì, come osserva Ute Eskildsen nell'introduzione alla mostra, "di cancellare i due poli", minando dall'interno la convinzione dell'autenticità della rappresentazione fotografica.

Gli accostamenti di Elfi Fröhlich, conservando l'autonomia delle singole immagini - estratte da contesti diversi e fornite di valenze contrastanti, come nel pannello in cui la luna è associata ad un occhio affondato nella pelle rugosa d'un animale e lo scorrere dell'acqua in un lavabo all'immagine traumatizzante d'un chiodo infitto in un osso - danno luogo ad un intreccio di reazioni percettive che non può essere costretto in un ambito di significazione univocamente definito.

Del tutto diversa la posizione di Michael Schmidt, legato in origine ad un'idea di obiettività della ripresa fotografica che lo induce ad impegnarsi in un compito di "documentazione" della realtà, a costruire il suo lavoro su un nucleo tematico unitario (costituito, in questo caso dal muro di Berlino, evento-choc cui "col tempo ci si abitua") affrontato peraltro avvalendosi d'una strategia complessa che associa all'immagine d'impatto forte le sfaccettature in apparenza divaganti della quotidianità, stemperando il rigore "oggettivizzante" attraverso la presa in carico del vissuto.

ARTE RUSSA E SOVIETICA 1870 - 1930Torino - Ex stabilimento FIAT-Lingotto - Giugno/ottobre 1989

Conseguenza o meno di quello ch'e' stato definito come "effetto Gorbaciov", il proliferare di mostre sull'arte russa e sovietica non conosce soste. Gia' in questa stagione, per limitarci all'ambito italiano, possiamo annoverare diverse rassegne dedicate a momenti e tendenze artistiche sviluppatesi in Russia fra la seconda meta' dell'Ottocento ed il decennio in corso: la mostra degli "Ambulanti" tenutasi di recente in Palazzo Isimbardi, a Milano; l'esposizione di opere d'avanguardia provenienti da collezioni private (svoltasi anch'essa a Milano, a Palazzo Reale), quella di giovani artisti contemporanei approdata lo scorso ottobre a Genova, da Rotta, dopo aver fatto tappa allo Studio Marconi. Di gran lunga piu' organica si presenta, - per l'estensione del periodo abbracciato, per il numero degli artisti presentati (un'ottantina) e, ancora, per la qualita' delle opere raccolte - "Arte Russa e Sovietica 1870-1930", promossa, con il Ministero della Cultura dell'URSS, dalla FIAT che, al di la' del capitalismo muscolare esibito da Romiti, intende convalidare la propria leadership economica anche con iniziative culturali di largo respiro.

Curata dal punto di vista critico da Giovanni Carandente (uno dei primi studiosi italiani ad occuparsi di Malevic e del Suprematismo con una mostra del 1959 alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna) ed allestita nell'ex stabilimento del Lingotto da Renzo Piano, la mostra ripercorre gli svolgimenti di un sessantennio, dal populismo degli "Ambulanti" (Levitan, Surikov, Nesterov, Golovin) e dalle aperture cosmopolite (bilanciate peraltro dal recupero del folklore) della "Colonia di Abramcevo" (Polenov, Repin, i Vaznecov, Korovin, Serov), attraverso il Simbolismo (Vrubel soprattutto), i "cezannisti" moscoviti (Lentulov, Koncalovskij, Fal'k, Maskov), associazioni artistiche come "Il Mondo dell'Arte" segnate dalla sensibilita' artistica e dal talento organizzativo di Diaghilev, all'esplosione delle avanguardie raggiste, cubofuturiste, suprematiste e costruttiviste sino all'affermarsi, negli anni '20, di un realismo post-rivoluzionario, piu' tardi ingabbiato nel canone zdanoviano del cosiddetto "realismo socialista".

Benche' l'area meno conosciuta nel nostro paese sia forse quella ottocentesca (documentata peraltro in modo non esaustivo giacche' di autori tra i piu' significativi di quel periodo come Repin e Serov sono presentate di preferenza opere non solo cronologicamente ma altresì stilisticamente novecentesche, quali il trasfigurato "Ritratto di Tolstoj nel frutteto" (1912) del primo ed il "Ratto d'Europa" (1910) del secondo) il capitolo piu' appassionante rimane quello delle avanguardie.

Qui troviamo allineati tutti i nomi di maggior rilievo: da Javlenskij a Kandinskij, presente con quattro lavori importanti lavori astratti appartenenti al Museo di Leningrado, Chagall, Larionov di cui e' esposta fra l'altro una singolare "Composizione raggista" dipinta nel 1917 sulla scheda di notificazione dell'albergo romano "Minerva", e Natalja Gonciarova, Archipenko, opere cubofuturiste della Rozanova, tra cui una bella composizione simultanea intitolata "I quattro assi" (1915), di Ljubov Popova, di Aleksandra Ekster (una veduta futurista di Firenze del 1914/15 compagna di quella genovese ora al Museo Ludwig di Colonia, una fuga di portici abbastanza somiglianti a Sottoripa) e la bellissima triade composta da "Quadrato nero", "Croce nera", "Cerchio nero" (1920 circa) esposta da Malevic alla Biennale di Venezia nel 1924 e, sempre in ambito suprematista, i rilievi polimaterici (1915) di Ivan Puni, di poco preceduto su questa via da Tatlin ("Rilievo", metallo e pelle su legno 1914/15) influenzato da analoghe esperienze compiute da Picasso di cui aveva visitato lo studio parigino l'anno antecedente, Rodcenko, ed El Lissitzky rappresentato da alcuni celebri lavori PROUN (sigla che stava a significare "Progetto per l'affermazione del nuovo") e dal noto collage "Tatlin che lavora al bozzetto del Monumento alla III Internazionale" (1921/22), i fratelli Anton Pevsner e Naum Gabo (di quest'ultimo interessante soprattutto un "Torso costruttivista" in cartone del 1917/18).

Data l'ampiezza dell'arco temporale interessato la mostra - benché comprenda oltre duecentocinquanta opere - non manca di lacune. Quella probabilmente più significativa riguarda Mykolas Ciurlionis il cui lavoro sostanziato da suggestioni simboliche e da ritmi musicali riveste importanza notevole, verso la fine del primo decennio del secolo, per il suo tendere all'astrazione. Anche nella galassia delle avanguardie, se risultano presenti autori come Casnik, Kljun, gli Sternberg, Baranoff-Rossine' (creatore nel 1914 del "pianoforte optofonico", uno strumento per suonare il colore) ed anche letterati come Majakovskij e cineasti come Eizenstejn, non mancano i vuoti che il corposo catalogo non vale a colmare: Boris Ender, Vera Ermolaeva, Elena Guro, Nina Kogan, Pavel Mansurov, Nikolaj Suetin, Nikolaj Tarabukin sono i primi nomi che sovengono alla memoria. Ma forse, con il recupero di materiali d'archivio e di opere dai depositi dei Musei e dalle collezioni private i prossimi anni potranno riservarci grandi sorprese e indurre gli studiosi a riscrivere per intero - come fece Camilla Gray agli inizi degli anni '60 con il memorabile "The Great Experiment: Russian Art 1863-1922" - questo brano di storia.

FUTURISMO AD ALTARE

Centro d'Arte e Cultura "Il Brandale" - Savona - Giugno 1989

Benche' ormai riconosciuto, sia sotto il profilo culturale che sotto l'aspetto mercantile, come il principale movimento artistico prodottosi in Italia nel corso del secolo, il solo (in questo almeno non puo' certamente venirgli paragonata la Pittura Metafisica) ad aver incontrato una diffusione planetaria, il Futurismo ancora necessita di una precisa puntualizzazione storica che ne definisca il radicamento nelle realta' locali, l'attivismo - anche prevalentemente sociale e politico - in quegli ambiti ove meno vitale si puo' ritenere sia stata la produzione artistica vera e propria.

Non fa eccezione la Liguria: la memoria della vicenda futurista nell'ambito regionale, appare tuttora consegnata a ricerche frammentarie: particolarmente lacunose quanto al primo accostarsi al movimento di artisti quali i genovesi Giuseppe Cominetti, e Chin (Enrico Castello), e per quanto concerne gli episodi spezzini di Giovanni Governato e Furio Bonessio di Terzet, assai piu' approfondite invece per cio' che concerne il Secondo Futurismo savonese di Farfa, Acquaviva, della Ferrero Gussago di cui si sono occupati studiosi come Giovanni Farris, Mario Verdone, Mirella Bentivoglio, Stelio Rescio e l'episodio centrale della ceramica albisolese ricostruito esemplarmente, attorno alla figura di Tullio Mazzotti, da Enrico Crispolti.

Un nuovo contributo a questa indagine viene, oggi, da una mostra allestita presso il Centro d'Arte "Il Brandale" di Savona, che documenta l'esistenza di un gruppo futurista ad Altare, la cui origine rimonterebbe almeno al 1917, secondo una testimonianza di Farfa che in una lettera autografa indirizzata nel giugno del 1933 ad Albino Grosso (segretario del gruppo altarese, scomparso l'anno successivo a causa d'un incidente sul lavoro, fulminato futuristicamente da un'"alta potenza di corrente") scrive: "Mi sgolai a parlare della vostra tenace fede che dura da 16 anni, che vi siete fatti bombardare da un intero carretto di gelati, che siete rimasti imperturbabili oratori di fronte ad una damigiana di vino vuotatavi nel collo, che avete organizzato un banchetto ultrafuturista..." ribattendo le critiche di coloro che, al Congresso Futurista svoltosi a Milano pochi giorni avanti, sostenevano che "dovevate, in 16 anni, mandare al Congresso almeno un solo bicchiere rinnovato nella forma da voi, dato che la materia e la tecnica erano a vostra disposizione".

Un'obiezione non del tutto infondata dal momento che - nonostante le affermazioni di Marinetti e Tullio d'Abisola nel Manifesto della Ceramica Futurista (1938) ove sono menzionate ricerche che "eccitarono l'antica corporazione Artistico-Vetraria di Altare" non sono stati ritrovati manufatti che convalidino l'ipotesi di un impegno concreto in tal senso. Ma nel catalogo di una rassegna futurista tenutasi a Savona nell'agosto del '32 sono citati i "vetri decorati futuristi" di Amleto Saroldi. Non e' escluso percio' che in futuro, a dispetto della fragilita' del materiale, emergano ulteriori reperti.



8 agosto 1932: Filippo Tommaso Marinetti in visita alla Società Artistico-Vetraria di Altare.

PIERGIORGIO COLOMBARA

"Sculture senza suono" - Galleria Unimedia - Genova -  
Febbraio/Marzo 1989

Il titolo che Piergiorgio Colombara ha voluto attribuire a questa sua mostra riflette un'intenzionalità precisa: non, quindi, una mera constatazione (che, per inciso, non andrebbe oltre l'ovvietà) né - semplicemente - un'articolazione tematica negativa ma un'autentica presa di partito, una dichiarazione esplicita in favore dell'**assenza**.

Se la presenza é, in qualche modo, appagante, l'assenza si configura - al contrario - attiva, esigente. Il disprezzo di Pascal per la pittura che riproduce sommariamente un oggetto ben più compiutamente conoscibile nell'originale si ribalta in Valery nell'individuazione della ragion d'essere dell'arte pittorica (e lo stesso vale, in sostanza, per la scultura) proprio nella consapevolezza dell'assenza, nel risveglio della sua forza che induce lo scatto dell'immaginazione.

Nelle sculture di Colombara - che sovente assumono la forma di strumenti inediti ("Arparcorno", 1988) od impossibili (risultanti, ad esempio, dalla connessione delle sole parti terminali di due trombe, come in "Senza Canto I", 1987) ovvero, ancora, dissimulati nella struttura (secondo quanto accade in "Torre rosa", 1987, la cui base conica é ricavata da un megafono) - l'assenza acquisisce i connotati del silenzio.

Ancora Valery ci rammenta come l'orecchio non conosca il silenzio ipotizzando l'esistenza di un organo più profondo che **percepisce il puro potere d'intendere**.

E' verso questa facoltà, situata oltre la risonanza memoriale e lo stesso oblio, che Colombara ci conduce, legando (nell'opera del 1985 che si colloca all'inizio di questo percorso, "Clessidra") il silenzio al fluire del tempo, l'assenza all'attesa; accostandoci "a un dire che non si riduce al detto e pur tuttavia sfugge a un indicibile poetico" (F. Wybrands) nel dispiegarsi di un **pensiero poetante**, di una significanza che soverchia ogni senso.

PIER GIULIO BONIFACIO

"Severità dell'immagine" - Studio Gennai - Pisa - Marzo 1989

A partire dai primi anni '50 (un periodo le cui tensioni creative meriterebbero rivisitazioni ben più serie e approfondite di quelle intraprese, in questi ultimi anni, da un citazionismo troppo disinvolto) la ricerca di Pier Giulio Bonifacio é venuta evolvendo - come rileva Marco Meneguzzo nell'introdurre una monografia sull'autore - lungo "i binari di un ritmo affatto personale" in cui si legge "la testimonianza di un mutamento più generale, vissuto però da un osservatorio leggermente spiazzato e perciò - per certi versi - privilegiato".

Il dato di fondo della sua pittura, pur coerente all'estremo con le proprie ragioni e così poco "facile" da meritare da parte d'un giudice attento, anch'egli artista, come Angelo Savelli la qualifica d'"immagine severa", sembra essere rappresentata da un'intrinseca dualità, da un'antinomia non conciliata ma sostenuta con equilibrio e rigore.

Le polarità che costantemente s'affacciano nell'opera di Bonifacio sembrano concernere, infatti, da un lato il segno nel suo stato nascente, marcato ancora da un'impulso emozionale, ed - all'opposto - il suo strutturarsi nello spazio, governato da una razionalità esigente, oggettiva (e al tempo stesso affatto personale) quale si dispiega in taluni fra i testi più alti dell'"Ecole du regard" da cui l'artista si dichiara tuttora affascinato.

In un variare di grigi, esteso - con intensità diverse - dal quasi-bianco al quasi-nero, l'artista dà corso ad una riflessione che, per quanto espressa con mezzi esclusivamente pittorici, non cessa tuttavia d'investire la realtàmondana nel suo insieme, ora segnando un apice di tensione, ora (secondo quanto accade nei lavori più recenti) facendo emergere forme elementari (o, forse, assolute) da una trama luminosa di velature, come isolando allo stato puro le vibrazioni germinali e la compiutezza geometrica di cui si sostanzia, chiamandoci a ciò che Savelli definisce un'"attività di energia e salute per la mente", immergendo lo spettatore "negli interminati spazi di tutto ciò che s'intuisce ma che non si vede..."

LEONARDO SANTOLI

Studio Leonardi - Genova - Aprile 1989

Dar risposta al quesito concernente la possibilità, per le immagini, di acquisire una sorta di autonomia, affrancandosi paradossalmente dalle necessità d'una produzione e d'una fruizione esterna diviene, in questo volger di tempo, sempre più imbarazzante.

Benché, a rigore, le cose non possano stare che diversamente, si fa sempre più acuta la sensazione che, per esse (i quadri come gli spots, i panorami, gli agglomerati di pixels, gli ambienti più o meno domestici) si profili un'esistenza non più derivata, nell'ambito d'una condizione ove le categorie obsolete del reale e dell'immaginario paiono definitivamente amalgamarsi.

Il coniglio di Spielberg-Zemeckis (non meno di Max Headroom) si delinea come il plausibile protagonista del conte philosophique della nostra epoca, illuminando - tra catastrofi ed happy end - una morale che contempla appunto il maturare dell'autosufficienza dell'immagine.

Muovendo, su questo sfondo, lungo la traiettoria di un astrattismo di quarta (o quinta) generazione in cui le esperienze d'antan, debitamente stratificate, affiorano disinvoltamente ribaltando la profondità in leggerezza, Leonardo Santoli si applica ad una combinatoria divertita, scompigliando gli scenari déjà vu per ritrarne - grazie ad una composta vivacità ed a scelte cromatiche essenziali quanto spiccate - scorci affatto inediti.

Impulso fantastico e ragione compositiva trovano il loro luogo d'equilibrio nella superficie dei lavori, sorpendendo in configurazioni spontaneamente ordinate un kit di elementi (lineari, angolari, curviformi) partecipi ad un tempo del rigore geometrico e della mutevolezza - che non è poi che il riflesso dell'irriducibilità individuale - intrinseca alla vita organica.

Sebbene l'impaginazione dell'opera non tradisca sintomi di precarietà o d'impazienza, il suo stato di quiete non è che istantaneo. Senza ricorrere alla messinscena del dinamismo di memoria futurista, Santoli v'introduce infatti la velocità della sequenza visiva, dando vita ad un'ideale sequenza di slides proiettata sulle pareti della galleria a dichiarare l'inesauribilità di un'immagine estroversa, tutta risolta nella sua evidenza: felice ma premunita contro le malizie della sensualità dalle vibrazioni ironiche da cui è attraversata, che l'inducono a preferire l'azzardo ostinato (e mobile) del gioco all'insidiosa stabilità dell'appagamento.

STANZA A QUATTRO VOCI

Valentino Barachini, Delio Gennai, Alberto Mugnaini, Andrea Santarlaschi  
- Studio B2 - Genova - Aprile 1989

"Indipendentemente da quello che diventa, l'arte é locale, locale rispetto ad un luogo ed una persona o gruppo di persone, o solo a quello che c'è nell'aria, per quanto vago sembri. Accade in qualche luogo, non in ogni luogo. Quando invece accade in ogni luogo, diventa la pura conseguenza di un gusto, foggia o moda, e/o di ciò che Pound chiama "lo stile del periodo", e la definizione ha ceduto il passo alla riflessione su un dato effetto".

Risulta perciò non privo d'importanza - se ci persuade la riflessione di Robert Creeley - il fatto che le "voci" dei quattro artisti riuniti in questa esposizione siano venute definendosi in un contesto comune.

Questo non tanto perché Barachini, Gennai, Mugnaini e Santarlaschi si identifichino con una tradizione culturale specificamente pisana (anche se la tematica delle tarsie affrontata da Gennai ed una più generale disposizione ad una messa in pagina nitida e, insieme, sobria potrebbero fornire spunto a considerazioni in tal senso) bensì per quella sorta di dialogo da posizioni affatto indipendenti che lo svolgersi contemporaneo delle rispettive opere sembra aver istituito fra loro.

La "stanza" ripete, in tal modo, il senso di una determinazione concreta di luogo e insinua, nel contempo, quello di un'identità immaginale complessa ("stanza a molte voci" é per Hillman una metafora del configurarsi unitario e molteplice dell'anima), designando un ambito di possibilità accentuate dal reciproco interagire.

**VALENTINO BARACHINI** giustappone componenti in materiali (lamiera, vetro, legno) esibiti nel loro aspetto naturale a tele dai fondi anch'essi tendenzialmente monocromi da cui emergono accenni di scansioni geometriche, affioramenti e tracce casuali, simboli elementari (il cerchio, la croce ecc.) per introdurre un discorso ove l'estrema riduzione formale determina l'indecidibilità del senso.

**DELIO GENNAI** radica invece la sua ricerca in un territorio memoriale creando un sottile gioco di ambivalenze tra ornamento ed astrazione, tra partecipazione emozionale e rigore compositivo, pervenendo ad esiti la cui qualità estetica s'innerva di una sotterranea vibrazione poetica.

**ALBERTO MUGNAINI** perviene - dando forma ad essenziali strutture metalliche - ad una orchestrazione esatta dello spazio, cui l'inserimento di profili e di elementi in carta (rivestiti da textures grigio-nere che innescano un sorvegliato intreccio mimetico con le altre parti del lavoro) sottrae ogni rigidità conferendo all'insieme una parvenza di levità pensosa e di incessante mutevolezza.

**ANDREA SANTARLASCI** sembra proporre un gioco alterno di varchi e sbarramenti, di sguardi gettati su una dimensione interiore o che s'arrestano, al contrario, su una superficie impenetrabile. Rimarcati da un differente rilievo sulla parete, gli sprofondamenti pittorici e gli schermi oggettuali delineano un'articolazione spaziale geometricamente compiuta ma perturbata dal dislivello tra l'esperienza del limite e il disvelamento di un'immagine frammentata, simile alla pelle recondita, "segnata di voglie, chiazzata di segreti", che Celan descrive in un suo verso.

"Quelli che si definiscono come mezzi, come possibilità" può essere "si dimostrino solo un esempio provvisorio". O può accadere che la stanza (la dimora fisica e mentale di cui si va ragionando) si riveli "un luogo presto cancellato da un altro uso".

L'arte (un'arte, qualsiasi arte) non ha d'altronde che il tempo dell'inizio. Ricusa di lasciarsi implicare nell'irreversibilità degli eventi. Per quanto paradossale, è il (ri)cominciamento dell'opera - "finito autotranscendersi della finitezza" secondo un'espressione di Eugen Fink - piuttosto che il suo esito, a stabilire, tra "dubbio specifico" ed entusiasmo, il confronto con "problemi, luoghi, cose simili"; a consentire l'esperimento di quel "fare la verità" in cui la pittura si realizza.

MASSIMO SACCHETTI

Studio Leonardi - Genova - Maggio 1989

Al centro del lavoro di Massimo Sacchetti - al di là dell'attenzione riservata al procedimento pittorico, all'esecuzione per velature sovrapposte come alla sperimentazione di materiali eterodossi, quali la vernice antirombo - il dato centrale sembra esser costituito dalla ricerca di una forma significativa che "consenta di vedere l'esteriore come interiorità e di pensare l'esteriore attraverso l'interiorità", mantenendo un contatto immediato con le suggestioni fenomeniche, visive e non, introiettate dall'artista e prospettando una valenza simbolica tanto estesa quanto chiaramente enunciata.

Così la sequenza dei "Tavoli", realizzata nell'ultimo quinquennio, trascrive la fascinazione di una figura ellittica, sinuosamente irregolare, derivata dagli spazi della Roma barocca: un modulo già presente in talune delle nature morte di Scipione, che subisce tuttavia - come si accennava - una trasmutazione simbolica sempre più netta, via via che vengono soppressi i dettagli realistici, profilandosi in ultimo, nella sua aerea sospensione, come una sorta di squarcio aperto nell'organizzazione prospettica del quadro e confermando quindi, anche sul piano della rappresentazione pittorica, il carattere d'immagine-soglia che la contraddistingue.

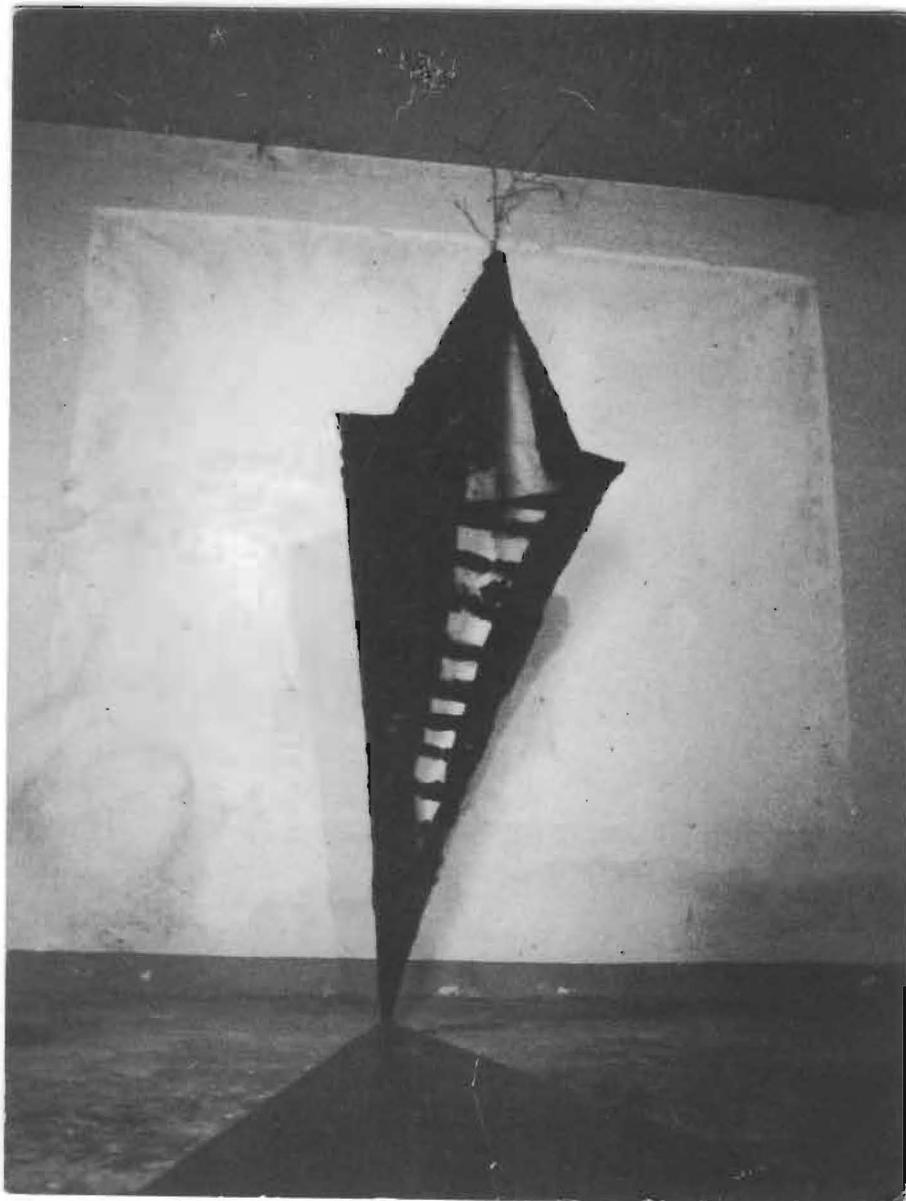
Da ultimo l'attenzione di Sacchetti è venuta concentrandosi sul tema dell'"affiorare" dell'immagine, di cui delinea - nei trittici ora esposti - il progressivo emergere dall'oscurità del fondo, dapprima nei termini d'un'ombra che si addensi o d'un contorno appena distinguibile e quindi come entità definita anche sul piano cromatico, pur se ancora allo stato nascente.

Se alla conformazione ellittica dei "Tavoli" era associata un'idea di latitudine, queste figure (che in una prima serie si richiamano alla segnaltica primitiva, di fonte celtica, rintracciabile nei graffiti rupestri, ma - nella struttura a clessidra - intendono altresì alludere ad una problematica temporale) assumono ben presto un inequivoco carattere di verticalità, evidenziando, anche nel gioco illusionistico che unisce e contrappone la base bidimensionale ad un approdo che simula il rilievo, una tendenza al distacco dal campo pittorico, l'insorgere di un'accentuata propensione oggettuale.

Propensione cui sembra rispondere "Da dove nasce la montagna" (1988/89), un lavoro ove la pittura rinuncia alla sua facoltà di rappresentazione per integrarsi in un complesso che, oltrepassando la mera oggettualità, acquisisce un'effettiva dimensione ambientale.

Nelle tre grandi forme (costituite da due coni sovrapposti, sorrette da basi metalliche triangolari, parvenze ipotetiche d'ombre) si affermano le due direzionalità opposte dell'altezza e della profondità, che si riportano, rispettivamente, all'idea della montagna e della sua radice, mentre gli squarci praticati lateralmente aprono alla visione una superficie abitata - a differenza dell'esterno opaco e materico - da segno e colore.

L'inerzia del mondo minerale effigiato in queste strutture (il cui risvolto geometrico rimane comunque sempre vincolato alla concretezza della natura) risulta contraddetta dalle modificazioni subite dagli elementi vegetali che Sacchetti fa sorgere dal culmine superiore, fiori e rami che, compiendo la loro traiettoria vitale, instaurano all'interno dell'opera un movimento ciclico, di un tempo che riviene mentre diviene, cedendo e, insieme, resistendo ai suoi tratti d'irrevocabilità.



ULRICH ELSENER

Studio Leonardi - Genova - Maggio/Giugno 1989

Un etimo comune apparenta la figura alla finzione. Corpo che non é corpo essa diviene - per Elsener - "immagine d'ombra". Ad un tal esito l'artista é giunto obliquamente, attraverso un percorso di progressivo annullamento delle morfologie individuali, disperse nella sovrapposizione dei colori, nell'intreccio veloce e tuttavia meditato di liquide stesure gestuali che velano i tratti univoci, le determinazioni troppo nitide, sino a varcare la soglia dell'indistinto, addentrandosi in un ambito che sembra precedere ogni specificazione.

Nei profili umbratili effigiati sulla tela, l'io e l'altro, i principi maschile e femminile, fisicit  e dimensione spirituale giacciono ancora confusi.

Non inerti per , ch  il raddoppiamento figurale introdotto da Elsener nei lavori pi  recenti indica l'instaurarsi di un moto inverso, di un processo in cui le differenze tornano ad affiorare, ove si delineano - sebbene soltanto per accenni - i dualismi che penetrano le realt  mondane.

Nelle stratificazioni impercettibili (e nondimeno profonde) di queste forme, apparentemente risolte in superficie,   riflessa la duplice presenza dell'uomo sulla terra, la sua sembianza percepibile e la sua immagine incorporea, ospite avvertita e sconosciuta, ombra dell'ombra, doppio identico e diverso.

Mentre le figure erette, contenute appena nei margini del dipinto, si addossano l'una all'altra in un gioco di densit  e rarefazioni cromatiche, di pennellate larghe e disuguali che aprono varchi alla luce, che alternano zone di opacit  pesante ad aloni immateriali, altre - raccolte su s  stesse, accovacciate - paiono fissare uno spazio inesistente, sul punto di volgersi e di scoprire nell'immagine accanto un altro io che si staglia, pi  greve o diafano, sul fondo; non tentate di sorridere per distruggersi ed elevarsi insieme - come nel sogno di Jean-Paul - ma pronte a subire l'esperienza dello sguardo, a costituirsi reciprocamente, per il suo tramite, come simboli dell'umano.

MAURO GHIGLIONE

"imponderabile più X" - Studio Gennai - Pisa - Maggio 1989

La materia-organismo, scriveva Prampolini, entra nella composizione artistica come elemento formativo che tende ad esprimere la continuità nella discontinuità e l'assonanza di rapporti articolati, per contrasto, attorno alla sua presenza biologica.

Presenza non inerte, che esige riconoscimento, un'interiorizzazione capace di trasmutare il dato sensibile in valenza metaforica, di farsi carico delle suggestioni prodotte dalla contemplazione d'una superficie metallica ossidata o della ruvida tramatura d'una tela, facendo della naturalità di questi elementi il motivo centrale dell'esecuzione pittorica.

Sovviene, in proposito, la congettura sartriana d'una materia avviata lungo un cammino di umanizzazione, cui - per sussistere - necessita quell'azione formativa dell'individuo ch'essa, nel contempo, suscita, dando luogo ad elaborazioni effimere (perché costituite entro un processo di transito) e tuttavia, nel loro delinearsi irripetibile, definitive.

Sulla ventura delle sostanze - plasmabili e consistenti qual è il piombo; disposte all'assorbimento come le aniline - Mauro Ghiglione modula il proprio itinerario di ricerca, segnato non dall'urgenza di una significazione esistenziale (che pure può trovar veicolo nella verità degli oggetti) bensì dall'intento d'indagare le risonanze che vi sono implicate.

Non si riscontra, nei lavori in mostra, una disposizione propriamente drammatica od un'espressività incline al parossismo. La riuscita dell'opera non si fonda sul trauma percettivo, sul deliberato sconvolgimento delle consuetudini attinenti alla fruizione artistica; risiede, piuttosto, in un coinvolgimento emozionale portato ad un grado d'intensità continuo, che immette in una temperie occidua, solcata da un'inquietudine di fine secolo, ove l'inatteso s'affaccia nell'ambito imprevedibile ma circoscritto del gioco, nell'oscillazione istantanea d'un filo metallico sospeso dinanzi alla superficie del quadro.

MAURO GHIGLIONE

galleria Balestrini - Albisola - Giugno 1989

Il primo tratto distintivo della pittura, quello che più facilmente rischia di non venir percepito, consiste - ha scritto Paul Nougé - nel fatto ch'essa ci propone frammezzo all'immagine continua dell'universo talune immagini isolate.

Ed é appunto il distacco, l'esclusione dalla sequenza ininterrotta del visibile a conferire all'immagine pittorica l'"evidenza imprevedibile" e imprevedibile del senso, quel grado di alterità che le consente di porsi come luogo d'invenzione del mondo anziché come suo semplice riflesso.

Fra le opportunità che ne derivano, la più radicale risiede forse nell'esplorazione della sfera del simbolo, nel tentativo di recuperarne, nell'immagine, le valenze complesse, restituendone (al di là della griglia d'interpretazioni ormai consolidate) la profondità ed il rigoglio.

A questo impegno si richiama - nel suo "rischiare l'ascolto" dello spirito che "aleggia nei dintorni" della dimensione simbolica - la ricerca sviluppata da Mauro Ghiglione in questa serie di lavori su carta ove ricorrono i temi del caos, del centro come punto primordiale, della continuità circolare, della quadruplica direzionalità della croce.

Temi affrontati comunque per accenni, in un affiorare rimarcato da un utilizzo elementare del segno, che si ritrae dall'eleganza per ritrovare incisività ("la perfezione é terribile, non può aver figli", ci rammenta un verso di Sylvia Plath); dall'accostamento di tecniche diverse (assemblaggio, disegno, acquarello) che istituisce una situazione interattiva; dall'inclusione di elementi - lamine metalliche ed altro - intesa a fissare quel legame con la materia, ambito originario in perenne mutamento, che nei lavori su tela dell'artista trova compiuta espressione.

BILANCIO IN ROSSO PER LE ARTI?

## Note sulla stagione 1988/89 a Genova e dintorni

Piu' che di bilanci, in questo finale di stagione, e' di progetti che occorrerebbe parlare. Non perche', da ottobre ad oggi, siano mancate mostre e manifestazioni anche di notevole livello, bensì per un progressivo, strisciante deteriorarsi della situazione artistica locale che - sebbene abbracci il comparto nel suo complesso - si avverte in modo inequivoco particolarmente nel settore pubblico.

Il caso della Collezione Cernuschi Ghiringhelli, acquistata lo scorso anno dall'Amministrazione Comunale (che non e' stata sinora in grado di corrispondere il prezzo concordato: 750 milioni) appare emblematico.

Al di la' delle considerazioni di merito (Flash Art, ha parlato di acquisizione di "fondi di magazzino"), l'operazione, stante la macroscopica lievitazione dei valori registrata alla recente Fiera Internazionale d'Arte di Milano, dove le quotazioni di Licini (quattro lavori in collezione) hanno superato, sia pure teoricamente, il miliardo, ed un'opera di Fontana (tre suoi disegni e tre terrecotte nella raccolta di Maria Cernuschi) e' stata acquistata per 800 milioni, e' divenuta assai vantaggiosa anche dal punto di vista economico.

Ma veniamo alle esposizioni. Tre soltanto a Villa Croce: la prima, "Memoria della pittura" consacrata all'esperienza da tempo conclusa del Premio Lissone; la seconda dedicata a "Corrado D'Ottavi e la ricerca verbo-visiva a Genova"; la terza, non da molto conclusa, a disegni ed acquarelli 'di Egon Schiele. Se a quest'ultima vanno ascritti i pregi (riferibili principalmente alla qualita' delle opere) ed i limiti (l'obiettiva usura del tema, che una volta di piu' si trascina fra i meandri della "nevrosi austriaca", ormai ridotta a luogo comune) delle mostre di circuito, alla retrospettiva di D'Ottavi - pur di notevole interesse - e' mancato invece il raffronto con opere coeve degli operatori pur largamente citati nei saggi pubblicati in catalogo.

Del tutto assenti rassegne su fenomeni e tendenze attuali, che pure rientrano fra i compiti istituzionali d'un Museo d'Arte Contemporanea. Certo la conduzione di Villa Croce risente drammaticamente dell'inadeguatezza degli stanziamenti (manca, sembra, addirittura un budget annuale e bisogna quindi far ricorso per ogni iniziativa di qualche rilievo a delibere specifiche), ma sicuramente non le giova lo stile monopolistico assunto: e' dubbio, ad esempio, che sul tema della ricerca verbo-visiva genovese lo staff del Museo fosse il piu' qualificato (e dovesse comunque essere il solo) ad esprimersi in catalogo.

L'unico flash sull'evolvere odierno della scena artistica e' venuto da una mostra ("Aspre pianure, dolci vette", a cura di Miriam Cristaldi, tenuta nel chiostro quadrangolare del Museo di Sant'Agostino) che, pur centrando uno dei temi portanti delle ricerche correnti, il trascorrere da una "pittura-pittura" a forme di contaminazione fra pittura e scultura e fra scultura e video, per quanto altresì includesse autori validi come Claudio Costa e Spagnulo, e' apparsa sottodimensionata riguardo alla selezione presentata - episodica al punto di farsi ritenere arbitraria - ed esorbitante invece circa la mole del catalogo.

Qualche sprazzo si e' avuto anche dalla Fondazione Colombo che ha ospitato in Palazzo Geraci tre interessanti rassegne fotografiche (un'antologica di Gianni Berengo Gardin, "Kami" di Ferdinando Scianna, "Aspetti della nuova fotografia tedesca", curate dalla Polleria Immaginaria) oltre ad un'abbastanza inutile rassegna di giovani pittori catalani (che fine fara' lo scambio con i giovani genovesi conclamato dalle autorità nella presentazione dell'iniziativa?).

Più vivace - anche se in complesso non più dotato di mezzi - l'ambito mercantile. Tra le manifestazioni di maggior rilievo vanno citate la mostra dei nuovi artisti sovietici ospitata da Rotta fra settembre ed ottobre e, soprattutto la rassegna Fluxus (mostre allo Studio Leonardi ed all'Unimedia, performances, incontro di studio all'università, catalogo) di cui le molte manifestazioni ora in atto in campo internazionale confermano la tempestività. Tuttora in corso allo Studio Leonardi "La lingua ibridata" confronto fra video-scultori (Camerani, Hammann, Plessi, vom Bruch) promosso dal Goethe Institut - Genua.

Non poche anche le personali di rilievo: ad esposizioni di autori prestigiosi come Chiari (Martini e Ronchetti), Nam June Paik e Ben Vautier (Unimedia), Burri e Staccioli (Polena), Baj (Ellequadro) si sono aggiunte prove di assoluto rilievo di artisti come Piergiorgio Colombara ("Sculpture senza suono", Unimedia), Fried Rosenstock ("Apollo e Odino", Studio Leonardi) e la cinese Carvien Shiu che ha concluso la stagione della Pinta, scandita dalle mostre dei giovani concettuali genovesi (Sossella, Formento, Vitone).

Fra le collettive di "situazione" vanno rammentate "Bella" (una proposta di concettualità emotiva tenutasi alla Polena con la partecipazione di Fontana, Iannini, Iodice, Massini, Merlino) e la mostra del gruppo "Arte Debole" (Alpegiani, Antinucci, Ghiazza, Pagliasso) allo Studio B2, men-

tre testimonianze d'impegno nella realta' sono state "Siamo tutti assassini" (13 artisti per Amnesty International) e "Basta!" contro ogni forma di violenza, sessuale e non, che ha visto la partecipazione di oltre 40 artiste alla Chiamata del Porto.

Non troppo numerosi i giovani alla ribalta. A parte quanto gia' s'e' detto, qualche romano allo Studio Ghiglione, che non ha rinnovato l'attivismo degli anni precedenti, un gruppo di pisani (Barachini, Gennai, Mugnaini, Santarlaschi) allo Studio B2, Franco Arena e Antonella Spalluto alle Cisterne di S. Maria di Castello ("Totem"), l'aostano Sacchetti allo Studio Leonardi, fra i piu' stimolanti. Ma da qualche tempo la scena genovese manca di nuove figure. Non e' anche questo un segnale su cui riflettere?

\*\*\*

Enrico Pedrini, in un intervento pronunciato il 31 luglio scorso al Circolo V-idea in occasione della presentazione al pubblico della rivista "Luoghi comuni", identifica le ragioni dello stato d'anemia culturale in cui la città versa essenzialmente nella dominante mentalità machiavelliana e mercantile che la vincolerebbe ad una mediocrità radicata nelle convenzioni, le cui moderate aperture, prive di reale tensione, non consentono riscatto alcuno.

Genova ha dissipato i suoi artisti abdicando al proprio ruolo di "luogo della storia (di una possibile grande storia)"; delegando ad altri contesti il compito di produrre "le garanzie di valore ch'essa non vuole fornire".

"Oggi - conclude Pedrini - qualcosa sta cambiando. Un gruppo di artisti... sta cercando nuove vie, nuove possibilità linguistiche". Ma è subito costretto a notare che i giovani cui fa riferimento "nonostante la residenza in questa città e nonostante il fatto che la loro proposta viva un respiro di confronto sia con la tradizione storica sia con il presente che costituisce il loro territorio... hanno dovuto immediatamente rivolgersi verso altri luoghi dove la loro cultura prenda almeno garanzia di ascolto".

A giustificare l'interesse per la città non rimane che la constatazione di come essa abbia "sempre dimostrato capacità di elaborare presenze attive: Germano Celant, Edoardo Sanguineti, Renzo Piano, Claudio Costa, Emilio Prini...".

Il manifestarsi di alcuni talenti isolati non può venir stimato indice di vitalità e fervore culturale sommerso; non fa, per così dire, "situazione".

L'intrinseca debolezza del sistema delle arti a Genova é la risultante dello stato di crisi del comparto pubblico, ridotto a mostre "usa e getta" e completamente scollato dagli ambiti creativi e critici; delle gallerie private, sovente attive e qualificate ma costrette dall'inadeguatezza dei mezzi finanziari ad esercitare nel circuito nazionale un ruolo più ricettivo che propositivo; della frammentazione della base artistica, di per sé non troppo ampia e con insufficiente ricambio; dell'esigua rosa di critici, peraltro obbligata ad riversare altrove la propria progettualità; dell'inesistenza di periodici in grado di stimolare e sostenere la ricerca con approfondimenti teorici ed interpretativi.

Se un completo rivolgimento della condizione attuale richiederebbe trasformazioni profonde - ed allo stato impensabili - della struttura economica e sociale della città, un positivo (anche se limitato) mutamento può essere indotto dall'adozione di provvedimenti quali :

- l'insediamento di una Consulta per le Arti presso l'Assessorato alla Cultura che funga come laboratorio di proposta per lo sviluppo dell'azione dell'ente pubblico;
- la previsione nel bilancio comunale di uno stanziamento annuale per l'arte contemporanea (gestione, esposizioni, acquisizioni);
- la creazione di uno spazio espositivo per gli artisti (non solo genovesi) sino ai trentacinque anni affidandone la programmazione ad un critico con incarico annuale a rotazione;
- l'articolazione dell'attività del Museo di Villa Croce su più livelli (grandi mostre, tendenze attuali, valorizzazione del patrimonio culturale ecc.);
- ridimensionamento dei cataloghi delle mostre pubbliche e destinazione delle risorse al (parziale) finanziamento di quaderni d'arte contemporanea, che possano documentare sia l'attività espositiva cittadina sia le ricerche in atto;
- organizzazione di manifestazioni coordinate fra le gallerie private che accrescano la risonanza e l'impatto anche esterno del loro operare;
- programmazione in ottica internazionale di attività che coinvolgano tanto le istituzioni pubbliche quanto le gallerie private (ad esempio un Festival d'arte contemporanea dedicato ad un paese, ad una tendenza, ad un periodo).

CLAUDIO RUGGIERI



P P P (installazione)  
Caleidoscopio / Alessandria, giugno 1989.

tract

lettera dell'Ufficio di Ricerche e Documentazione  
galleria Mazzini 13 R. - 16121 Genova

ROLAND SABATIER

# LE LETTRISME

LES CREATIONS  
ET LES CREATEURS



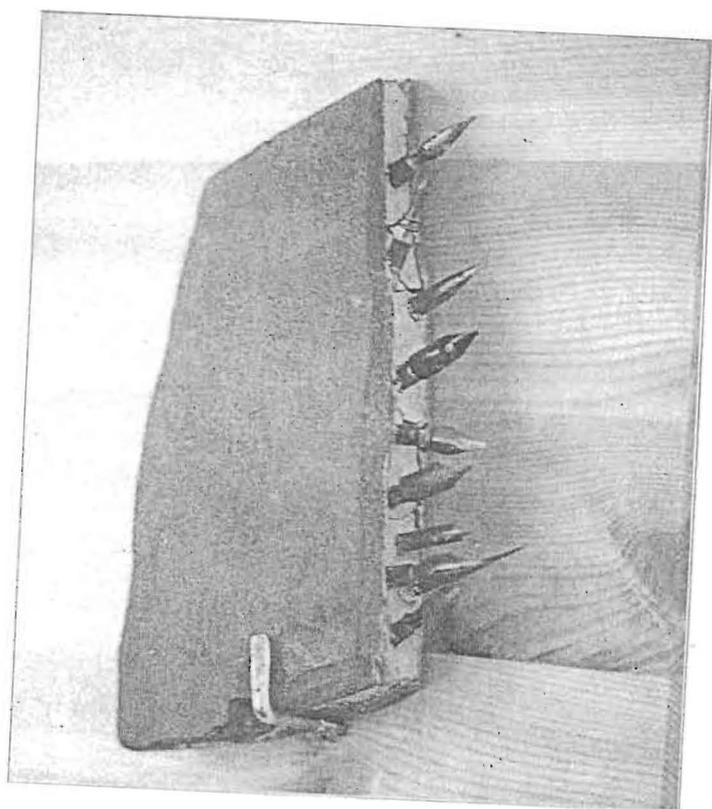
ZÉDITIONS

tract

lettera dell'Ufficio di Ricerche e Documentazione

galleria Mazzini 13 R. - 16121 Genova

# CHE COS'E' IL LIBROGGETTO



**Gabriele-Aldo Bertozzi**

VECCHIO FAGGIO

Opere di

LAURA AGA-ROSSI  
GIOVANNI AGRESTI  
MICHEL AMARGER  
MIRELLA BENTIVOGLIO  
GABRIELE-A. BERTOZZI  
GERARD-PH. BROUTIN  
FRANCOISE CANAL  
LUCIANO CARUSO  
ANDREA CHIARANTINI  
ESMERALDA CREA  
NATALE CUCINIELLO  
FURIO DE MATTIA  
FREDERIQUE DEVAUX  
ALBERT DUPONT  
PIETRO FERRUA  
KRISTER FOLLIN  
KIKI FRANCESCHI  
ALBERTO GALLINGANI  
INIERO GARESTO  
ISIDORE ISOU  
MAURICE LEMAITRE  
ELISABETH LEONCINI  
LICIA LIOTTA  
ARRIGO LORA-TOTINO  
MASSIMO MASTACCHINI  
GIORGIO MATTIOLI  
ANGELO MERANTE  
EUGENIO MICCINI  
FRANCOIS POYET  
FRANCOIS PROIA  
ROLAND SABATIER  
ALAIN SATIE'  
GIULIO TAMBURRINI  
CHRISTINE TASIV

Introduzione  
e schede di  
GABRIELE-A. BERTOZZI