

INCONTRO CON L'ARTISTA E LA SUA OPERA

PIERRE RESTANY

**“Arte, dal nouveau réalisme
alle esperienze attuali”**

ATTI DELL'INCONTRO

del 28 maggio 1987

ACCADEMIA DI BELLE ARTI “Pietro Vannucci” PERUGIA

BELLUCCI

A nome dell'Accademia di Belle Arti di Perugia, in tutte le sue componenti, vorrei salutare quest'oggi Pierre Restany, noto critico d'arte legato al Nouveau Réalisme, come sapete, che oggi è fra noi, soprattutto per voi studenti che siete intervenuti numerosi; siamo ben lieti di averlo, perchè ci esporrà il suo contributo determinante nel campo della storia dell'arte e nella determinazione di nuove correnti.

Benvenuto a Pierre Restany, che continua la serie di incontri con artisti, storici o critici d'arte che i nostri docenti organizzano costantemente durante gli anni accademici.

Buon lavoro.

RESTANY

Presidente, la ringrazio per le sue parole di amicizia e di buona accoglienza. Sono felice di essere fra voi, per una ragione molto semplice: alla mia età, e dopo un certo tipo di esperienza, il narcisismo è forse di rigore e quindi mi fa piacere spiegarvi il mio inserimento nella storia dell'arte contemporanea e il tipo di taglio che ho cercato di individuare durante trent'anni di vita di ricerca.

Mi sono permesso di tracciarvi un piccolo schema e mi dispiace della dimensione didattica che questo tipo di riferimento può avere. Infatti, non voglio farvi un corso cattedratico, voglio tentare di comunicarvi la sostanza stessa della mia esperienza.

Questo discorso non avrebbe senso se nel 1913 Marcel Duchamp non avesse scoperto l'altra faccia dell'arte.

Nel 1913 Duchamp presenta il primo ready-made, una ruota di bicicletta appoggiata su uno sgabello di legno. Facendo questa operazione di demistificazione, Duchamp rompe il tabù del "tutto fatto a mano". Siamo nel '13, siamo all'apice della prima Rivoluzione industriale: sono già state costruite delle macchine potenti capaci di innestare delle grandi serie produttive, ma l'oggetto uscito dalla macchina non ha diritto al discorso estetico, solo l'oggetto fatto a mano è degno del giudizio di bellezza.

Ciò che fa Duchamp nel 1913 è di riunire proprio uno sgabello, cioè un oggetto fatto a mano, un oggetto dell'artigianato più corrente, alla ruota di bicicletta. La ruota di bicicletta diventa bella in quanto è unita allo sgabello.

Con questa operazione di tipo morale, Duchamp non solo fa effettivamente precipitare l'estetica nel campo della morale, ma rende visibile la bellezza del prodotto della macchina. E non è a caso che abbia scelto, nel 1913, la ruota di bicicletta: era un oggetto di uso comune con una morfologia strutturale ormai perfettamente autonoma. Pensate ai tipi di macchine che si costruivano nel 1913: erano ancora legate ai ricordi della civiltà ipomobile: erano delle carrozzelle; pensate ai treni dell'epoca, pensate all'architettura industriale dell'epoca: era total-

mente inesistente, erano state costruite le macchine di produzione, ma le fabbriche avevano la forma apparente delle vecchie fattorie.

L'unico contributo della prima Rivoluzione Industriale all'architettura industriale sono state le grandi ciminiere, i grandi camini, e basta.

C'è voluta la prima guerra mondiale con le sue distruzioni per cambiare il paesaggio urbano e per creare. con la Bauhaus, il concetto dell'estetica industriale. Questo è importante. Duchamp, che molto spesso viene considerato l'incarnazione del colmo dell'ironia, dalla non arte, può invece essere considerato l'anticipatore, il pioniere dell'estetica industriale.

Il concetto della bellezza legata all'oggetto seriale prodotto dalla macchina è un concetto importante. Dovevano passare quarant'anni prima che il messaggio di Duchamp fosse ripreso in termini positivi, perchè il ready-made era stato considerato dagli stessi surrealisti il *point of non return*, il punto del non ritorno, il punto limite dell'arte come arte. I surrealisti, e una certa parte di artisti, hanno voluto recuperare l'arte attraverso una figurazione di tipo tradizionale.

Perchè negli anni di cerniera '55-'60 l'oggetto industriale ha riacquisito il suo potere di autoespressività? Perché negli anni '55-'60 una nuova generazione di artisti si è sentita legata a un concetto globalizzante della visione del mondo, al concetto di una natura moderna, cioè di una natura industriale, urbana e mediatica.

Questi artisti hanno ripreso il messaggio di Duchamp come un elemento di una nuova filosofia della natura. Al concetto classico della natura naturans hanno sostituito il concetto della natura naturata come ispiratrice di linguaggi e come sorgente di vocabolari.

Il fenomeno si è sviluppato simultaneamente in Europa, con il Nouveau Réalisme di cui sono stato il cristallizzatore teorico, e in America, con i neodada. Una visione analoga, ma con presupposti diversi, data anche la diversità dei contesti culturali.

Vi ho tracciato questo piccolo schema per riassumervi qual era il contesto culturale dell'America degli anni '55-'60. L'America dei Rauschenberg, per esempio, e questo è un fatto importantissimo. Rauschenberg in America ha segnato una tappa storica con la *combine-painting*.

Come sapete, la *combine-painting* è l'introduzione in un campo pittorico di tipo neoespressionista di un certo quantitativo di oggetti trovati, che sono appunto i ready-made. È la sintesi tra la corrente espressionista astratta americana e l'intervento dell'oggetto trovato.

Si è venuto a creare così un nuovo tipo di espressività e soprattutto un nuovo senso della natura americana. Però questo senso della natura americana moderna è stato risentito e percepito come un fenomeno di maturità della cultura industriale americana.

Non dimentichiamoci che la nazione americana, se formalmente è nata con la costituzione degli Stati Uniti, come nazione è nata, a livello affettivo e popolare, il giorno in cui non vi è più stata soluzione di continuità in quell'immenso territorio continentale, cioè nessuna soluzione di continuità fra la costa orientale e la costa occidentale.

E a determinare questa unione è stato il treno.

L'America, come nazione, è nata dunque da un fenomeno industriale. La civiltà americana è fondamentalmente di tipo industriale. E quindi il riferimento al nuovo modo di concepire la natura moderna non poteva che essere percepito come un segno di maturità culturale.

In Europa, invece, i Nuovi Realisti hanno dovuto affrontare un'intera reticenza culturale organizzata intorno ai concetti e agli slogans della Scuola di Parigi. Qui la rottura è stata forte, verificandosi, oltretutto, durante l'offensiva estetica di un mercato d'arte moribondo: perchè non dimentichiamoci che gli anni '55-'60 sono stati gli anni più acuti di una sfortunata guerra di mercanti fra Parigi e New York. Una guerra vinta da New York, evidentemente. Parigi si sentiva una cittadella assediata e per difendersi dall'astrattismo americano aveva tentato di contrapporre un altro tipo di continuità: il postcubismo astratto della Scuola di Parigi e l'Informale. Purtroppo questa manovra era destinata a non avere effetto, se non quello di creare una rottura fra l'immediata generazione postbellica e la successiva, la generazione dei Nuovi Realisti che avevano capito il senso dell'odierna realtà moderna e volevano ritornare a mettere i piedi sulla terra, in reazione alla grande effusione astratta, all'arte del rifiuto della realtà del mondo fiorita durante e dopo la guerra.

Questa visione illuminante è, ovviamente, legata ad una struttura sociopolitica e, soprattutto, socioeconomica.

Ricordatevi che nel '55-'60 l'Europa conclude la sua prima fase di ricostruzione postbellica ed entra nel primo boom economico. Per i paesi latini continentali come la Francia e l'Italia, il fatto di diventare dei paesi ricchi, dei paesi di consumo espansivo, è stato determinante e ha generato un certo tipo di ottimismo. La civiltà del consumo, legata al boom economico, aveva creato per la prima volta l'illusione che la ricchezza stesse nei prodotti dell'industria. L'industria significava abbondanza, ricchezza ed anche uso dello spreco, un modo di assumere la qualità della vita. In poche parole, il consumismo in Europa occidentale è stato percepito come una forma della qualità della vita.

Non dimentichiamoci che in quegli anni di cerniera '55-'60 i nostri futurologi prevedevano per la fine del secolo, per l'anno 2000, un bagno totale di energia. Non si immaginavano minimamente la crisi del petrolio o la crisi del dollaro.

Dunque, in questa illusione di ricchezza e di altissima tecnologia, tutta la gente pensava come Giulio Verne: sognare era vivere. I verdi sono venuti dopo, con l'acuto presentimento di una possibile povertà del mondo ricco, con la crisi del petrolio, la crisi energetica, il problema nucleare e la crisi del dollaro. Ma allora regnava una totale euforia. Devo dire che è proprio questo ottimismo fondamentale ad aver suscitato i fenomeni di appropriazione della realtà, fenomeni che hanno determinato una vera rottura estetica e non una continuità estetica come nel caso della *combine-painting* di Rauschenberg e dei diversi prodotti pop. Infatti Yves Klein si vuole appropriare dell'energia cosmica

e lo fa con la pittura monocroma e col vuoto stesso assunto come prerogativa del pittore e della sua coscienza; César prende le macchine e le schiaccia in modo da farne una compressione, e una compressione di César è ben diversa da una scultura di Chamberlain in cui vi è un recupero dell'urto, dello scontro metallico, ma non la volontà di appropriarsi del metallo nel suo stadio di compressione. Lo stesso discorso vale per Arman e le sue accumulazioni o le sue combustioni; vale per Christo e i suoi pacchetti, vale per i manifesti strappati (i décollage, che sono esattamente l'opposto dei collage) di Rotella, di Hains o di Villeglé o di Dufrené; vale per i quadri trappola di Spoerri, per le macchine inutili ed autosufficienti di Tinguely, per i tiri a bersaglio di Niki de Saint-Phalle. E questi sono i protagonisti del Nouveau Réalisme che ho fondato nell'anno '60 a Parigi.

Vedete che l'oggetto, dopo Duchamp, è diventato l'elemento di un discorso quantitativo. La quantità - accumulazione, compressione, monocromia, manifesti strappati - diventa qualità in quanto il consumo regge come tale. A distanza di tempo, potremmo attribuire una virtù critica alle opere neoadadiste o pop americane, e potremmo fare altrettanto per il Nouveau Réalisme. Ma sbaglieremmo, perchè questi movimenti negli anni sessanta erano parte di una grande metafora, la metafora del potere della società dei consumi.

Tutti i realismi, tutti gli stili, nella storia dell'arte si sono sempre manifestati come metafore di un potere: un potere religioso, un potere temporale, un potere ideologico. Nel nostro caso, e credo che sia un dato molto importante, si trattava di un potere socioeconomico basato su una nuova qualità della vita che, dovuta al consumo di massa e al progresso tecnologico e vissuta nell'ottimismo galoppante di quell'epoca, ha effettivamente istituito una nuova filosofia: la filosofia di una natura nuova, di una natura prodotta dall'uomo e gestita dall'uomo. Quest'umanesimo tecnologico ha avuto un'esistenza breve; alla fine degli anni sessanta incominciava a profilarsi la crisi economica ed energetica dell'Occidente.

Non è per combinazione che dopo l'esaltazione dell'autoespressività dell'oggetto di serie, attraverso la versione americana e la versione europea, ben presto, già nel '66, Germano Celant presentasse il suo manifesto dell'Arte Povera, prospettata in un primo tempo come un'arte di guerriglia contro il mondo ricco. L'oggetto esaltato durante gli anni '55-'60 nella sua possibilità espressiva, nel '66 viene ridotto alla sua posizione miserabilista: il rifiuto della massima emergenza oggettiva viene considerato un modo espressivo per criticare un certo tipo di società.

Purtroppo poco dopo il pensiero di Celant si proietterà su concetti più estetici, più filosofici e meno rivoluzionari. Però la prima versione dell'Arte Povera aveva proprio questa dimensione critica. Ed era particolarmente interessante, perchè nel '66 stava aprendosi un decennio in cui prevarrà un atteggiamento critico verso l'espressione oggettiva, stava incominciando il decennio della dematerializzazione dell'arte in

quanto opera d'arte. Dunque l'oggetto viene messo, in un primo tempo, in posizione miserabilista, in un secondo tempo, successivo o quasi immediato, in posizione minimalista. E questa è l'arte minimal.

L'azione minimalista esce dalle gallerie, esce dai musei, per avvicinare la natura vera, la natura autentica, la natura "tradizionale", la natura naturans, con mezzi espressivi e concettuali della natura naturata i land artisti vanno sulle montagne del Colorado o nei deserti del Nevada e tracciano solchi, creano forme positive e negative (Heizer, per esempio) riducendo l'intervento naturato ad un puro fenomeno di spazio-tempo della coscienza: perchè questi buchi, questi solchi, queste creazioni di vuoti e controforme della natura sono inevitabilmente effimeri, in quanto destinati ad essere cancellati dall'azione corrosiva della pioggia, del vento, della polvere. Proiettato nella natura, nella natura naturans, il pensiero oggettivo perde la sua sostanza fisica: e dalla land art si passa all'arte concettuale.

Questa è precisamente la storia dall'altra faccia dell'arte durante tutto il decennio '65-'75.

Nel 1975 l'arte diventa concettuale, nonostante la contraddizione dei termini perchè, anche se l'arte non è più la produzione di un oggetto ma è la presentazione di un'idea, quest'idea bisogna pure presentarla, e presentarla vuol dire creare un certo tipo di oggettività, un certo tipo di definizione oggettiva. Purtroppo questa definizione oggettiva era molto, troppo intellettualista per essere capita dai virtuali clienti e dai virtuali collezionisti. Perciò si è verificato un disastroso fallimento commerciale e i mercanti di New York, anzi più esattamente, l'asse mercantile che rappresenta la realtà socioeconomica dell'arte odierna, l'asse germano-americano, si è trovato di fronte ad un fenomeno di bloccaggio. Questo è un fatto importantissimo che va tenuto presente, se si vuole avere una visione precisa dell'arte di oggi.

Che cosa fare di fronte a questo bloccaggio, a quest'arte concettuale che non reggeva il mercato, che era troppo "intellettuale" per essere comprata? Bisognava trovare di nuovo un prodotto di tipo medio, più commerciabile. A questo proposito voglio fare un piccolo passo indietro per spiegarvi come è stato utilizzato il riferimento unitario e tradizionale alla continuità stilistica espressionista.

Vedete qui, in questo schema, all'inizio, una divisione in due blocchi, Europa-America.

L'Europa ha proiettato sull'America due tipi di messaggi culturali attraverso due ondate successive di emigrazione culturale.

La prima, iniziata nel '32, era l'emigrazione dei tedeschi antinazisti; fra di loro c'erano pittori come Beckmann, come Hans Hofmann, che hanno portato ai Pollock e Franz Kline del domani un messaggio di tipo tecnico. Hanno portato, cioè, in America un'informazione diretta sul vocabolo strutturale di fondo dell'espressionismo tedesco classico: il concetto della *spannung* interna di un quadro, cioè la tensione interna di un quadro, i contrasti acidi di colore eccetera. Dunque il vocabolo espressionista è stato veicolato e trasportato attraverso que-

sta prima ondata di emigrazione in America.

La seconda ondata europea di emigrazione culturale è del '39 e riguarda i surrealisti europei con Breton in testa, veicolato, trasportato e insegnato ai futuri Pollock e Franz Kline del domani: viene importato in America non più un vocabolario, ma una sintassi, in poche parole, una grammatica: quella del gesto libero, cioè la proiezione in campo pittorico del concetto di scrittura automatica, fondamentale nel surrealismo letterario. Un vocabolario, una sintassi: vocabolario più sintassi uguale virtualità di un linguaggio.

E infatti, gli anni '45-'50 sono stati decisivi per l'America; i critici d'arte dell'epoca avevano un'influenza così esorbitante, da poter determinare una nuova situazione di mercato, di pensiero e di stile. Questa nuova scuola americana che si veniva formando attraverso la travagliata sintesi fra l'apporto espressionista tedesco e lo spirito del gesto libero surrealista, questa scuola avrebbe potuto chiamarsi addirittura surrealismo astratto.

Invece, i critici del momento, i mostri sacri americani, i famosi Greenberg, Rosenberg, Thomas Hess, hanno puntato sulla componente espressionista: chiamando questa nuova scuola di pittura, al cento per cento americana, espressionismo astratto, non soltanto hanno rotto gli ultimi ponti con la tradizione storica europea, ma le hanno persino trovato un vero e proprio mercato newyorkese.

Come sapete, New York è una città di ricchi ebrei dell'Europa centrale. Questi ricchi, dopo la guerra, avevano voglia di investire il loro denaro nell'arte. In un primo tempo ebbero la tentazione di comprare l'arte tradizionale europea, perchè questo era un segno di standing; ma quando capirono che la nuova pittura americana era la chiave astratta di una rilettura della tradizione espressionista, siccome avevano una sensibilità fondamentalmente espressionista, comprarono questa nuova pittura. Quest'incontro fra una teoria stilistica e un mercato ha creato veramente una situazione nuova.

L'America ha cominciato a scoprire la propria pittura, ha cominciato a comprare americano e tutto è cambiato. Si è venuta così a strutturare una forma sciovinista, nazionalista, surrealista e tutto quanto sappiamo della pittura e del mercato. È nata la situazione newyorkese che conosciamo oggi. Questo è molto importante e si rifletterà nel '75, quando ci sarà il bloccaggio del mercato.

Prima però è necessario che mi soffermi su un altro fenomeno importante che si è verificato alla fine degli anni sessanta e che investe la continuità del recupero stilistico espressionista: l'incontro e il connubio fra la Germania occidentale e l'America.

Gli anni '65 - '70 corrispondono all'apice assoluto del boom economico tedesco, ma anche al momento di maggior americanizzazione della cultura tedesca occidentale. Siamo ancora molto lontano dai verdi. In quel momento tutta la gioventù tedesca vuole vivere, vuol fare l'amore, vuol mangiare, divertirsi, cantare come gli americani. È un momento di grande saldatura culturale: ogni libro importante nelle diverse lette-

rature specializzate che viene pubblicato in America, viene tradotto tre mesi dopo in tedesco; gli uomini d'affari tedeschi adoperano le tecniche manageriali degli americani, i mercanti e i collezionisti d'arte tedeschi vogliono imitare gli americani, i musei tedeschi vogliono imitare la museografia americana.

Dunque questo momento crea effettivamente, sul piano socioeconomico del mercato, una saldatura con la conseguente costituzione di un asse mercantile che è la realtà del potere di oggi.

Posso farvi un esempio. Nel '60, quando Pollock era all'apice della sua gloria in America, Pollock valeva 40.000 dollari. A quell'epoca nessun collezionista europeo, e in testa i vari collezionisti tedeschi tipo Ludwig, è stato capace di investire questa somma, che oggi sembra veramente bassa nell'acquisto di un quadro di Pollock. Prima di tutto mancavano le informazioni e poi allora 40.000 dollari per un investimento su un'opera contemporanea era molto.

La situazione all'inizio degli anni sessanta è paradossale. Da una parte esisteva sempre, sotto il controllo man mano sempre più indebolito di Parigi, un mercato continentale europeo che continuava ad ignorare la realtà del mercato americano. Dall'altra, esisteva un mercato a circuito chiuso (ma il circuito chiuso americano è quello di un continente), che aveva sì una sua gerarchia di valori e di quotazioni, ma ad uso interno poiché era incapace di proiettarsi sul mercato dell'Europa. Quindi sussisteva una frattura fra i due continenti. Con l'asse germano-americano, tutto cambia e cambia anche di natura al livello della struttura mercantile della scena artistica.

Oggi, per esempio, vi sarete forse meravigliati quando avete saputo che da Sotheby pochi mesi fa un quadro di Jasper Johns è stato venduto per 3.600.000 dollari. È un bel po' per un quadro di Jasper Johns. Però dovete capire una cosa: da dieci anni in qua la produzione di Jasper Johns, altissimamente quotata, è rarissima. Lui farà, non so, cinque o sei quadri all'anno, non più di otto. È vero che compensa questa scarsità di produzione pittorica con una grande attività grafica, però è così: un Jasper Johns vale un milione di dollari, oggi, e non soltanto a New York, ma anche a Zurigo, a Francoforte, a Colonia, a Düsseldorf. Il prezzo normale è un milione di dollari. Con il fattore emozionale e competitivo di un'asta, è del tutto normale che il prezzo sia andato tre volte e mezzo in più della quotazione normale.

Questo esempio vi può far capire la potenza del mercato unitario e dell'asse economico germano-americano.

Torniamo ora all'anno '75 in cui c'è il fallimento totale dell'arte concettuale, che è stata comprata sia in Germania, sia in America, dalle più grandi gallerie, e non ne dico i nomi perché sono evidenti.

Come fare per sbloccare la dialettica del mercato?

Questa volta non sono stati i critici a fare la storia, sono stati i mercanti. I mercanti si ricordavano la crisi precedente degli anni '45-'50 quando il mercato americano si era risollevato attraverso il concetto di espressionismo astratto. Allora nel '75 il mercato pone ai figli di chi

aveva comprato l'espressionismo astratto, una terza chiave di lettura della tradizione stilistica espressionistica: il neofigurativo dell'espressionismo della Transavanguardia, dei Neuenvildern tedeschi e della bad painting in generale. Il rilancio del mercato è nato così, attraverso un terzo recupero della tradizione espressionista.

Questo è molto importante ed è molto significativo del tipo di solidarietà che si è formato nell'asse mercantile Germania-America.

Durante il periodo di punta della produzione neoespressionista-figurativa, il pensiero oggettivo si è mantenuto in una situazione di relativa marginalità. Infatti, e lo vediamo molto bene negli anni ottanta, i filoni di continuità sono rimasti forti ed hanno creato l'attuale duplice situazione del pensiero e dell'immaginario oggettivo.

Da una parte, la tradizione della land art, del minimal, si è trasferita sul concetto, molto vivo oggi, della scultura pubblica, della scultura ambientale. Pensate per esempio ai lavori di un Dany Karavan, e specialmente alla sua fantastica mostra del '78 a Firenze e a Prato (al Castello Svevo dell'Imperatore a Prato e al Forte Belvedere di Firenze); è un esempio molto preciso del vocabolario minimal adoperato per inserirsi nell'architettura, nel tessuto urbano.

Questo genere di scultura richiede una collaborazione, un incontro, una sintesi operativa fra l'architetto, l'urbanista, l'artista.

L'arte pubblica è l'arte di una nuova qualità della vita attraverso il pensiero urbanistico. Quest'arte esiste in America come in Europa. E i nomi sono numerosissimi.

Avete d'altronde nei pressi di Prato, a Pistoia, la villa Celle che è un bell'esempio di museo di scultura pubblica all'aria aperta; vi raccomando di visitarla se avete la possibilità di entrare in contatto con il collezionista, che si chiama Gori.

L'altra situazione del recupero concettuale dell'oggetto ha creato un manierismo neoggettivista ed è certamente la corrente più forte della scultura di oggi. Si tratta di un recupero del ready-made di Duchamp, di un certo tipo di arte povera e soprattutto della concettualizzazione dell'oggetto. Fra gli esponenti più noti troviamo Tony Cragg, Bill Woodrow, Bertrand Lavier, il tedesco Reinhard Mucha.

Il manierismo di questa scultura, che è un recupero del Nouveau Réalisme nel senso dell'appropriazione immediata dell'oggetto, corrisponde ad una nuova tappa, ad un nuovo periodo nella nostra società dei consumi. Entriamo in una nuova ripresa economica però con la memoria della povertà che abbiamo dovuto assumere attraverso le crisi finanziarie ed energetiche.

Perciò l'esigenza del consumo estetico non è più né globalizzante né prepotente come negli anni sessanta: e il manierismo della scultura di oggi corrisponde esattamente al desiderio di una virtuale convivenza. È così che nasce il concetto di scultura aperta, così nasce questa scultura manierista. Pensate per esempio agli elementi di giocattoli di plastica spezzata di Cragg; pensate ad un Lavier che mette un frigorifero sopra una lavatrice. Queste operazioni sono delle operazioni di linguag-

gio libero, sono opere aperte, proprio come una città che si dichiara aperta. In che senso? L'oggetto preso nella sua dimensione estrema di anonimato crea una situazione di apertura nel senso che in un contesto anonimo questa scrittura rimane anonima. Per avere diritto al giudizio estetico deve passare attraverso due istituzioni sacralizzanti: quello del museo, l'istituto museale, e quello del commentario filosofico, l'istituto filosofico.

Sono sculture che hanno una dimensione estetica di apertura concettuale e niente di più, o tutto in più. E questo è molto interessante, perchè dopo essere uscito dal museo per entrare nell'universo delle fabbriche, delle strade e dei media, il filone del pensiero oggettivo rientra nell'istituzione museale, rientra nell'istituzione filosofica.

E guardate come questa scultura manierista, che non esiste senza il commentario critico-filosofico, abbia in comune lo stesso tipo di apparato sacralizzante del design radicale o sperimentale di oggi. Guardate un po' come si presenta una mostra di modelli di design dello Studio Alchimia, di Andrea Branzi o di Memphis: con un apparato di riferimenti filosofici che sono esattamente gli stessi utilizzati per sacralizzare la scultura manierista: riferimenti al pensiero antropologico e sociologico francese da Baudrillard a Lyotard, al pensiero relativizzante di Habermas, alla psicoanalisi neofreudiana di Lacan e soprattutto, alle riflessioni ontologiche di Heidegger. Gli oggetti di scultura manierista o del neodesign hanno come fondamento strutturale proprio l'immanenza ontologica del design: sono là, o sono lì. È molto significativo constatare che questo tipo di cultura globalizzante si è ridotto esattamente ad un pensiero oggettivo di consumo ontologico.

In definitiva, siamo di fronte alla proiezione del pensiero ontologico tradizionale, all'effetto, ancora una volta, del pensiero tedesco sulla modernità di oggi. Siamo di fronte alla proiezione del pensiero ontologico sul consumo oggettivo.

Come conclusione vi lascio questo tipo di riflessione: oggi esiste un pensiero oggettivo con finalità unitaria attraverso il pensiero globalizzante. Questo vuol dire che esiste un modo di vedere, di apprezzare, di giudicare e di godere l'oggetto che non ha più limiti di tipo estetico. È nella vostra golosità, è nella vostra velocità di consumo che risiede la dimensione estetica, la dimensione qualitativa di questo tipo di creazione oggettiva. A voi dunque di esercitare questa golosità mentale, affettiva, sentimentale, questa sveltezza nel giudizio.

* * *

CORÀ

Credo che dovremmo essere molto riconoscenti a Restany per la lucidità e la chiarezza con cui ha disegnato un panorama estremamente articolato delle vicende dell'intero secolo. Personalmente gli porgo la mia ammirazione e la stima, anzi glielo rinnovo, poichè siamo vecchi amici. E perchè il lavoro compiuto qui tra noi stamattina abbia

un'eco nelle nostre riflessioni, invito tutti a rispondere anche generosamente con altrettanti quesiti e problemi inerenti al tema da lui svolto. È stato fatto uno scavo talmente articolato e profondo che sono venute alla luce tantissime problematiche, ognuna delle quali richiederebbe un corso di studi annuale. Tuttavia qualche curiosità riusciremo a soddisfarla probabilmente anche oggi stesso, nelle restanti ore che passeremo con Restany. E comincio subito io. Volevo porre a Restany qualche domanda relativa all'exkursus fatto finora; qualche domanda dettata da un desiderio personale ma che comunque credo sia pertinente a quanto detto da Pierre.

Si tratta più che altro di concetti che vorrei sottoporli affinché possa svilupparli per chiarirli a tutti noi, anche per vedere che cosa è stato sottolineato e che cosa è stato obliterato in funzione di un progetto, di un disegno, di una vicenda critica, che tra l'altro Restany ha vissuto come protagonista, il Nouveau Réalisme. Credo che il taglio della lettura dato da Restany sia in funzione proprio della reificazione, o della negazione e del risorgere, per alterne vicende, di un fenomeno che riguarda la presenza, l'entrata dell'oggetto nell'arte del nostro secolo. Vorrei quindi porre una prima domanda a Pierre ed iniziare così il dibattito.

Quando nel '13 Marcel Duchamp assume un oggetto dal reale e lo ri-contestualizza entro uno spazio deputato alla riflessione estetica, la galleria d'arte, compie un atto linguistico di natura estraniante. Un atto sul quale già si erano soffermati i formalisti russi, dal punto di vista della letteratura, e in particolare Sklovskij; un atto che in certo qual modo forse era già stato considerato dallo stesso De Chirico nei suoi quadri metafisici. Ecco, vorrei che Pierre facesse un'ulteriore precisazione sul problema dell'estaniamento di un oggetto in rapporto ad un suo precedente contesto e ci spiegasse qual'era in quel momento l'operazione dirompente, effettiva, di Marcel Duchamp in rapporto sia alla scuola formalista sia a De Chirico; e sia, anche, alla letteratura che stava alle spalle di Duchamp (penso a Russell).

RESTANY

Ti ringrazio di aver sottolineato la cornice linguistica e letteraria dell'epoca. È vero che Russell ha avuto una grande influenza su Duchamp. Certamente un'influenza morale. Ma credo che in Duchamp i problemi fossero molto più complessi.

Nel 1913 Duchamp si rende conto anche che la sua creazione pittorica, cioè la sua creazione cubista farà sempre di lui un'artista di seconda mano. Nel '13 la gerarchia dei grandi pittori cubisti è già fatta, e d'altronde non è mai cambiata e la conosciamo bene.

Duchamp sa di non far parte del plotone di testa e quindi sta operando una specie di revisione dei propri valori estetici, con un'apertura visiva abbastanza ampia. Il fatto di passare da un campo pittorico al campo di appropriazione oggettiva non corrisponde, secondo me, in

Duchamp, ad un fenomeno di alienazione. Non è che sottragga l'oggetto dal suo universo originario. No. Compie un'operazione di tipo morale. Il ready-made corrisponde al battesimo artistico dell'oggetto. Ed è lì forse che Duchamp tenta di andare al di là del formalismo per crearsi (in un primo tempo certamente la motivazione è egoistica) uno spazio di flessibilità operativa, per se stesso, prima di tutto.

Credo che sia così che si debba intendere l'operazione ready-made. Dopo, questo tipo di operazione entrerà nel dominio comune, scapperà al controllo dell'autore.

Non credo che Duchamp pensasse, attraverso questo tipo di operazione a proprio uso e consumo, alla possibilità di dare inizio ad un nuovo filone operativo.

Però credo che come dici tu, dobbiamo ritornare alla sorgente e vedere il problema in chiave di filosofia morale. Intendiamoci bene non parlo della morale del bene e del male, parlo del senso morale, profondo, strutturale, che appartiene alla filosofia delle azioni umane. E lì l'azione umana è quella della scoperta della natura industriale e urbana.

SPERANZA

In questo straordinario panorama della storia dell'arte, dopo Duchamp sono apparsi due personaggi fondamentali, i critici e i mercanti, e invece sono un po' spariti gli artisti. Come hanno reagito successivamente gli artisti principali, i motori di questa storia dell'arte? Sono stati veramente un elemento un po' passivo rispetto alle figure del critico e del mercante, oppure sono l'origine di questa storia?

RESTANY

Devo dire che è una questione importante e anche essenziale. Se il critico, nel caso preciso della cristallizzazione del movimento della Action Painting o dell'espressionismo astratto americano è stato decisivo per le ragioni che ho tentato di spiegarvi, il fenomeno del mercato è un fenomeno nuovo per la sua dimensione quantitativa. E questo è vero. Il mercante nell'arte della seconda metà del nostro secolo è diventato un elemento determinante nella scena artistica. Non è che l'artista abbia cambiato statuto, l'artista ha dovuto molto spesso piegarsi a certe condizioni di mercato e di vita create dal mercante. Naturalmente ci sono dei grandi mercanti e ci sono anche dei mercanti di qualità medio-bassa. Il mercante d'arte non è una categoria sociologica privilegiata. I grandi mercanti hanno seguito una certa tattica, hanno elaborato una strategia artistica. Ma questo è dovuto anche all'evoluzione della società.

Non dimentichiamoci che Parigi negli anni della sua primitiva gloria, cioè negli anni del primo secolo, aveva appena una ventina di gallerie. E a New York era lo stesso, quando New York era un mercato di altissimo consumo dell'arte europea.

L'esplosione quantitativa dei mercanti è dovuta all'evoluzione della scena artistica ed è dovuta all'intervento diretto della filosofia consumistica sul mondo dell'arte: certamente la metodologia mercantile americana è diventata il modello che ha istituito i rapporti fra il mondo della produzione e della creazione, cioè fra l'artista e il mondo della diffusione, ossia il mercato. Il che ha creato indubbiamente un nuovo ambiente.

Teniamo presente che l'evoluzione dell'arte contemporanea è strettamente legata alle condizioni socioeconomiche della sua produzione, che non c'è più posto per il romanticismo degli artisti maledetti e che l'arte è diventata un'operazione economica, è vero, ma anche un'operazione complessa, un'avventura sociale, un fenomeno di investimento informativo, un modo di creare una cultura speculativa.

L'arte, al livello delle sue motivazioni, è cambiata di natura a causa della sua dimensione mercantile. Questo è un fatto che non si può negare. L'artista, invece, è rimasto fedele a se stesso: ha sempre gli stessi problemi, resi più acuti dai problemi economici, i suoi.

D'altra parte la società, davanti al fenomeno dell'imperialismo mercantile, ha creato delle soluzioni di compensazione.

Oggi l'artista può esercitare il suo talento, può verificare la sua formazione culturale attraverso diversi tipi di attività. Ho parlato del design, potrei parlare dei diversi modi di consulenze artistiche, potrei parlare anche della visualizzazione sempre più allargata nella nostra civiltà dell'immagine. Penso anche alla necessità di organizzare il tempo libero, un grosso problema perché molto spesso il tempo libero è quello della disoccupazione e non della pensione.

La società ha creato questo fenomeno di compensazione per una ragione di sopravvivenza e di salvaguardia interna, per mantenere la presenza di un capitale di immaginazione, un capitale immaginario, un capitale d'invenzione accanto al fenomeno di speculazione e di sfruttamento formale della creazione artistica.

È questo è importante perché voi, che siete studenti di un'Accademia di Belle Arti, dovete evidentemente avere la preoccupazione del vostro futuro. Il vostro futuro è forse di diventare specialisti, addirittura degli ingegneri della qualità della vita della vostra società, del mondo in cui dovete inserirvi e questo non significa solo fare il pittore geniale o lo scultore specialista delle altissime committenze. Lascio alla vostra riflessione anche questo problema.

Ho voluto finire con una panoramica delle motivazioni del design, della scultura e delle strutture ambientali, proprio per farvi vedere che al livello stesso del pensiero creativo, esiste questo tipo di tendenza, una specie di amalgama di motivazioni ed è qui che si apre per voi un certo nuovo mercato del lavoro.

Ad ogni modo ti ringrazio per il tuo intervento, perché è vero, come hai sottolineato, che esiste questo potere, in certi casi purtroppo abusivo, del mercante d'arte. Ma, come ho detto, ho la chiara convinzione che la società abbia creato i suoi anticorpi, che sono appunto queste

possibilità offerte all'artista, a cominciare dall'insegnamento, perchè la flessibilità attuale dell'insegnamento dell'arte, nonostante i problemi che avete per la riforma delle Accademie, è un fatto nuovo. Prima della grande riforma strutturale del dopoguerra, l'insegnamento dell'arte non era assolutamente paragonabile all'abbozzo di interscambio e d'interfaccia informativa che state tentando di vivere adesso insieme col vostro insegnante.

IORI

Una piccola domanda, sempre per quanto riguarda il mercato dell'arte. Volevo una precisazione sull'effetto di un'atteggiamento che nel Nouveau Réalisme c'è stato riguardo all'uso dell'oggetto come oggetto di mercato, per esempio nell'opera di Klein con l'immaterialità dell'opera o il disperdere l'oro.

RESTANY

Il caso Klein è un caso a parte. Klein, in quell'ottica deviante, cioè nell'altra faccia dell'arte di oggi, in questo nuovo spazio della storia dell'arte, ha un ruolo simmetrico a quello di Duchamp.

Non dimenticatevi anche di un altro fatto fondamentale. Il nostro secolo è il primo ad aver assunto la rottura con la tradizionale dialettica che era la regola della storia dell'arte nel passato, cioè la dialettica fra gli antichi e i moderni, il tradizionale e lo sperimentale, il nuovo e il vecchio.

Con Duchamp, e nello spazio circoscritto fra Duchamp e Yves Klein, nasce una seconda storia dell'arte: questo fenomeno dualista, questa rottura nella storia, è un fenomeno unico nella storia dell'arte e specifico del nostro secolo.

E dunque in questo secolo la figura centrale di Yves Klein tende a dimostrare che con Yves Klein il pensiero creativo dell'artista fa esplodere i termini generici per tentare un tipo di comunicazione globale attraverso il superamento dei mezzi tradizionali, certamente, ma attraverso una visione non direi mistica, direi ipersensibile dell'universo e delle sue forze cosmiche.

Non dimentichiamoci che l'avventura nello spazio, nella sua fase mitica e leggendaria, è totalmente contemporanea alla vita artistica di Yves Klein. Klein viveva ancora quando Gagarin è andato nello spazio e quando, tornato, ha rilasciato la famosa dichiarazione: «Ho visto la terra blu». Questa, evidentemente, per Klein era una verifica importante. Era un momento in cui gli scienziati, i filosofi, cominciavano a trattare l'energia immateriale come un materiale di calcolo e di speculazione mentale e filosofica. Yves Klein ha tradotto in termini plastici l'evoluzione della scienza, della conoscenza e della filosofia della sua epoca. Questo è importantissimo: il concetto di energia di Yves Klein, è un

concetto molto moderno. Tradotto attraverso il vuoto, attraverso l'equivalente dell'oro, attraverso la monocromia. È molto importante vedere che quando una società, una civiltà, fa un grande passo in avanti, deve trovare il suo Leonardo, tanto per dire. Deve trovare l'artista, e lo deve trovare obbligatoriamente, senno' guai! La scienza diventa disumana e l'uomo non è più nel cuore del pensiero scientifico e filosofico. È questa allora l'alienazione, la vera alienazione, questo il pensiero disumano, questo il rischio di suicidio della società.

Quindi, automaticamente, la società crea o deve creare l'incarnazione artistica dei grandi problemi, dei grandi dibattiti nuovi aperti dalla scienza e dalla filosofia.

È molto importante vedere e rileggere Yves Klein attraverso il tentativo di appropriarsi dell'energia cosmica e dei problemi filosofici e scientifici legati all'energia.

Ricordiamoci oltre al problema filosofico-mistico della vendita delle zone di sensibilità immateriale testimoniato dall'oro e dall'oro buttato nella Senna. Parallelamente a quest'azione simbolica, Klein pensa al suo grande progetto di una scuola della sensibilità: voleva creare una scuola della sensibilità perchè aveva la sensazione di parlare il linguaggio di domani, di essere in anticipo sulla sensibilità media del suo tempo e voleva formare appunto dei nuovi tipi di esseri sensibili e sensibilizzati al problema.

Aveva sempre una volontà didattica di spiegarsi, di convincere, perchè aveva l'intuito di questa dimensione sua, così come l'aveva Duchamp. Perciò questi due personaggi hanno creato lo spazio della nuova cultura artistica.

CORÀ

Devo dire che Restany quando tocca il tasto Klein supera se stesso, è fantastico. Ed è naturale, perchè si tratta di un'esperienza vissuta in modo aderente, pelle contro pelle, quindi lo capisco perfettamente.

RESTANY

Voglio dirti un'cosa. Grazie a te, sono andato nel cuore della mia passione. E di questo ti ringrazio, perchè, come ho detto, sono abbastanza narcisista per amare questo tipo di situazioni. Però vorrei ridare all'argomento la sua vera e propria dimensione di meccanismo di sensibilità umana. Vorrei cioè tentare di riportarlo nel campo della sensibilità comune o nel campo del grande numero, nel campo dell'opinione pubblica più larga.

È vero che l'ottimismo tecnologico ed energetico di Yves Klein era legato ad un preciso momento della storia dell'economia e della tecnologia nell'occidente industriale.

In un primo tempo l'avventura spaziale è stata per noi una nuova leggenda, però devo dire che le due superpotenze che erano capaci di as-

sumere fisicamente e tecnicamente questa avventura, fin dall'inizio avevano deciso di non mistificarla, di non darle una dimensione di leggenda.

Quando lo stesso Gagarin è tornato salvo sulla terra, il Cremlino lo ha accolto in modo grandioso. Era stato sistemato il tappeto rosso; Gagarin è arrivato sulla Piazza Rossa, davanti al podio del Politburo, in grande uniforme, è andato a stringere la mano di Breznev e gli ha detto: «la missione affidatami dal segretario del Politburo è stata compiuta». Questo voleva dire che la Russia, superpotenza tecnologica, aveva deciso di non fare dei suoi astronauti degli eroi, dei semidei, dei conquistadores alla spagnola o alla portoghese. E questo è molto importante. Infatti, se pensate alla tipologia dell'astronauta medio, che sia americano della Nasa o sovietico, vi rendete conto che il suo training, il suo allenamento ha uno scopo preciso: far assumere la più totale normalità all'essere umano in condizioni totalmente anormali come quelle del cosmo.

Il dovere finale, la funzione essenziale dell'astronauta è di rimanere totalmente umano e normale in condizioni totalmente speciali ed eccezionali. Questo è molto importante e l'aveva capito anche Yves Klein. E Yves Klein voleva proprio assumere la sintesi fra la sua visione cosmica, la sua visione immaginativa, e la pratica quotidiana dell'arte come arte. Questo dimostra, oltre all'esuberanza immaginativa, il suo senso pratico ed il suo realismo pragmatico e tecnologico.

In questo senso credo che Yves Klein abbia capito esattamente la sfida umana della nostra scienza e della nostra tecnologia odierna.

CORÀ

Volevo chiederti, Restany: in questa vicenda, per quel che riguarda ad esempio il newdada o l'esperienza americana, dove collochi Burri? Per quel che riguarda lo spazialismo, lo spazio come idea di vuoto, come indagine compiuta da Klein, dove collochi Fontana, personaggio di cui tu stesso ti sei occupato per primo, come il nostro amico Francesco Lo Savio.

RESTANY

Questa è una domanda supercomplessa, molto diversificata e per rispondere esaurientemente mi ci vorrebbe un'altra conferenza. Tenterò di essere conciso.

Burri esce da un filone materico legato allo spirito europeo informale. È una specie informalista geniale che ha saputo lavorare diversi tipi di materia, ma in un senso, direi, di digestione estetica. L'ha fatto con parecchi sacchi, e i primi sacchi, come ricorderete, avevano una configurazione postcubista evidente; l'ha fatto con le materie plastiche, con i ferri; e in un certo modo l'originalità geniale di Burri è di aver combinato una sensibilità acutissima per la materia e le sue possibilità,

no spirito classico informale. È un caso a parte, perchè l'ha voluto lui. Avrebbe potuto insistere molto di più sull'autonomia espressiva della materia. E invece no, ha piegato la materia ad un discorso estetico-informale, in tutti i casi. È stato più bravo della maggioranza dei pittori informali, perchè è andato a cercare questo tipo di materia. Ma i problemi li ha risolti in un modo estetico. Non ha cercato, attraverso l'appropriazione fisica, di fare parlare la materia con un linguaggio autonomo. No. Ha indicato certe possibilità di uso, estremamente raffinate e sofisticate, della materia.

Che era del resto quello che gli informali facevano con il tachismo, il tachismo in spessore, come si diceva all'epoca; il tachismo in spessore, perchè aveva appunto lo spessore, aveva l'intervento materico, fatto generalmente con i materiali nuovi dell'epoca, cioè certi tipi di acrilici che consentivano lo spessore della materia pittorica, dove potevano anche essere effettuati degli inserimenti, degli interventi oggettivi, e via di seguito.

Dunque, questo credo che sia la strategia espressiva di Burri, che ha scelto così il proprio destino.

Certamente Burri, fra tutti i grandi artisti italiani del dopoguerra, è quello che è andato più in avanti nella direzione dell'espressione libera. Però per lui questa libertà non era un fine, non credo che neppure la cercasse: infatti la sua vera preoccupazione era di riuscire a dominare, a piegare la materia.

Fontana. Il problema Fontana è un problema grande e ricco, ma anche patetico, perchè in Fontana bisogna fare la parte giusta, meglio, giustissima fra la retorica e l'istinto.

Credo che purtroppo, nella sua vita di pittore, Fontana non abbia mai fatto la scelta decisiva. Ecco perchè nella sua opera vi è una grandissima contraddizione.

Fontana è stato capace effettivamente di assumere il gesto dell'attentato antioggettivo, contro l'integrità della terra: i buchi, i tagli.

Però nello stesso tempo è rimasto legato all'estetica classica. Fare una mostra di Fontana oggi implica passare sotto silenzio dei momenti di coesistenza veramente contraddittori. Abbiamo lavori di espressione totalmente classica e i lavori della sua grande ricerca, della sua via regia, cioè il passaggio dal fondo tonale al fondo monocromo (e in questo credo che l'esempio di Klein non sia stato indifferente) e il passaggio dalla tela integra alla tela perforata e tagliata. Ma guardate bene anche lì, è lì che interviene la retorica.

Questi oggetti di buchi, questi oggetti di tagli rappresentano un momento molto importante nella storia dell'arte del nostro secolo. Ma guardando oggi l'opera di Fontana, nel suo arco finale, nello spazio e nel tempo del suo evolversi, ci si rende conto che Fontana ha pensato i buchi e i tagli come se fossero punti e linee e che in definitiva la sua composizione a base di buchi e di tagli è una composizione primaria a base di punti e di linee. Anche lì una certa retorica discorsiva ha preso il sopravvento sulla fedeltà al gesto attentatore. Con questo non

voglio negare l'importanza storica di Fontana; tuttavia è sì l'uomo di gesti importanti, ma anche l'uomo del loro recupero teorico e tradizionale. Lo spazialismo come lo ha concepito lui è anche, purtroppo, non assente e non privo di retorica.

Dobbiamo pensare che il Manifesto Bianco, che è la base teorica dello spazialismo, è stato redatto a Buenos Aires nel '45, in un'epoca in cui l'Argentina era un paese ricchissimo grazie al commercio bellico. Il merito di Fontana è di averlo presentato a Milano al suo ritorno, nel '46, come un elemento di promozione ideologica e come catalizzatore delle energie della scena artistica milanese.

E se Milano è diventata negli anni immediati del dopoguerra il grande centro di modernità e di apertura informativa della scena artistica italiana, se Milano è diventata una città europea nel pieno senso della parola, questo è dovuto indubbiamente all'intervento generoso, ideologico, ma anche un po' confuso e retorico di Fontana.

Lo Savio (e a Lo Savio va tutto il credito dovuto ad un'esperienza breve ed a una morte precoce) aveva individuato certi problemi di spazio di tempo legati proprio alla nuova cultura filosofica e tecnica dello spazio e delle energie spaziali. Il suo lavoro era un lavoro silenzioso, solitario e di grande qualità.

Non so fino a che punto avrebbe potuto proiettare le sue proposte di investigazione spaziale, però devo dire che rimane un caso a parte e un'occasione perduta. Tutti i destini achillei, in pittura, non sono fortunati e grandiosi come quello di Klein, che anche lui ha avuto una vita breve. Ci sono delle vite brevi che pagano molto anche la poca presenza dell'autore sulla scena artistica. E devo dire che in questo senso Lo Savio è per me un rammarico costante.

GIULIANELLI

So che lei ha conosciuto Brajo Fuso, un personaggio legato al suo tema e che avrebbe voluto avere nel proprio giardino un parco di sculture all'aperto. Lei si ricorderà certamente dell'uomo e dell'artista.

RESTANY

Conosco Brajo Fuso e ho molto rispetto per la sua formazione scientifica, per l'uomo, e non solo per il professore, per il medico. Era un personaggio autosufficiente in un certo senso, e in un altro, quasi votato all'autoemarginazione, perchè era un uomo molto dignitoso, era un grande solitario del pensiero e aveva organizzato la sua vita in modo da mantenere la massima dignità nel suo operato artistico.

Purtroppo questo tipo di destino è sempre accolto con una grande ingiustizia dalla storia dell'arte e dai suoi specialisti. In poche parole, chi l'ha conosciuto l'ha sempre stimato come uomo. Ma gli specialisti avevano l'idea che non avesse bisogno di fare questo tipo di esperimento; guadagnandosi la vita e non chiedendo niente a nessuno, era conside-

rato non un dilettante, ma un uomo che aveva scelto di esprimersi più per se stesso che per gli altri.
E io so bene che questo non era vero; so bene che ne soffriva molto. Nessuno gli ha dato la mano necessaria per uscire da questa solitudine, per uscire da questo cerchio incantato.
Ringrazio di avermi dato l'occasione pubblica di fare questa testimonianza.

CORÀ

Sono circa due ore che Restany parla e crediamo di aver avuto sufficienti lumi. Lo ringrazio a nome, naturalmente, del Consiglio dei docenti e a nome vostro e ci auguriamo che venga più spesso qui fra noi in Accademia a trovarci, a parlare a tu per tu come ha fatto oggi.
Grazie.

Sono intervenuti:

Pierre Restany - Critico d'Arte

Mario Bellucci - Presidente A.B.A. - Perugia

Bruno Corà - Docente Storia dell'Arte A.B.A. - Perugia

Gaetano Speranza - Artista

Aldo Iori - Assistente Storia dell'Arte A.B.A. - Perugia

Vitaliano Giulianelli - Amatore d'Arte - Perugia