

NAC

notiziario arte contemporanea

16

1 - 6 - 69



quindicinale

direttore responsabile:
Francesco Vincitorio

Sommario

L'albero della libertà	3
A.Natali: Incontri e scontri	4
T.Trini: Il museo cinico	5
L.Vinca Masini: I fiori non colti (Il Fiorino a Palazzo Strozzi)	6
E.Franca Lanci: Il difficile futuro (avanguardie a Zagabria)	8
F.Vincitorio: Scenografie di Prampolini (all'Accademia di Brera)	9

Mostre:

Bologna: "L.Saffaro" di J.Rivarico	10
"G.Capogrossi" di J.Rivarico	10
Bolzano: "R.Volpini" di G.P.Fazion	11
Brescia: "C.Ramous" di E.Cassa Salvi	11
Cremona: "M.Ceretti" di E.Fezzi	12
Firenze: "J.R.Soto" di L.Vinca Masini	13
"A.Vancheri" di L.Vinca Masini	13
Genova: "Casorati e Appel" di F.Sborgi	13
Matera: "G.Fatiguso" di E.Spera	14
Mantova: "R.Sommaruga" di R.Margonari	14
Milano: "M.Mochetti" di A.Natali	15
"A.Carmassi" di A.Natali	16
"Y.Noma" di V.Fagone	16
"G.Ferroni" di V.Fagone	17
"S.Arakawa" di M.Emiliani Dalai	18
"K.Pranti" di F.Vincitorio	18
"L.Fabro" di L.Caramel	19
"G.Zen" di L.Vinca Masini	20
"F.Depero" di P.Raffa	20
Napoli: "R.Lippi" di A.Miele	21
"Le 2 nature" di A.Miele	22
Nuoro: "G.Ciusa Romagna" di M.Di Cara	22
Palermo: "P.Rizzo" di V.Fagone	23
Roma: "C.Cagli" di V.Apuleo	24
"G.Aillaud" di V.Apuleo	24
"F.De Filippi" di G.Giuffrè	25
"C.Fava" di G.Giuffrè	26
Torino: "Anno '60" di M.Bandini	26
"G.Bonelli" di M.Bandini	27
Trieste: "Prova 1-2-3-4" di T.Reggente	27

Abbonamento annuo:
Italia L. 4.000
Estero L. 5.000
c.c.p. n. 3/23251

In copertina:
Corrado Cagli:
L'Hidalgo (part.) 1966

Recensione libri:

J.Dubuffet: "Asfissiante cultura"	28
Le riviste	29
Notiziario	30

l'albero della libertà

Ci è capitato, più volte, di perdere, inopinatamente, il saluto di un artista. Sulle prime ci rimanevamo male. E ci chiedevamo quale colpa potevamo aver commesso. Poi, pian piano, abbiamo capito. Si trattava di omissione di recensione o di offesa a mezzo stampa. Vale a dire che qualche nostro collaboratore, o non ne aveva parlato, o aveva dato un giudizio limitativo della loro opera. Quando - ed è accaduto - non si era macchiato del reato di non aver scritto che ci trovavamo di fronte ad un nuovo Raffaello. Strano mondo il nostro. Tutti pronti a ballare intorno all'albero della libertà ma, nei fatti,... Anche qualche gallerista, qualche volta - e per un po' - ci fa l'occhio torvo. Abbiamo osato dir male di qualche loro esposizione. O, peggio, non ci siamo accorti che nelle loro sale era stata organizzata "la mostra del secolo". Ma noi, incoscienti, continueremo nel nostro cammino e nei nostri errori. Amici di tutti "*sed magis amica veritas*". Per lo meno della nostra piccola, relativa verità. Perché il punto è proprio questo. E se molti lettori lo hanno compreso, altri, per vecchie deformazioni, faticano a rendersi conto che il nostro discorso si basa su questo elementare, quasi ovvio principio. Tanto più nei riguardi della operatività artistica che è, come tut-

ti sanno, di tale complessità da non consentire ad alcuno di illudersi di possedere la verità. Ed è un bene che sia così. E bene per tutti che queste piccole, relative verità (quelle nostre, dei nostri collaboratori, dei lettori) si scontrino e dialettizzino. Il nostro non è un catechismo. Le nostre sono proposte di lettura. Spessissimo divergenti (e perciò, all'apparenza, apportatrici di confusione), le quali, come abbiamo detto fin dal primo numero, vogliono stimolare il lettore a farsi una propria opinione. Attraverso l'unica via possibile che è quella di andare a vedere con i propri occhi le opere. Dunque non subirlo passivamente ma formarsi un proprio giudizio. Imparare insomma a ragionare con la propria testa; senza presunzione, apprendendo anzi, nel contempo, quel difficile esercizio che è la tolleranza delle opinioni altrui. Il che, si badi bene, non è qualunquistica tolleranza. Ma quella partecipazione attiva e fervida che, per esempio, sottende tutta l'opera, purtroppo così poco nota, di una Andrea Caffi. Un uomo che fu uno degli spiriti migliori che abbiamo avuto. "Lo spirito più arcangelo e vivo che mai conobbi" scriveva Antonio Banfi. Applicata all'arte, è alla sua "critica della violenza", comunque si manifesti, che intendiamo continuare ad ispirarci.

OFFERTA STRAORDINARIA

ABBONAMENTO L.2000

Sottoscrivendo un abbonamento straordinario semestrale di L. 2000, riceverete questo Notiziario da oggi fino al 31 dicembre '69.

Versamento nel c.c. postale n. 3/23251 oppure rimettendo direttamente l'importo.

INCONTRI E SCONTRI

Una iniziativa difficile quella proposta da NAC con il suggerimento di creare una galleria in "ogni comune", ma che vale la pena di tentare. In caso di disfatta rimarrà almeno un documento rivelatore di ciò che è oggi uno spazio assai importante della cultura italiana. Ho detto difficile. I pericoli sono numerosi. E il primo, a parer mio, che l'operazione, invece di produrre un'opera di rottura, venga assorbita e deviata da quelle energie statiche che formano lo scheletro della cultura di provincia. Cosicché, invece di tante gallerie aperte alle opere più rappresentative e vive dell'arte contemporanea, avremo squalide pareti oscurate dalla produzione dei notabili locali, da tempo inseriti nei meccanismi di potere e in grado di condizionare la scelta di qualsiasi organismo più o meno burocratico; magari facendosi scudo dietro la difficile leggibilità di certe opere nuove. Altro pericolo è che in queste gallerie rifluiscono i prodotti spuri, anche se realizzati con linguaggio contemporaneo, che i grandi centri culturali respingono costantemente al di fuori dei propri confini. Di contro, interessanti potrebbero essere alcuni risultati. La possibilità ad esempio di valorizzare personalità a cui la dimensione ideologica del proprio messaggio vieta l'inserimento nei meccanismi culturali del sistema. E in subordine il ristabilire un rapporto diretto tra il pubblico e l'operatore estetico scartando la mediazione di quell'ingranaggio non sempre disinteressato che si chiama mercante d'arte. Penso comunque che il risultato più valido potrà essere lo scatenamento di opposte forze intese ad appropriarsi di situazioni di forza all'interno delle strutture culturali (là dove esistono, è chiaro!).

Credo nella validità di certe tensioni e sono convinto che se l'arte contemporanea dovrà imporsi sarà soltanto attraverso un processo dialettico serrato e, spero, qualche volta drammatico. E' un compito che aspetta alle nuove generazioni quello di cancellare l'attuale immobilismo culturale della provincia e di molte grandi città. Mi auguro quindi che se gruppi spontanei si costituiranno per tentare la realizzazione di una "galleria d'arte" essi siano costituiti soprattutto da giovani. E là dove il "potere" risulti saldamente in pugno ai "conservatori", che essi non accettino compromessi e trovino valide soluzioni esterne. A questo punto appare ovvio che la galleria non dovrà essere solo uno spazio ove appendere i quadri di pittori più o meno qualificati, ma soprattutto un centro di incontri e scontri che abbiano come tema centrale, oltre che la scoperta dell'opera d'arte, le problematiche sociali e psicologiche che la creazione artistica oggi comporta. Ne potrebbero risultare lavori di notevole interesse e forse di grande freschezza capaci in parte di disperdere le nebbie di quell'angoscioso processo mistificatorio che coinvolge critici e operatori dei grandi centri culturali. Concludo. Non sono convinto che la battaglia per la galleria in ogni comune abbia oggi un qualsiasi valore prioritario. Se però essa significherà riproposta culturale, rottura di situazioni cristallizzate, messa in crisi di precedenti schemi, pretesto per la nascita di autonome situazioni creative, in sostanza, se essa saprà collocarsi all'interno di un più vasto scontro che oppone quotidianamente il passato al domani, ben venga.

Aurelio Natali

IL MUSEO CINICO

Alla Kunsthalle di Berna e allo Stedelijk di Amsterdam le mostre parallele sulle situazioni, i processi, le azioni, oggi in atto nella cultura visiva e non, hanno confermato le contraddizioni dell'arte. Con tanto di ufficialità. Elenchiamole secondo il disordine dell'esperienza a caldo: -l'abbandono volontario e soggettivo dell'atteggiamento produttivistico - concorrenziale, contro i particolarismi di poetica, risulta sterile se poi le strutture di potere culturale fanno incetta di orticelli per il mercato generale; meglio scannarsi ancora alla borsa dei valori, come avviene.

-alcuni producono oggetti antestetici, altri ricorrono al grado zero dell'informazione e dei comportamenti: seppure svela la realtà della mercificazione, il rondò ricrea, oltre l'oggetto, la merce come corpo, gesto, ecc.

-chi opera, come la maggior parte degli artisti, in prima persona e in funzione di vita, deve esattamente calcolare e possibilmente controllare le infinite vie con cui la cultura lo chiama in paradiso. Evidentemente, di tali contraddizioni più o meno palesi soffrono tutti. Gli artisti accolti a Berna ed Amsterdam li incarnano più profondamente di altri. Ancor prima della passata contestazione, simili esperienze estetiche - da noi svoltesi, come ognuno sa, a Torino e a Roma - le avevano debitamente, non solo avvertite, ma affrontate. Ora sarebbe molto opportuno verificarne, insieme con i risultati artistici, la reale portata ideologica e politica - e lo si fa. Ma senza cambiare il tavolo da gioco, che, per i moralisti e la burocrazia dell'arte, vuol dire ancora giocare su due tavoli. Con tutte queste nuove ricerche - chiamate arte povera o anti-forma o informazionale - non si esce dal piano della cultura; anche se intenzionate a negare modi di relazione con il potere e la cultura da tempo insostenibili, non presumono, tantomeno riescono a farlo, di eludere il ghetto della cultura, oggi.

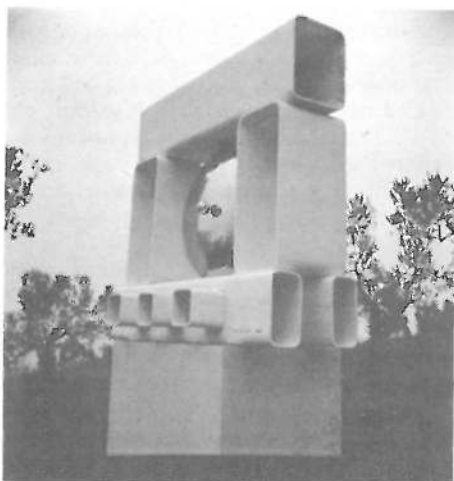
Da New York a Torino, queste proposte comportamentistiche, queste immagini in diretta dalla natura, non presuppongono neppure la mediazione delle istituzioni; metà delle suddette mostre era costituita da informazione pura, attraverso vari "media"; l'altra metà accettava francamente il ruolo del museo (e delle gallerie, dei critici) nonchè il suo compito di valorizzare il prodotto ma col risultato di desquilibrare e ridurre le tecniche di manipolazione e di inserimento culturale. In sostanza, meno mercato ma più potere, per chi recupera queste forme di dissenso artistico.

Qui va rilevato l'implicito cinismo con cui simili operazioni a livello istituzionale sono oggi varate ed accettate. L'artista non propone più un modello visivo di esperienza, esplicitato in parametri oggettivi, ma chiede di parteciparvi, neppure di comprenderlo a priori. Dal canto suo, l'istituzione culturale si adatta a promuovere cultura anche col vuoto e il silenzio oltre i conflitti. In questo, forse, lo scarto tattico aperto dalle nuove ricerche: nel rivelare l'idea di spreco e di prevaricazione su cui poggiano tali istituzioni.

La necessità dei musei, che NAC non si stanca di affermare, così come l'esigenza di una profonda e avanzata pedagogia dell'arte che è la ragione stessa di questa rivista, dovrà essere allora precisata alla luce delle ultime battaglie perdute. Far apprendere al pubblico, insegnare a comprendere, certo; ma il civismo non basta. Due sole considerazioni. Come istituzione, il museo non molla; come strumento, esso non potrà essere migliore, tutt'al più, di una scuola. E certo è a una forma di scuola che ci rimandano le più avanzate previsioni sullo sviluppo museografico. Ma come la scuola, appunto, il museo e le istituzioni culturali dovrebbero essere assunte come fronte più avanzato dei conflitti sociali, come luogo di rivelamento, per tutti, delle contraddizioni non solo dell'arte.

Tommaso Trini

i fiori non colti



N. Bini: Fibrocemento e bronzo 1969

Non vale ripetere, ancora una volta, che operazioni come quella del Fiorino a Firenze sono assolutamente inutili e anticulturali. Non perchè si tratta di formule superate, ma perchè manifestazioni come questa, impostate su equivoci di cultura provinciale non sono mai state vive, e nessun tentativo, pure aperto che sia, può riuscire a risollevarle. Neppure l'immissione, che è stata tentata quest'anno, di molti nomi, anche qualificati, sia a livello cittadino che nazionale e internazionale; malgrado le retrospettive notevoli e le mostre-ricordo, doverose e rispettabilissime; malgrado la sezione straniera.

Si tenta, in realtà, di mantenere in piedi un organismo senza scheletro, estremamente incerto e senza caratterizzazione, fornendogli un alibi di aggiornamento, del quale gli organizzatori si servono come di uno specchietto per le allodole, il sacchetto di perline colorate per i selvaggi, che sa-

remmo noi (allodole e selvaggi) che non sappiamo apprezzare i tanti tesori rimasti nascosti, i fiori non colti di tutto lo strapaes nazionale. Così gli ingredienti di base restano gli stessi di sempre, e l'adesione, ingenua e ottimistica, dei nuovi invitati, che credono in buona fede di contribuire a sollevare l'indice qualitativo della manifestazione, o addirittura, a poco a poco, di trasformarla (ma c'è chi non ha aderito, Bonalumi, Cremonini, De Luigi, Landi, Loffredo, e Calò, Ceroli, Manzù, Melotti, Somaini, Trubbiani, Viani, tra gli altri), contribuisce in ultima analisi, ad accrescerne la confusione e l'anonimità culturale. Sempre imperscrutabile il criterio di scelta delle retrospettive, quando se ne tolgano gli omaggi agli scomparsi recentissimi, amici indimenticabili, e carissimi, come Raffaele Castello e Beppe Bongi; amici e maestri di etica artistica, come Lucio Fontana (così maltrattato, ohimè, in questa breve, arrangiatissima mostra-omaggio!). Incomprensibili, dunque, le scelte critiche sul piano storico: Mario Puccini, certamente pittore tutt'altro che trascurabile (ma perchè lui e non un altro? Solo per la coincidenza del centenario della nascita?), Achille Lega, Evaristo Boncinelli, Enrico Prampolini. Incomprensibili le scelte delle personali: Gerardo Dottori, Quinto Ghermandi, Sergio Scatizzi (va da sé che queste osservazioni non hanno niente a che fare col giudizio critico sui "festeggiati", ne è prova il fatto che, per esempio, la presentazione in catalogo a Ghermandi l'ho scritta io). Il buio più completo si fa ancor più in merito agli invitati. Come si possono spiegare certe pre-



O. Ghermandi: La grande foglia 1959 (bronzo)

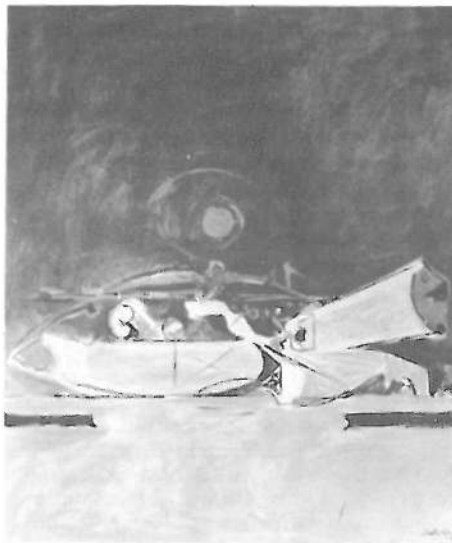
senze (Dorazio e alcuni dei fiorentini, da Nativi a Nannucci a Guarneri, a Moretti a Nello Bini, a Guasti, Nuti, Vasic, Cioni, Tolu) in un contesto così ambigualmente confuso?

Non che manchino nomi notevoli (da Cagli a Bertini, da Afro a Brunori, da Giulietti allo stesso Guttuso; per la scultura da Bodini alla Bragaglia-Guidi, a Cappello, da Finotti a Garelli a Pirozzi, da Legnaghi a Lorenzetti, da Trafeli a Vangi, da Vivarelli a Zamboni). Ma, come sempre, è l'unità di impostazione che manca, il qualunqueismo culturale che non permette una scelta equilibrata sul piano del giudizio critico. Non parlo, ovviamente, di scelta di tendenze, assolutamente non richiesta per una rassegna di questo tipo. La confusione non

manca neppure nelle sezioni straniere, a parte la retrospettiva di Adam (oltre alle sue sculture sono esposte medaglie, bellissime incisioni, disegni e arazzi - tra i pezzi più notevoli -), la presenza di opere di Sutherland, di Nicholson, di Gilles, di Azuma, di Lipchitz, di Filippini.

Finché non si capirà che imprese di questo tipo sono fallimentari in partenza, che quel che occorre oggi è la reimpostazione di un discorso che rovesci le strutture dal basso, che non si fondi su nuclei di potere gerarchizzati e accademizzati, che ci vuole più coraggio (coraggio di fare le proprie scelte, coraggio di sacrificare piccoli risultati immediati, coraggio di rifiutare di essere coinvolti, anche col rischio dell'isolamento e del silenzio) e più umiltà - e perciò più cultura - da parte di tutti, artisti, critici, organizzatori, per tentare un discorso più aperto, la situazione rimarrà, non solo a Firenze, bloccata e inamovibile.

Lara Vinca Masini



G. Sutherland: Landscape with rocks and sun

il difficile futuro

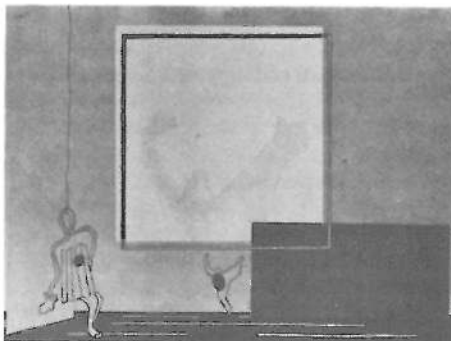
Fino al 1950 non c'è stata, nell'arte figurativa croata una vera avanguardia, perché essa, quando vi fu, si esaurì in una tardiva fase cubistica, in un malinconico post-espressionismo, in una tendenza surrealistica o in alcune esperienze astratte. Dal '30 in poi si fece sempre più strada l'esigenza di reperire un metodo e un linguaggio espressivo che realizzassero una comune Weltanschauung, socialista-realistica. Solo dopo il '48, dopo il famoso processo di destalinizzazione, la nazione uscì dal suo isolamento; gli artisti cominciarono a viaggiare per controllare dal vivo i portati artistici degli altri paesi, con i quali si sentivano in una posizione di inferiorità; in patria si cominciarono a far vedere mostre estremamente vive e sollecitatrici. Da questi fermenti le nuove generazioni trassero lo stimolo per un rinnovamento delle arti, che la visione politica del socialismo sembrava qualificare e determinare. Ma nè il governo nè le masse erano preparate per accettare qualsiasi esperimento avanguardistico, e perchè poteva parere, in nome di un inflazionato cliché, rivoluzionario, e perchè era in contraddizione con il sano gusto borghese-realistico, legato tenacemente, e paradossalmente per essere un paese socialista, al concetto dell'arte come operazione privilegiata. Contro queste ottuse abitudini mentali si batterono, rimettendoci di persona, alcuni giovani, nel '51, che arrivarono a proporre, quando ancora in Europa nessuno aveva osato tanto, una programmazione dell'arte, declassando l'atto geniale dell'invenzione artistica a pura operazione, ponendo in crisi il postulato della irripetibilità e irriproducibilità dell'opera d'arte, investigando le possibilità di seriazione di essa e la sua rapportabilità ad un contesto più dilatato socialmente. Quei giovani fondarono a Zagabria il gruppo EXAT 51, ebbero vita difficile, si sciolsero poco dopo, per continuare in un triste isolamento, e ritrovarsi quasi tutti, insieme ad altri, dieci anni dopo, per ricominciare daccapo: la loro nuova proposta fu "Nuove tendenze 1", fu la pubblicazione della rivista BIT. Non è possibile quindi dimenticare il passato di artisti quali Picelj o Srnc, o di architetti come Richter, presenti a questa quarta edizione di "Nuova tendenza", con opere però forse meno indicative di quelle che contemporaneamente stanno esponendo alla Biennale di Norimberga. NT 4 ha, quest'anno, un valore soprattutto retrospettivo, mentre la par-

te più viva è rappresentata dalla mostra parallela "Computers e ricerche visuali". Nella prima, che difetta un poco nell'organizzazione e nell'allestimento, sono presenti molti italiani, dei quali ricordiamo Alvioli, Marina Apollonio, Biasi, Colombo, Costa, Dadamaino, Gambone, Landi, Massironi, Morandini, Scheggi, Varisco, solo per citare coloro le cui opere ci sembrano avere una certa maggiore significanza; e degli stranieri particolarmente importanti ci sembrano essere Adrian, Bakić, Glattfelder, Le Parc, Mack, Mavignier, Morellet, Staudt e Tornquist. Un discorso a parte bisognerebbe fare per le opere presentate dall'Art Research Center, un gruppo di giovani artisti Americani, perchè male si inseriscono nella prospettiva della mostra per la loro indefinibilità stilistica, a metà tra il gioco neo-dada e l'oggetto ambiente. La seconda mostra avrebbe dovuto rappresentare il vero centro di interesse dell'intera manifestazione Zagabrese; in realtà si è verificato che, come hanno dimostrato le diverse posizioni critiche assunte dai numerosi relatori intervenuti al simposio nei giorni dell'inaugurazione, non risultano chiare le finalità delle operazioni compiute mediante i calcolatori elettronici, e permangono equivoche le modalità di assunzione e di fruizione dei risultati. Non pare pericoloso infatti, o per lo meno ambiguo, definire simili sperimentazioni "ricerche visuali"? Certamente i calcolatori sono importanti, ma, sosteneva Eco, non per l'avvenire dell'arte, quanto per aiutare a comprendere le strutture dei segni iconici. D'altra parte di queste macchine appena nate abbiamo già iniziato la miticizzazione, come se esse occupassero un ruolo non molto diverso da quello rappresentato dagli oracoli, nell'antichità classica; sarà domani il grande momento della macchina analitica: oggi essa può elaborare qualsiasi sistema di simboli, compresi quelli dell'arte, ed è merito ancora una volta di Zagabria l'averlo fatto comprendere. Sappiamo dunque che i calcolatori possono produrre opere la cui verosimiglianza con quelle create dall'uomo è tale da richiedere un intervento critico per poter operare una distinzione: vi è pertanto chi ha sostenuto che i risultati della macchina sono perfetti, e in ciò risiederebbe il suo limite; e chi, proprio per ciò, ha dichiarato che l'artista è morto per sempre.

Ernesto Francalanci

scenografie di prampolini

“Una mostra così ampia delle scenografie di Enrico Prampolini - nei vari bozzetti e studi - non era stata mai fatta: l'Accademia di Brera, dove egli fu titolare della cattedra di scenografia per un anno, dal 1955 fino alla improvvisa morte, presenta oggi 246 scene, in una rassegna che, oltre all'illuminante valore didattico, permette altre possibilità di revisione critica”. Così Guido Ballo nella presentazione, contenuta in un fascicolo edito per l'occasione da Luigi Maestri, presentazione che è una parziale rielaborazione di un saggio pubblicato su *Sipario* del dicembre '67, dedicato al Teatro futurista italiano. Fra i critici, Ballo è quello che, da tempo e maggiormente, si è interessato a questi studi e quindi c'è da dir subito che il suo scritto costituisce un prezioso ausilio, al già notevole valore della mostra. Un valore che acquista un ancor più chiaro significato didattico, considerando il pubblico (specie giovani dell'Accademia e del Liceo artistico) a cui, principalmente, si rivolge. Perché è oggi importante conoscere le scenografie prampoliniane, in particolare quelle del periodo futurista? Le ragioni possono essere due. Primo, perché alcuni studi di questi ultimi anni - *in primis* quelli di Calvesi - hanno restituito al futurismo (a prescindere dai pericoli degenerativi a cui spesso non ha saputo far fronte) un posto ben preciso come matrice di istanze che alimenteranno molte esperienze delle avanguardie successive; fino ai nostri giorni, direi fino alle nostre ore. Si pensi, ad esempio, agli esperimenti di sincretismo arti visive-teatro, che stiamo vivendo con i vari Pistoletto e Kounellis. Secondo, perché di questo aspetto del futurismo che oggi sembra dei più vitali, Prampolini è stato senza dubbio la personalità più ragguardevole. Cioè, colui che gli ha dato un impulso fondamentale con gli scritti (i famosi manifesti *Scenografia e coreografia futurista* del '15 e *L'atmosfera scenica futurista* del '24) e una incessante sperimentazione (dalle prime prove per il cinema del '16 alle cento e



E. Prampolini: Bozzetto di scena per:
Il mercante di cuori. 1926

più opere teatrali di cui è stato scenografo e spesso costumista). Vorrei anche sottolineare quella funzione di “ponte” (per usare una definizione di Courthion) che egli ha assolto tra le maggiori avanguardie. A lui, infatti, dobbiamo, oltre ad una personalissima esigenza di sistematicità di ricerca, soprattutto una mediazione delle principali esperienze europee, sulla base della comune tendenza rivoluzionaria e concettualizzante. Per Prampolini, spirito europeo quant'altri mai, quasi una necessità di innestare sul tronco futurista vari apporti, in vista di una nuova idea dell'arte. La quale, se in certi momenti finirà per diventare un po' troppo carica di mistica spiritualità, tuttavia conteneva in sé molti degli elementi i cui sviluppi sono, come si diceva, tuttora in atto. E basti ricordare quella “sintesi delle varie arti” e quelle proposte di “spazio polidimensionale” e di “dinamismo scenico”, intesi come protagonisti di un'arte che vuole diventare vita.

Insomma un artista la cui opera pittorica ha già avuto un meritato recupero e che ora attende una revisione critica (certo anche nelle sue cadute) nello specifico campo della scenografia. Revisione di cui questa mostra e il saggio di Ballo, speriamo segnino l'avvio.

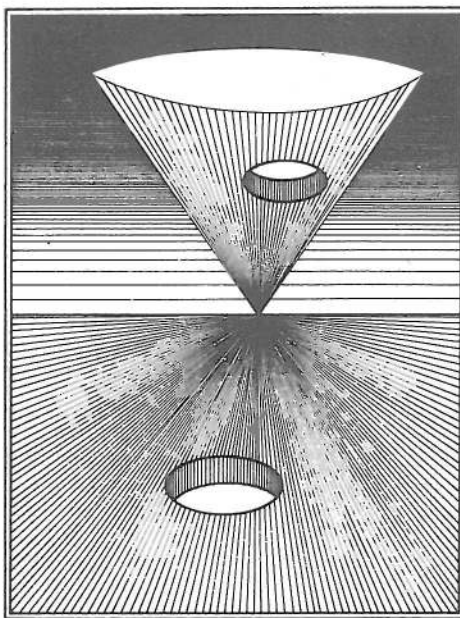
Francesco Vincitorio

mostre

BOLOGNA

Centro d'arte e cultura: L. Saffaro

Se il sonno della ragione genera mostri, nel dominio della ragione - con Saffaro - si generano teoremi, trattati, il *Tractatus Logico-Prospecticus*, sessanta tavole grafiche, sessanta virtuosismi geometrici che l'artista bolognese ha esposto al Centro d'arte e cultura. Una mostra di Lucio Saffaro va visitata in punta di piedi, col fiato sospeso, con le cadenze giuste davanti ad ogni quadro e ogni passo studiato: solo così se ne resta coinvolti e con un colpo d'ala si sale nelle sfere più alte. Ma non è soltanto una mostra: nel rigore lucido e calcolato degli spazi, delle prospettive e del ritmo di lettura, ci si ritrova come in un ambiente, quasi un environment in cui si resta incastrati. E' come un libro che si sfoglia, un teorema in soluzione. Tutta l'opera di Saffaro, e forse la sua stessa personalità, appare come un teorema in corso di felice soluzione. Siamo nel regno della geometria e dei calcoli prospettici che segnano e perforano lo spazio con una precisione a mozza fiato. Raffinato, esoterico, coltissimo, amante di cabale e di calcoli infinitesimali, Saffaro conduce una solitaria ricerca sul crinale che divide scienze diverse per poi ritrovarsi nel versante dell'estetica, nel filone del manierismo, dove il compiacimento, l'exploit e l'acrobazia del pensiero configurano operazioni che si collocano al di qua e al di là dell'arte. Nell'attenta e puntuale presentazione, Lara Vinca Masini affianca l'opera di Saffaro alle recentissime ricerche di carattere cibernetico, la "computer-art", come esiste una "computer-music". Maurizio Calvesi arriva ad accostare la ricerca dell'artista bolognese a quella delle strutture primarie americane, pur presentandosi morfologicamente in modo del tutto diverso. Il critico romano, che all'inaugurazione della mostra ha tenuto una dottissima conversazione, ha felicemente intuito che le immagini di Saffaro hanno la struttura del logos, del pensiero, un logos moderno, consapevole delle ambiguità, degli inganni e della rela-



L. Saffaro Teorema 32

tività dell'operazione percettiva sulla quale il logos stesso si fonde integrandosi.

Nuova Loggia: Giuseppe Capogrossi

Quando vent'anni or sono il conte Giuseppe Capogrossi, noto e stimato pittore romano, decise di chiudere una partita per aprirne un'altra, cioè di considerare conclusa la sua esperienza figurativa per avventurarsi fra le secche dell'arte nuova, successe un finimondo nel suo austero e rispettabile milieu. Sgomento e costernazione. Dopo la sua prima mostra astratta (1949) - lui, proprio lui, un così delicato tonalista - molti amici gli tolsero il saluto. Da Zero Branco gli scrisse una lettera furibonda Giovanni Comisso: ma che scherzi son questi, Beppe, sii serio, alla nostra età, ma ti pare? Già, perchè quando Capogrossi svicolò per dipingere "forchette" al posto delle rispettabili Signore Sedute, era quasi cinquantenne. "Di che male fu colpito Capogrossi - scrive il critico Seuphor - quando nel '49 cessò di essere un ottimo pittore per diventare un creatore?" Proprio di questo si tratta: la fama di quell' "ottimo" pittore di prima non andava oltre la diocesi; al "creatore" di

dopo il mondo intero oggi presta attenzione. Ritmo e colore: ecco i due momenti fondamentali nell'opera di Capogrossi. Non cercate nelle sue "forchette" cabale giudaiche, ideogrammi orientali o qualsiasi simbologia. Quei suoi tridenti o serrature o anelli aperti di catene - chiamateli come vi pare - vogliono essere e sono soltanto *segni* per battere il ritmo e far cantare il colore. L'ostinata iterazione di quel segno non impedisce che i suoi quadri siano tutti uno diverso dall'altro. "Il più vario, così furiosamente uguale a se stesso - esclama Ungaretti - il più vario pittore che ci sia al mondo". Fino a gridare, nella strozza, di salutare in lui "un poeta, e se un pittore è un poeta, è un singolarissimo pittore, tra i più veri, i più rari, i più eccelsi".

Jean Rivario

BOLZANO

Galleria Goethe: Renato Volpini

Con crescente frequenza si nota come le arti visive, dopo essersi impadronite dei numerosi materiali forniti dalle tecniche (aumentando conseguentemente le possibilità creative o combinatorie), abbiano da queste mutuato anche i sistemi di lavoro: intendo parlare dell'assunzione aperta del rapporto operativo 'progettazione-prodotto finito'. Oggi ci si trova spesso di fronte a quadri che contengono presenze bidimensionali 'spinte' verso la successiva realizzazione pluridimensionale. Da qui le impressioni di vivacità e di incompletezza nell'opera, giustificate dal ritrovarle poi accanto quelle stesse pre-

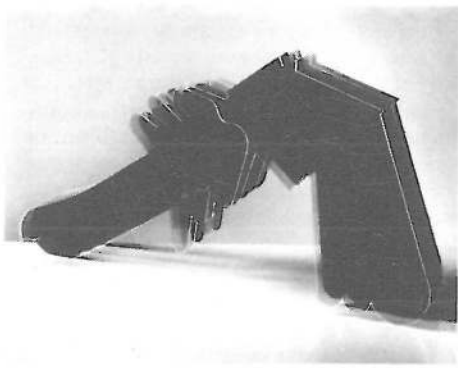
senze oggettualizzate in uno spazio diversamente significativo. In questo clima si inseriscono molte serigrafie di Volpini, che trovano il loro stato quietivo proprio nello evidenziarsi come oggetti. Una critica di questo modo di procedere (ma il discorso non investe solo Volpini) deriva dal fatto che talvolta questi oggetti sottostanno in modo quasi tirannico alle regole del design, a sua volta condizionato dal concetto ambiguo di 'funzionalità'. Si tende così a guardare a un esterno estremamente visualizzato, trascurando quello che Boccioni ha chiamato 'l'infinito plastico interiore'. I lavori di Volpini si riscattano spesso da questo squilibrio di partenza: dotati di una plasticità chiara e ben delineata, essi si pongono, con propria autonomia e vita, nello spazio interattivo dell'ambiente. Oltre all'uso delle plastiche con interventi metallici o in legno, Volpini propone in modo positivo il recupero di un materiale kitsch, il marmo. Ho notato anche qui la tentazione di stabilire una 'classicità aperta' (infinita) attraverso i nuovi oggetti: ma il tutto è minato da una ironia interpretativa e sottile. Il meglio dei suoi lavori lo indico là dove, attraverso (superato?) un design funzionale, scaturiscono forme non implicite e imprevedute, scarsamente progettate e in attiva palpitazione.

Gian Pietro Fazio

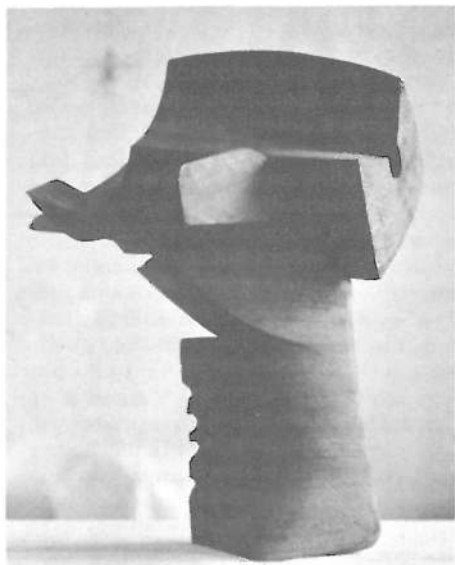
BRESCIA

Galleria Moretto: Carlo Ramous

Attraverso le diverse fasi di ricerca si coglie in genere nell'arco evolutivo di Carlo Ramous una concezione costante della scultura come fatto eminentemente plastico, legato allusivamente alla realtà quel tanto che serve a riempire di spessore concreto le forme, le figure bloccate appunto secondo invenzioni che ne facciano emergere libero e puro il valore plastico. Questa costante poetica ha consentito a Ramous di dominare energicamente le forze dispersive e frantumatrici esercitate sugli artisti della sua generazione dal gusto "informale" trionfante intorno agli anni sessanta. La scultura di Ramous non si è mai consumata nelle compiacenze puramente materiche, nei sensibilismi fine a se stessi. Anche quando si è frasta-



R. Volpini: Oggetto 1969



C. Ramous: Trofeo n. 2 1966

gliata in una articolazione di valve e di frammenti multipli c'è sempre stato, al fondo, un nucleo fortemente accentratore, una energia costruttiva e animatrice, una forza di coesione e di unità. In una parola Ramous ha sempre cercato di fissare il palpito della vita anche quando le sue immagini sembrerebbero liberarsi da ogni riferimento narrativo e naturalistico e maggiormente inclinare verso la pura forma astratta. Anzi, per quanto almeno è dato rilevare dalla scelta antologica espuesta alla "Galleria Moretto" e che raccoglie opere dal '61-62 fino al '67, la tendenza prevalente nei lavori più recenti sembra muovere verso una espressione più articolata; lasciando al tempo stesso affiorare qua e là tangenze simbolistiche e vaghi sentori di *Art-Nouveau*. L'indirizzo di fondo resta quello rivolto a isolare il fatto plastico, volumetrico affinché esso possa esprimere per se stesso la sua magia, ma le pareti, i pilastri - quelle placche, quegli spaccati che sembrano ricordare certe montagne dell'ultimo Sironi - si vanno articolando in strutture composite nelle quali gioca più sottile e problematico l'intelletto; dove l'intenzione elaborata va prevalendo sul gusto della immobile maestà delle masse, dei blocchi, delle superfici corpose. Ogni scultura è fatta di

pezzi e di incastri pieni di capriccio e di abilità; pezzi affilati, levigati, a volte vicini al rigore di una forma primaria; e articolazioni che paiono sul punto di immettere un principio di movimento e di vita nella inerzia delle forme. Ora può essere lo snodarsi di una colonna vertebrale di animale preistorico, ora una struttura capace di scagliare una gran freccia verso il cielo; ora sono composizioni rituali, magiche, venate di un brivido onirico: trofei come *totem*. Con l'importanza nuova che l'articolazione assume si pronuncia ovviamente un suggerimento narrativo e, come si diceva, simbolistico; ma cresce soprattutto la dimostrazione di sapienza, di intelligenza costruttiva e compositiva.

Elvira Cassa Salvi

CREMONA

Galleria Botti: Mino Ceretti

E' sempre apparso sottilmente eretico, sviante dalla bloccatura vistosa e polemica dell'immagine realistica, il complesso contesto esistenziale di Mino Ceretti. Non foss'altro che per quella semplificazione di tragitti grafici, scorci e brani di parti anatomiche che si intersecano e interrompono con improvvise sospensioni, elisioni, termini indistinti; e quello stillicidio di colore rosso di sangue e verde d'erba che si mischiano a dare una sensazione di assurdo e di amara parodia. Il brusio pittorico sempre presente a macchiare un pezzo di corpo disteso, e ora l'apparizione di profili a zone staccate; o la proiezione di uno stralcio di figura dilatata, quasi anamorfica, distinguono sempre il lavoro di Ceretti anche nell'ambito della pittura a sfondo realistico che ha avuto accenti precisi nella cultura milanese intorno agli anni Sessanta. In questi recenti pastelli e disegni i momenti di "qualità" pittorica saggiamente un più incisivo rapporto di consanguineità con le lacerazioni dell'immagine, i sottili traumi lineari che vengono portati ad un significato di polemica non appariscente, ma internamente accentata dal disegno malsicuro, a caratteri grotteschi. Anche l'inserimento di oggetti, segnali, il misto di lacerti umani e di pezzi metallici tiene sospeso il senso compiuto dell'azione o dell'evento; ma proprio per questo, dall'incastro volutamente svagato

viene svegliato un penetrante malessere. Il "tragico" 1967 è fatto di presenze emblematiche, ma quei tragitti semplificati della mannaia, o delle lame di sega che tagliano pezzi di 'cose' hanno il vigore inquietante di vignette apodittiche sparse su un muro; così i "frammenti" del '68. Assumono il profilo e la piatezza cartellonistica, a segni interrotti, marcati da rinforzi di colori gessosi e aridi, il "mancato ritratto" e l' "uomo-bersaglio" del '69, in cui la figura sfugge alla certezza del suo profilo statico (o statistico), segnato fermamente da una chiazza di colore, lì accanto, e indica quasi la ironica decomposizione di un'immagine strappata e svuotata dei suoi pezzi più importanti, la perdita della possibilità di identificare, di conoscere, se non per tracce e impronte.

Elda Fezzi

FIRENZE

Galleria Flori: J. R. Soto

Alla Flori si è aperta la personale forse più cattivante e più "bella" (nel senso classico della parola) che sia stata fatta a Firenze da qualche anno: Jesu Raphael Soto ha montato una sua parete in una sala della galleria. E' bastata un'operazione autentica, autonoma, accurata e calibrata personalmente, come questa, per trasformare completamente la galleria, per infonderle un clima di respiro ampio, di una dilatazione poetica straordinariamente evidente. Si parla di Soto come dell'ultimo grande "naturalista". Ma il naturalismo di Soto, se così lo si vuol chiamare, è di un genere particolarissimo: egli non "rifà" la natura ma ne ricostruisce, analiticamente, intellettivamente, i processi nella loro componente dinamico-visuale, spostandone semanticamente i fonemi secondo un codice formale che riscatta in un emblematismo poetico asciutto e strutturale le possibili cadenze sensibilstiche. Alla Flori Soto espone, oltre alla splendida parete vibratile ("Progressione rossa e arancio"), alcuni multipli in perspex e metallo, un'altra "progressione scalare" di bacchette fissate a terra su una grande base triangolare, alcune superfici a fondo rigato in serigrafia, con elementi metallici quadrati, in rilievo, a crea-

re una sfalsatura dinamico-plastica sull'effetto "esatto" delle ombre (come "La grande T rosa") e un grandissimo oggetto cubico in perspex a pareti serigrafate a colori diversi in progressione scalare alternata. C'è poi "La pioggia", una fruscante cascata di bacchette rosso-blù impaginate a soffitto su una superficie a croce greca. Torna così, e si elude in una sottile, ironica ambiguità intellettualistica, l'idea del "naturalismo". Ma in una evocazione lucida, attualissima, nella scoperta, semmai, di certi valori espressivi degli effetti naturali, da ricostruire "in vitro" coi mezzi della tecnologia dell'uomo di oggi.

Galleria Numero: Anna Vancheri

Alla Numero ha avuto luogo una personale di Anna Vancheri, che vive a Roma. Alla mostra la Vancheri è presentata da Giorgio Tempesti. Essa porta avanti un'esperienza per la quale è determinante la componente neoconcreta, ma con accenti assai personali e significanti. Le sue strutture si compongono nell' "essenzialità del gioco timbrico del bianco su bianco (plastica, carta giapponese, vernice acrilica, cartone-legno etc) con la forma" (G. Tempesti). La chiarezza dell'impostazione plastica (la Vancheri è anche raffinata creatrice di gioielli-struttura) non va mai disgiunta, in lei, da una sottile, meditata sensibilità cromatica e materica, che dilata il suo campo di interesse, che dal neoconcretismo si allarga a cogliere, in un'allusività ricca di stimolo, la meditata e limpida decantazione dell'ultimo, castigatissimo Burri.

Lara Vinca Masini

GENOVA

Galleria Rotta: Casorati e Appel

L'accostamento di figure così divergenti come Casorati ed Appel, in questa rassegna, ha tutto il carattere di essere casuale, motivato probabilmente da scelte di natura non culturale. Di Casorati una ventina di incisioni, taluni studi preparatori di opere più note, richiamano quell'atmosfera un po' trasognata che è di gran parte della pittura del maestro torinese: una pittura tutta volta ad una dimensione intima, di piccole cose, tesa in un lucido in-

timismo che suona oggi un po' come una provincia ritrovata nella memoria; il mondo di un'infanzia lontana ed amata: ma che tuttavia ci lascia solo il margine di un rimpianto stemperato. Casorati, grande pittore - come del resto dimostra anche l'unico dipinto qui esposto, *Dormiente* (1949-50) - fu anche maggior disegnatore, dotato di un segno netto e per nulla incline alla maniera ed al decorativismo. Quel segno che nella sua dimensione sintetica gli permise nella fase più matura della sua attività, intorno al 1930-40, di concludere il dipinto in una dimensione simbolica, al di là di occasioni episodiche ed intimistiche nell'accezione più povera del termine.

Karel Appel, una delle più rappresentative figure dell'astrattismo di tradizione espressionistica, che fece capo al gruppo COBRA, ci si presenta, nella decina di litografie esposte, tutte di una fase recente della sua attività, in una dimensione più distesa, meno aggressiva, di quella che eravamo soliti vedere nelle sue opere 'classiche'. Si assiste ora - ed è in sostanza un processo che purtroppo ci sembra di cogliere in molte delle figure più importanti della pittura ormai 'storica' del nostro secolo - ad un attenuarsi delle cariche aggressive e dirompenti che avevano caratterizzato la sua opera maggiore: questo nel recupero di un aspetto della ricerca che già avevamo visto ai tempi del COBRA. Il recupero cioè, al di là del colore che aveva raggiunto la dimensione simbolica - nei suoi viluppi contorti e drammatici - di un'angosciosa esistenza, di una figuratività espressionistica, trasparente e suggerita dal colore informe: solo che ora si fa forma compiuta e definita, drammatica, ma raggelata in una dimensione esplicativa.

Franco Sborgi

MATERA

Galleria Scaletta: Gennaro Fatiguso

Caratteristica fondamentale della pittura di Gennaro Fatiguso è la ricerca. La sua è una ricerca costantemente legata ad una fenomenologia, se pur già ampiamente sfruttata, ancora, sotto certi aspetti, valida e pertinente. La sintassi del linguaggio del Fatiguso si può sintetizzare in due re-

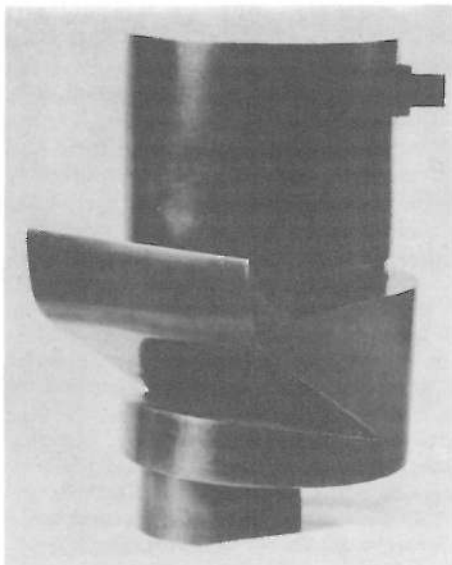
gole - che per altro egli infrange spesso per quello spirito di ricerca che lo anima costantemente. La prima è nell'operare la trasformazione dell'oggetto: dal momento che questo è inserito "fisicamente" nel quadro perde il significato primo e a malapena se ne ravvisa la funzione originale, e per la profonda trasformazione che subisce e per il ruolo, quasi totemico, a cui la nuova realtà lo chiama. La seconda regola è la più impegnativa e di contro la più interessante. Lo scopo di Fatiguso, infatti, è cercare di ridare, ma con funzione completamente diversa, nuova e più originale validità cromatica al colore. Nel suo linguaggio il colore serve non come "mediatore" tra la creazione-rappresentazione ed il significato intelligibile ed oggettivo dell'opera, ma è piuttosto una realtà che acquista una dialettica tutta particolare nel contesto della composizione. Questo il Fatiguso lo può realizzare grazie alla profonda conoscenza del colore ed al suo straordinario intuito che gli permette di attuare accostamenti e soluzioni teoricamente impossibili.

Enzo Spera

MANTOVA

Galleria Inferriata: R. Sommaruga

C'è un'esorcizzazione del manufatto a funzione tecnologica nelle sculture che il veronese Renzo Sommaruga espone in questa sua personale, tra le rarissime da lui allestite. Quasi una caricatura delle macchine che assumono ironiche parvenze antropomorfe, tipologie che fanno quasi pensare ad un Daumier che abbia scoperto materiale per le sue implacabili caricature tra le cammes e gli alberi di trasmissione, le guarnizioni ed i cilindri delle apparecchiature industriali. Ma c'è anche chi guarda a queste opere, assolute e tese nella loro elaborazione tecnica, come ad elementi aperti all'esperienza attuale delle "strutture primarie". Senonchè queste stesse forme Sommaruga le va elaborando da una decina d'anni, e nell'evolutive panorama della scultura veronese (particolarmente sensibilizzata dallo stimolo fornito dalle fonderie artistiche a cui si rivolgono i maggiori scultori del mondo) ha sempre avuto una personalità ben distinta, conducendo isolatamente le sue ri-



R. Sommaruga: Memoria di una metamorfosi '67

cerche. Queste opere sono state, per la maggior parte, realizzate in una prima versione in legno tornito e consecutivamente fuse in bronzo, ma prima ancora accuratamente progettate mediante disegni nei quali Sommaruga, che è anche un eccellente grafico, sperimenta fasi successive di elaborazione prima di giungere ad una forma definitiva. Sorgono instabili pinacoli di forme ogivali e sferiche sovrapposte che paiono fermati nel bronzo un momento prima di disgregarsi. L'ironia ha qui una tensione che si traduce in una ricerca spaziale che ha avuto in Sommaruga un acuto assertore in singolare anticipo sui tempi. C'è un grande gusto estetico, ma anche semplice piacere di costruire. Le forme dall'artista veronese si propongono con una assolutezza formale di altissima qualità poetica nelle quali l'idea di instabilità e di ambiguità tipiche della nostra epoca sono rilevate con una sostanziale propensione alla convivenza, piuttosto che ad una denuncia drammatica. L'antropomorfismo riveste questi manufatti, di sapore freddamente tecnologico, di un aspetto bonario ed assolutamente privo di minacce quando non accenna, addirittura, alla possibilità di trarne freddi giochi di alto diletto estetico, denunciando, però, un rifiuto deciso di ogni ac-

quiescenza dell'intelligenza nei confronti del mito industriale che ancora una volta riesce a debellare il robot, e per giunta con arguzia.

Renzo Margonari

MILANO

Galleria Ariete: Maurizio Mochetti

All'Ariete, il romano Maurizio Mochetti espone, presentato da Tommaso Trini, tre sue opere recenti. Un sottile tubo metallico che, appeso a un perno infisso al muro e per mezzo di un micromotore incorporato, descrive un semicono; un altro tubo metallico dentro al quale una lenta, continua oscillazione fa scorrere una pallina; due parti contrapposte, al lampeggiare di una delle quali l'altra risponde con un suono. Tali oggetti svolgono, come è intuibile, alcuni temi di percettibilità elementare che il lettore può anche arricchire di una vasta gamma di significati metafisici. Ma non crediamo sia questa l'intenzione del ricercatore che, proprio per l'essenzialità e il rigore dei mezzi usati, sembra voler cancellare attorno alle sue opere ogni spazio aleatorio. Rimane una sola supposizione. Quella che Mochetti abbia voluto proporre, in un mondo dai valori frantumati, alcune verità fisiche elementari. Una riduzione quasi al nulla, oppure il primo elemento di un edificio in corso di progettazione, libero da qualsiasi deformazione storico-culturale e teso a definire una serie di significati razionali? La dimensione costruttivista che trapela dagli oggetti permette di propendere per questa seconda probabilità, ferma ora alla più semplice capacità ricettiva dell'uomo, quella appunto della percezione. Un'alba comunque appena spuntata, dalla luce assai tenue e che dimentica la presenza dei valori già esistenti, emarginati dalla ribalta culturale dalle forze che incidono su di essa. Qui il discorso diventa ideologico e oppone due dimensioni di ricerca, una che coglie il senso di questi valori e che se ne fa arma di rottura, l'altra che tende a proporre significati parziali dimentica di uno spazio totale estremamente articolato e non scindibile in alcuna sua parte. Il rischio è grande e rasenta il pericolo della neutralità.



A. Carmassi: Fauno e mago (part.)

Galleria 32: Arturo Carmassi

Dopo la personale al Milione, Carmassi ripropone la sua svolta espressiva in questa mostra di disegni alla Galleria 32. La sua scelta è quella di una restaurazione classica collegantesi a modelli dureriani. Una direzione che va, ovviamente, contro un qualsiasi sviluppo organico della ricerca artistica. Ma non vorremmo fermarci a questo giudizio, bensì tentare di capire quali meccanismi hanno prodotto in Carmassi un tale processo regressivo. Egli appartiene, anche se ancora giovane, a quella generazione artistica che ha trovato la sua coincisione storica con l'informale; si è già detto del sensibilibismo e della dimensione romantica rintracciabile in questa tendenza. Ed è chiaro lo stacco di sostanza e inclinazione psicologica esistente tra essa e tutte le ricerche in atto. Con il declino dell'informale Carmassi non ha voluto, o forse non ha potuto, compiere una riqualificazione della propria opera e si è collocato nell'isola solida del classicismo, gratificante ritiro per tutti coloro che vogliono porsi al di fuori dalla tensione della ricerca. Su quest'isola

felice l'artista ha ritrovato la sicurezza perduta e la possibilità di riprendere un discorso creativo. Che al di là, come si è detto, della discutibile collocazione, ha qualche suggestività per la grandezza di certe immagini lacerate da un'intima fievolezza e l'inclinazione a un torbido sensualismo.

Aurelio Natali

Galleria Milano: Yoshiko Noma

Se si ricordano i viaggi di Tobey in Oriente, nel '34, gli studi dedicati da Alechinsky, per citare due dei casi più noti, alla calligrafia giapponese, è facile valutare quanto l'arte contemporanea debba direttamente alla cultura orientale. E' però vero che gli artisti giapponesi hanno sentito una profonda necessità di accostarsi alle libere espressioni dell'arte occidentale come per fissare l'immediatezza di una pittura che non conosce ritocchi, ripetizioni, ma che è vincolata agli abbandoni e agli istanti dell'ispirazione, a una più ferma e aperta durata. Yoshiko Noma è una giovane artista giapponese che ha lavorato dal 1958, quasi ininterrottamente, in Europa. A lungo a Parigi presso L' "Atelier 17" di Hayter, a Milano con il gruppo della "Spirale"; il suo lavoro grafico ha già ottenuto significativi riconoscimenti. Questa mostra raccoglie ventiquattro incisioni eseguite in una serie molto ridotta di esemplari tra il 1959 e il 1963. Partendo da un fitto grafismo dove la scrittura, il calligramma è come moltiplicato, disteso in una rete sensibile, l'artista varia con improvvisa sensibilità frequenze e trame per una vibrazione che il colore, disteso secondo complesse costanti monocrome, modula in una sorta di continua trasparenza. Abbiamo già avuto occasione di notare come nell'opera della Noma, secondo una concezione dello spazio tipica della tradizione pittorica giapponese, la complessione del campo visuale vada svolgendosi in diversi punti - mai costruita su un unico centro nè chiusa dentro un sol pianospesso in posizione eccentrica rispetto ai tradizionali "fuochi" di lettura, e come opponendosi ai limiti del campo stesso. Ne deriva la sensazione di un "continuo", di uno spazio moltiplicato e senza corpo dentro un

tempo psicologico diverso, virtuale; traversato e dominato dalla memoria, dalle emozioni. Il naturalismo dell'opera della Noma è legato al particolare rapporto uomo-natura del mondo orientale. Vi appaiono evidenti la religiosa ricerca dell'essenza delle cose, del vuoto, i sottili rapporti tra amore e rinuncia, di fedele partecipazione alla vita. Certo il più diretto elemento di suggestione è il rivolgersi al trapassare di strutture e segni, il cercare della vita una emozionalità non esterna agli oggetti e neppure immagine illusoria, ma di entrambi *sensu* inseparabile. La Noma ha operato con sensibilità moderna conquistando non solo una delle tecniche più esclusive dell'arte occidentale, ma determinando e facendo aperta una comunicazione di singolare, interiore valore. In questo non si è mai staccata dalla poetica misura creativa della tradizione orientale, da quella singolare norma immaginativa di cui Herbert Read amava trascrivere, commentare i canoni. Così è difficile non essere d'accordo con Aldo Tagliaferri quando presentando la mostra conclude "ancora una volta con queste incisioni l'arte giapponese riesce a compiere un passo in avanti dialogando col proprio passato".

Galleria Incisione: G. Ferroni

Carluccio definendo il lavoro di Ferroni ha parlato con efficace suggestione di "ingorgo". Il senso di una improvvisa sottrazione di movimento a oggetti-immagini altrimenti sfuggenti, l'obliquo valore di una *memoria esterna*, acuta e come eidetica, cioè dispersa in particolari diseguali, è dominante nel lavoro di Ferroni. L'ingorgo è una condizione drammatica, rispecchia una situazione di conflitto che, per Carluccio, nasce dal "confronto continuo, aspro, instancabile che avviene sul fondo dell'esistenza dell'artista e dove esso coincide con il fondo dell'esistenza dell'uomo, tra uno smisurato desiderio di partecipare alla modificazione del mondo, un desiderio scontato con patimenti e nausea, e un'altrettanta smisurata e drammatica consapevolezza della propria fragilità, della propria solitudine". Certo la contrapposizione di due diverse realtà è vissuta dall'artista come condizione sin-



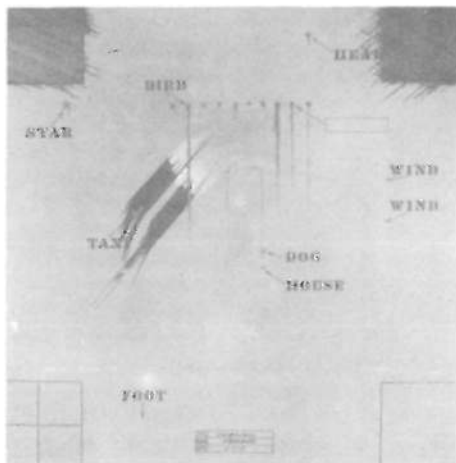
Yosiko Noma: Mizu 3 1962



G. Ferroni: Ragazza 1965 acqf. su zinco

golare di straniamento, ma con lucida, rivoltata coscienza. Perché la "sconnessione" dalle distanze e dalle approssimazioni naturali è operata con intenzionalità dialettica o se si vuole narrativa, mai in una rovesciata prospettiva onirica. Gli oggetti, le situazioni d'ansia, non vengono caricati come simboli drammatizzati di una dinamica profonda ma restano immagini che una coscienza vigile ha registrato, trascrive con una minuzia liberatoria e "pietosa". La pittura di Ferroni è tutta dentro una tagliente luce evocativa. Vi è sempre leggibile una distanza tra la fitta concitazione di immagini e la mano e l'occhio che quelle immagini hanno non fuso ma accostato per una declinazione tragica. Le opere grafiche ora esposte a Milano sono circa settanta, tra incisioni e disegni. Esse rivelano non solo la singolare perizia tecnica di un artista tra i più sensibili delle nuove generazioni (Ferroni è del '27, espone dal '55) ma precisano il percorso di una ricerca. Vi appare chiaro come si è determinata la dissonanza aspra e radicale tra sensibilità individuale e la fitta rete di avvenimenti, di colpevoli irrefutabili occasioni di un quotidiano collettivo. La minuziosa lettura - memoria - è animata con una frequenza accesa dentro un filo teso; una scrittura silenziosa trattiene d'ogni immagine grido e voce, come per una visione diascopica, senza corpo.

Vittorio Fagone



S. Arakawa: Confusione 1968

Galleria Schwarz: Shusaku Arakawa

Presentato da Tommaso Trini, torna ad esporre da Schwarz l'artista giapponese - attivo a New York dal 1961 - Shusaku Arakawa, che fu già a Milano con una personale alla Galleria dell'Ariete nel '65 e presso Schwarz nel '67, incluso tra l'altro in quella mostra-proposta dall'emblematico titolo "*Towards a cold Poetic Image*". Qual'è la connotazione di questa "pittura mentale" che programmaticamente contesta la funzione espressiva dell'immagine, mimetica o simbolica che sia, per appellarsi direttamente alla pura semantica della parola? Un assumere, appunto, la parola in una duplice, contraddittoria accezione: di semplice segno, oggettivo negli anodini caratteri in stencil e dunque depurato dalle scorie individualistiche della scrittura, ma pure fortemente incidente sull'inevitabile esteticità dell'ordito compositivo; e al tempo stesso, anzi in misura preminente, di veicolo semantico, in quanto tale caricato di una sua aperta valenza evocatrice. Ne risulta il *nonsense* di una "pittura non-visiva" che rifiuta, nelle intenzioni, la fruizione ottica tradizionale, chiedendo d'essere letta *in primis* e concettualmente recepita: tutto ciò per trasmetterci i relitti di un irriso esercizio erudito (*Leonardo' Chronology*, 1969), o le *disjecta membra* d'un elementare sistema cosmologico - *man, tree, sky* -, o ancora il casuale appunto da un *ordinary cookbook* (*Sky* n. 2, 1968).

Marisa Emiliani Dalai

Galleria Milano 1: Karl Prantl

Scrivo, nella presentazione, Toni del Rienzo che fra tanto discutere che si fa (a proposito e a sproposito) di "minimal art", le opere di Karl Prantl sono fra le più minimali, "nel senso originario della parola". E con acutezza aggiunge che la sua è una scultura "scarna, quasi austera, lavorata, piuttosto che concepita minimalmente... in materiale tradizionale e con intenti tradizionali". In realtà, di fronte ai parallelepipedi di questo scultore - un austriaco di circa 45 anni del quale questa è la prima personale italiana - immediata è la sensazione che più che di "pietre

per la meditazione", come suggeriscono i titoli, si tratti di un rapporto estremamente sottile che si viene a creare tra l'artista e il materiale. Una straordinaria capacità di fermare sulla pietra il gesto umano. Anzi di arrestare il gesto - peraltro lento e meditatissimo - a quel limite che, una volta superato, potremmo definire prevaricazione dell'uomo sulla materia. Un quieto colloquio, dominato da una specie di religioso rispetto per la pietra che gli è davanti. Ma, al tempo stesso, portato raddomanticamente avanti fino a segnare - una cauta squadratura e un punto o una spirale o una ruga - con una inequivocabile impronta umana. Materiali tradizionali e intenti tradizionali, dice del Rienzo, ma nel suo isolamento - proprio com'è di certa operosità isolata e schiva - un discorso attualissimo. Dove è dato ritrovare le ansie degli uomini d'oggi, i ripiegamenti, la volontà di recuperare rapporti autentici, magari ripartendo umilmente, pazientemente, da una manualità spoglia e primaria. Una semplicità che è però una specie di precipitazione - per virtù di poesia - del bagaglio di storia di cui siamo intrisi.

Francesco Vincitorio

Galleria Nieubourg: Luciano Fabro

La meta cui tende Luciano Fabro è difficile e ambiziosa. Egli vuol raggiungere la realtà attraverso un rapporto privo di qualsiasi diaframma e quindi presentarla nelle sue opere, mantenendo l'ottenuto livello di genuinità, facendo sì che chi guarda venga a trovarsi in una condizione di verità analoga a quella in cui si è trovato l'autore nel momento culminante della sua ricerca. Come è agevole intendere, in tale scelta operativa - che porta Fabro all'assunzione diretta di oggetti, al non intervento, anzi all'anti-intervento (intendendo per "intervento" la trasformazione delle cose, il loro travisamento, inevitabile anche nella semplice "riproduzione") nonché alla rottura polemica con sintassi, stili e poetiche - confluiscono, oltre a quello dell'Informale, i precedenti dei dadaisti, dei surrealisti e quelli, più recenti degli artisti, del New Dada americano, dai quali tutti però il giovane milanese si stacca, non avendo egli la preminente volontà



L. Fabro: L'Italia appesa 1968

dissacratoria dei primi, nè la preferenza per l'associazionismo automatico dei secondi, nè la tendenza a soluzioni pittoriche (in Johns) o narrative (in Rauschenberger) degli ultimi. Ciò che interessa a Fabro è cogliere le cose ad un grado primario, con una progressiva eliminazione delle sovrastrutture, non però con una riduzione limitante a quanto è solo elementare, embrionale o ancora - se è possibile - al di fuori d'ogni relazione. I suoi "elaborati" - pochissimi e raramente esposti, tanto da rendere singolarmente rilevante questa personale alla de Nieubourg - sono appunto il risultato di un processo di liberazione dalle abitudini psico-fisiche e quindi di conoscenza reale, che è offerto con concretezza immediata al "fruitore", che ha in tal modo l'occasione per un'esperienza non strumentale, libera, globalmente vitale e non limitata da convenienze pratiche, nè da preconcetti: cioè - secondo quanto ha affermato lo stesso Fabro - per un'esperienza "estetica". Al di là di possibili particolari riserve o precisazioni, l'importanza di un simile procedimento mi pare molto evidente e confesso di esserne sempre più attratto, di sentirlo addirittura qualcosa di necessario in un momento come questo, in cui l'abilità delle manipolazioni figurali, la passività dell'alchimia delle forme, l'inutile gioco del-

le variazioni troppo spesso trionfano in ogni settore dell'arte, esibendo un triste e sconsolante equilibrismo sui margini di un abisso di vuoto e di banalità.

Luciano Caramel

Galleria Diagramma: Giancarlo Zen

Alla Galleria Diagramma espone Giancarlo Zen. Dopo la mostra di Torino, al Centro di Ricerche Estetiche, è la seconda personale che Zen prepara sulle sue ultime ricerche. I pezzi per questa mostra sono tutti organizzati e coerenti, si qualificano l'uno con l'altro, dalle grandi colonne in progressione seriale alle strutture in posizione sfalsata, ai "modelli" di oggetti grafici. La breve dichiarazione di poetica che Zen scrive nel catalogo della sua mostra milanese, si pone soprattutto come impostazione di metodo, come scelta programmatica nel senso della "sollecitazione" di una "dimensione estetica" attraverso l'utilizzazione dei materiali tecnologici, come "unica alternativa alla società del neocapitalismo che impone, col suo paternalistico imprimatur, simboli e prodotti estetici da consumare freneticamente". Il linguaggio di Giancarlo Zen si è andato evolvendo sempre più verso una chiarezza di impostazione notevolissima. L'uso del tubo in p.v.c. trattato e indagato nelle sue possibilità formali lo ha portato a escludere progressivamente ogni possibile allettamento formalistico: l'evidenziazione dell'interno dei tagli con superfici speculari, contro il nero satinato degli esterni, la combinazione dei tagli e delle curve, hanno via via lasciato il posto ad un tipo di operazione più dichiaratamente strutturale, conferendo ai suoi oggetti il significato di "moduli" linguistici, di "modelli", di prototipi intesi ad una realizzazione multipla che li immetta nello spazio della tecnologia industriale (il solo spazio in cui ci si può riconoscere, oggi) al fine di qualificarlo, per quanto è possibile, come spazio "umano". "Che poi questo fatto risulti per ora utopistico (tanto che le realizzazioni ancora di tipo artigianale si danno come "pezzi unici") non fa che ribadire - egli aggiunge - la situazione di frattura esistente tra le operazioni dell'uomo: in ultima analisi la crisi della società attuale".

Lara Vinca Masini

Galleria Blu: Fortunato Depero

La legge ingrata che talvolta condanna gli uomini di valore ad essere riconosciuti solo post mortem non ha risparmiato Depero, che pure portava nel nome (Fortunato) la promessa di una buona stella (ma si sa che in pratica questi nomi portano scalogna). Non è stato sufficiente il recupero critico del futurismo, avvenuto con fatica in questi decenni, anche se indubbiamente quell'operazione critica ha giovato a preparare il terreno. La sua figura andava commista nel solito mazzo dei protagonisti del movimento, a guisa di un comprimario. C'è voluta la morte per metterci sotto gli occhi porzioni sempre più copiose della sua produzione e per renderci attenti alla sua qualità e importanza, la quale - non pochi cominciano ad esserne convinti - attesta una personalità non proprio secondaria e comunque ben individuata e densa di apporti significativi. Basterebbe esaminare senza preconcetti il nutrito e ben selezionato gruppo di pitture esposte alla Galleria Blu - alla quale devo il mio primo incontro con l'opera di Depero in occasione di una mostra dedicata al secondo futurismo nel 1960 - per constatare che non si tratta di affermazioni affrettate. Alcune di esse portano i segni inconfondibili del capolavoro, come il *Marinaio ubriaco* (1924) e due arazzi di rara squisitezza stilistica. Altre di più vasto respiro ci danno la misura di un pittore vigoroso e ricco di risorse non comuni. Uno dei titoli che assegnano a Depero una posizione distinta e originale è la convinzione istintiva, prima ancora che dottrina, con la quale egli incarnò l'allegria futurista, che è una componente ancora poco compresa e messa a fuoco criticamente (non a caso non la si trova in Boccioni) e tuttavia qualificante, sia per il suo contenuto etico-culturale sia per le tangenze a livello europeo con altre ideologie artistiche coeve, soprattutto il futurismo russo e il surrealismo. "Noi futuristi, Balla e Depero, vogliamo ricostruire l'universo rallegrandolo, cioè ricreandolo integralmente". Queste non sono parole rimaste sulla carta. Anzi, sulla pagina suonano piuttosto fastidiose per via di quel tono presuntuoso e fanfaronesco che contraddi-



F. Depero: Il marinaio ubriaco 1924

stingue le dichiarazioni futuriste in genere. Sono idee che Depero sentiva dal profondo e che troviamo realizzate nell'opera quale linfa che innerva lo stile, sangue che circola nel linguaggio, idea che lo orienta. 'Allegria' è la forza che affida all'immaginazione artistica la funzione di rigenerare la vita e Depero la realizza con mezzi formali di derivazione cubista, ma intenzionati secondo una strategia espressiva che cubista non è. La stilizzazione geometrizzante a zig zag, scandita con angolazioni nette e con l'accensione sgarriante a stacchi timbrici del colore, non sarebbe sufficiente a individuare la vera natura del suo linguaggio, se non si mettesse nel conto la proiezione eidetica luminosa, la favola giocosa e rigeneratrice che esso sprigiona. Depero fu un formidabile creatore di giocattoli, solo apparentemente destinati ai bambini. In verità tutti gli oggetti di arte funzionale che egli produsse possono dirsi 'giocattoli per adulti' concepiti e stilisticamente realizzati secondo l'idea dell'allegria, cioè intesi a conferire all'*utilità* inerente alla loro de-

stinazione esattamente il suo opposto: la restituzione dell'esistenza alla felicità innocente dell'età dell'oro, un'idea della società umana immaginata come in immenso Luna Park. Non è forse questo il 'sogno' surrealista? (Le tangenze col surrealismo sono anche stilistiche e iconologiche, come si può vedere ne *La pitonessa*, 1936, qui esposta, e in *Flora e fauna magica*, 1920). Oggi sembra facile irridere a queste "ingenue utopie" (così le chiamano gli integrati e i "realisti"), tanto più che la civiltà industriale ha preso una piega diversa, smentendo amaramente le entusiastiche certezze futuriste. Ma, come ho chiarito nel mio libro *Avanguardia e realismo* a proposito dei costruttivisti russi, non è compito dell'arte fare profezie, bensì proporre atteggiamenti umanistici. E quando si tratta di arte utopica come questa di Depero, la sua validità non contingente può essere appunto quella di ricordarci che il progresso tecnologico poteva (potrebbe) essere orientato diversamente, per rendere gli uomini più felici anzi che per alienarli. Ci sarebbe altro da dire su questo personaggio singolare, del suo talento versatile e vulcanico e della sua attività proteiforme, che si spiega unitariamente alla luce dell'idea che ho abbozzato e che egli portava in ogni suo atto. Per esempio il suo senso del teatro, che non si esplicò soltanto attraverso le note collaborazioni scenografiche. Una spiccata 'teatralità' è ben evidente anche nei quadri, in quelle sue favole pittoriche 'sceneggiate' col gusto del teatrino dei burattini. E altre cose ancora, che la critica dovrà portare alla luce senza prevenzioni, cercando di dimenticare quei quattro luoghi comuni che purtroppo circolano ancora sul futurismo.

Piero Raffa

NAPOLI

Galleria S. Carlo: Raffaele Lippi

La conclamata immedesimazione della realtà con gli aspetti tecnologici del processo evolutivo è il postulato teorico di quegli atteggiamenti culminanti nella perentoria esclusione dell'immagine dalla funzione attuale dell'arte e nella dichiarazione di morte presunta della rappresen-

tazione. Dalla direzione opposta parte sovente l'accusa, nei confronti delle più recenti esperienze non figurative, di evasione dalla realtà. E queste conclusioni esasperate, tratte dal presupposto mobile di una realtà diversamente intesa, si mutano in drastiche alternative o in frettolosi canti funebri che s'incrociano sulla tormentata arte del nostro tempo. Il vero è che identificare la realtà con la tecnologia è affermazione non meno eccessiva di quella contraria che tale identificazione nega; come la recisione di ogni legame di continuità col passato è non meno assurda di quanto sia la proiezione sfocata del passato nel presente. La produzione tecnologica, peraltro, risale all'*homo faber* e la rappresentazione ai primi stimoli del linguaggio espressivo. La *facies* attuale dell'una e la trasformazione dell'altra non autorizzano preclusioni o esclusive. Diverse e non tautologiche o fluttuanti dovrebbero essere, dunque, le basi del discorso critico innestato sulla dialettica della fenomenologia artistica, dialettica che, attraverso gli sforzi più edificanti, converge almeno nell'intento di raggiungere una nuova integrazione nella vita. La pittura di Raffaele Lippi è un esempio di come si possa, per via di rappresentazione e con la tabe della "pittura", restare nei limiti della specificità creativa, neutralizzando il pericolo dell'estraneazione con un aggancio che si esprime in valutazioni esistenziali e trae spunti dalla sfera interiore. In tale senso e con autenticità di convincimento sociale si è sviluppata l'intera esperienza di Lippi, anche se, con il lievitare della tematica, il suo linguaggio ha subito diversi scarti. E non si può relegare questo pittore caparbio nell'alienazione ritardata o estrometterlo dal reale, senza incorrere nella restrizione del reale e della vita agli aspetti eclatanti della *facies* tecnologica odierna. Il suo intervento, in effetti, si rivolge ad un volto della realtà non meno immanente, qual'è quello della condizione dell'uomo immerso nella sua storia e nei suoi incubi: condizione che si scontra con l'esteriorità ambientale come questa con quella. E' piuttosto lo scarto verso un simbolismo torbido, tradotto in un linguaggio che talvolta regredisce in una sorta di barocchismo estemporaneo,

che espone Lippi al pericolo dell'evasione narcisistica, evitato nelle opere di più valida e puntuale significazione.

Galleria Centro: "Le due nature"

Dichiarato proposito della mostra è dimostrare la possibilità di trovare, in una dimensione creativa liberatoria, la risoluzione del contrasto tra l'artificiale ed il naturale, tra il "fatto" e la spontaneità del processo vitale naturalistico o psichico, tra i termini, cioè, di un'antitesi divenuta opprimente e drammatica. Ed il tentativo di risoluzione è colto nella duplice direttiva dell'arte programmata e delle diverse ricerche che puntano su di una oggettività naturalistica in quanto modello di comportamento o sulle strutture interiori dell'uomo, anche se lo strumento di partenza è mutuato ancora dall'artificiale. La prima tende a conciliare il caso con la regola attraverso l'ambiguità dell'oggetto capace di autodeterminare il suo divenire per il tramite della percezione; le altre esperienze, respingendo l'esteriorità come immagine definita e la pura ricezione visiva, mirano a recuperare la spontaneità creativa mediante diversificati procedimenti operativi che sollecitano la componente razionale e quella sensoriale. Comune è la tensione verso la dilatazione della zona d'intervento fra i termini del binomio. Nella seconda maniera risolutiva confluiscono, tuttavia, esperienze piuttosto eterogenee. Resta, in ogni caso, da verificare in concreto fino a qual punto la liberazione delle strutture psichiche dell'uomo si risolva in una maggiore aderenza al presente, evitando un'arbitrarietà esclusiva. La mostra, d'innegabile interesse, raccoglie opere di Alfano, Alviani, Bonalumi, Colombo, Mari, Soto, Vasarely, Ceroli, Kounellis, Mattiacci, Pascali, Prini e Zorio.

Armando Miele

NUORO

Galleria Comunale:

Giovanni Ciusa Romagna

Interessante mostra retrospettiva del pittore nuorese Giovanni Ciusa Romagna, immaturamente scomparso nel 1958. La

mostra, impostata antologicamente, oltre ad essere una doverosa onoranza della cittadinanza è soprattutto motivo di un maggior apporto conoscitivo della sua opera. Corrado Maltese, nella prefazione alla monografia dedicata dall'Amministrazione comunale all'opera dell'Artista, ha detto in proposito: "...Ciusa Romagna, al pari di Biasi, rimase sostanzialmente fedele al racconto e alla figurazione iconica, pur senza mancar di reagire anch'egli in qualche modo ai problemi strutturali della visione e della figurazione, che l'arte moderna sul continente veniva da tempo ponendo e divorando in una travolgente sequenza..." La rassegna ha radunato 82 opere, tra dipinti e disegni, eseguiti dal 1925 al 1958 che, pur nelle inevitabili lacune documentative, ci offre una panoramica sufficientemente indicativa del tessuto operativo, della direzionalità delle scelte e dell'area culturale nella quale era idealmente inserito l'artista. Ciusa Romagna, nipote dello scultore Francesco Ciusa, sollecitato da ancestrali ricordi ma senza remore provincialistiche, ha rivolto la sua sensibile emotività pittorica alle genti della sua Terra cogliendo immagini che trascendono spesso il valore iconografico del puro racconto, decisamente orientato ad una visione più concretamente interiore del mondo oggettivo a lui circoscritto, nonchè del folklore barbaricino in senso demologico. Voler dare però un'etichetta stilistica alla sua opera, inquadrandolo in correnti stilistiche storicamente affermate, sarebbe non solo prematuro ma azzardato dato lo scarso inserimento di Ciusa Romagna alle problematiche innovatrici del pensiero estetico che si sono andate man mano affermando in Italia, nel periodo compreso tra le due guerre, in opposizione all'arte ufficiale del Novecento. Tuttavia, come ha precisato giustamente Maltese e come ci indicano le opere più recenti, non mancò di reagire in qualche modo ai problemi strutturali della visione estetica, sollecitato più dal suo autonomo, innato senso di ricerca che da impegni di trasposizione estetica in coerenza alle più avanzate correnti stilistiche. Ciusa Romagna ci ha lasciato, comunque, opere significative e valide per l'incisività compositiva e cromatica ed anche per la componente di pura formu-

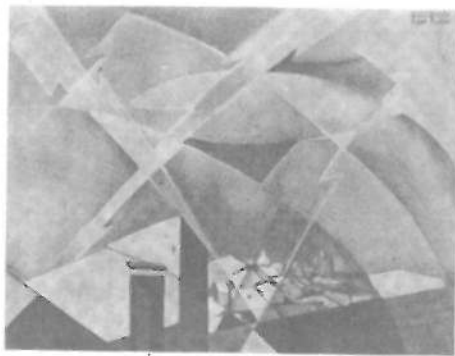
lazione espressionista che travalica le premesse post-romantiche e attinge al suo sentire idealistico-sociologico, al suo profondo senso di partecipazione alla vita che fu la ragione prima del suo operare artistico.

Mario Di Cara

PALERMO

Galleria La Robinia: Pippo Rizzo

Credo sia stato Renato Guttuso a parlare di "polverosa soddisfazione provinciale" per indicare il clima artistico degli anni venti-trenta a Palermo. In questa situazione il lavoro di Pippo Rizzo futurista (e dei suoi compagni di strada oggi quasi completamente ignorati Vittorio Corona e Giovanni Varvaro) pur muovendo dalle consolidate posizioni di forza del secondo futurismo agì solo in superficie, o occasionalmente, sulla cultura figurativa siciliana. Vale tuttavia ricordare che a Palermo nel 29 si stampò un denso numero unico "Arte Futurista Italiana", raramente ricordato anche dagli studiosi più attenti del movimento, con, tra gli altri, testi di Marinetti, Balla, Depero, Fillia, Tato, Prampolini e che rappresenta una singolare dimostrazione di quale fosse la prospettiva, ormai ideologizzata, nella quale il futurismo amava presentarsi. Pippo Rizzo (nato nel 1897, morto nel 1964) realizzò nel suo periodo futurista ('20-'30) opere di interessante rilievo. In questa vasta ma non completa antologica, sono esposte opere come "Lampo e tuoni" del '20, "treno notturno in corsa" e "fanale" del '24 che oltre i ritardi, le dure cadute, gli artifici di molti lavori futuri-



P. Rizzo: Lampo e tuoni 1920

sti di quegli anni - e di artisti ben più celebrati - rivelano una singolare capacità di riportare gli oggetti di una visione semplificata a una tensione, a un ritmo immediati e felici. Rizzo non sfuggì all'incontro fatale futurismo-novecento, le cui conseguenze la provincia artistica italiana ha scontato duramente. Così in tutte le sue opere successive divenne un elemento costante il "taglio" netto, la ricerca di sospesi e distanti equilibri, di sfondi ritagliati. Ma lo salvò un certo prediligere una materia della pittura nello stesso tempo accesa ed affabile, un ripercorrere, sulla scia del tonalismo romano, la memoria riguadagnata di un mai spento naturalismo meridionale vissuto sempre con frenata ma chiara ironia. Quella ironia fatta aspra nelle castigate "moralità" dei paladini e degli "omaggi" degli ultimi anni e che forse meglio il pubblico di Milano e di Roma conosce. Pippo Rizzo amava guardare le cose dell'arte e della vita con la distratta meraviglia dei marinai e delle monache sotto i cartelloni dell'opera dei pupi" o i piccoli Klee o Capogrossi. Con controllata, consapevole ironia alla fine poteva scrivere di aver dipinto "in felicità, umorismo, e candore".

Vittorio Fagone

ROMA

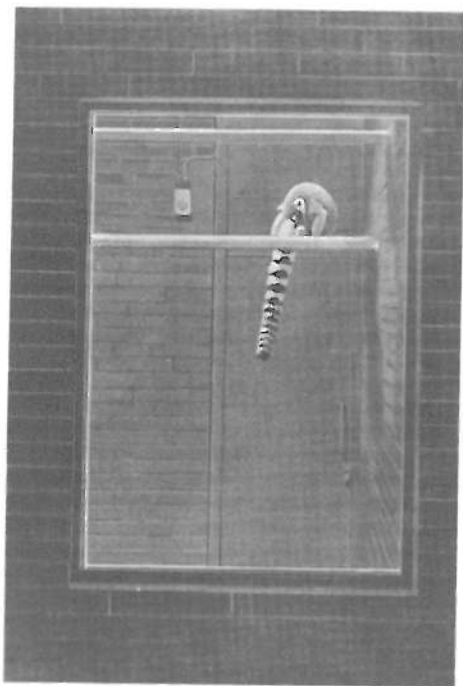
Galleria Nuova Pesa: Corrado Cagli

Che l'avventura della sperimentazione di venti programmata in Corrado Cagli, ci pare considerazione scontata, e questa sua personale ancora una volta lo conferma. Ogni volta il fascino, la suggestione di rinnovate possibilità si affacciano sul suo cammino e da esse egli rimane affascinato sino a sposarne le più remote motivazioni; la convinzione, cioè, della rinnovabilità di una proposta intesa come situazione. Quella *asensibilità* cui accenna Enrico Crispolti presentando in catalogo la mostra dell'artista, che si trasforma poi in lucida ragione d'analisi che pone il pittore al cospetto delle cose oggettivandole nell'intima struttura, affrancandole però, a nostro avviso, dal peso e densità della materia attraverso la fantasia che poi si risolve nella poesia. Non si può prescindere da questa componente a proposito del di-

scorso di Cagli. La capacità di imprimere alle cose una dinamica d'azione che nell'automatismo psichico trova la propria componente d'origine, siamo d'accordo, ma che questo automatismo psichico risolve decisamente in chiave di magia poetica (metafisica) alla quale si aggiunge il processo accrescitivo della forma attorno al suo nucleo centrale (ideazione). Nel controllo di questo processo accrescitivo (non emozionalità) si identifica l'*asensibilità* cui accenna Crispolti: la capacità, cioè, di risolvere il conflitto tra natura e sentimento attraverso la tecnica: operazione d'estrazione assolutamente mentale che si tipizza in una posizione di continuo allarme. Da qui il rigorismo di queste "serigrafie"; la suggestione scenica che nasce dalla loro stesura; i contrasti cromatici puntati tutti sulla varietà dei fondi che si fanno fastosi, squisitamente decorativi e trasformano il fatto estetico. Il labirinto segnico che ne discende è un lento costruirsi su se stesso, quasi la contemporaneità di un chiudersi ed aprirsi a prospettive multiple e divergenti: concetto di verificabilità perpetuabile all'infinito e, ad un tempo, dalla verifica fondamentalmente lontano. Condizione questa che contemporaneamente pone il problema del "paradosso" nel linguaggio di Cagli; l'intuizione di determinate esigenze e l'estrema libertà di ricerca per dare la propria risposta al problema.

Galleria Fante di Spada: G. Aillaud

L'espace de glace in cui Gilles Aillaud cala i suoi animali si tramuta ben presto in rapporto di comportamento nel cui ambito l'artista cerca le ragioni dell'esistenza. E tutte le opere esposte in questa personale ci sembrano confermare la nostra impostazione. La distaccata fissità con cui l'artista si avvicina al racconto, la lucida oggettività dei contenuti, l'immobilità dei personaggi - che poi diventa l'unico elemento che riscatta il racconto dal rischio della *planche* pubblicitaria - sono tutti elementi che contribuiscono alla dinamica del racconto, che, in tal modo, si fa allusivo. Perchè solo in tal senso è possibile leggere l'opera di Aillaud. Questi animali che vivono la loro esistenza cercan-



G. Aulic - "Marzo giallo" 1969

do di dare ad essa una ragione istintiva e, contemporaneamente, il contrasto con la gabbia, che non è la gabbia di Bacon (né potrebbe esserlo, le motivazioni ideologiche sono completamente diverse), bensì l'indicazione simbolica di un processo di alienazione inteso come componente primaria della condizione esistenziale - Solo che una motivazione siffatta è condotta troppo in superficie. Gli approfondimenti sono troppo deboli e scarsamente incisivi al fine di un mutamento che non può essere considerato quale soluzione terminale cui l'uomo debba sempre aspirare. E ciò proprio per quella sorta di glacialità cui accennavamo all'inizio, glacialità che rende l'immagine estremamente letteraria, sempre più lontana da quell'umanità cui la favola degli animali in gabbia vorrebbe alludere. L'assenza di quei mostri che "il sonno della ragione genera", come scrive Goya, depone a favore di una operazione mentale nel discorso di Aillaud. Una operazione, però, che resta troppo isolata, in una sorta di prospettiva rovesciata che allontana infinitamente la realtà nonostante l'esasperata oggettività.

Vito Apuleo 25

Condotti 85: Fernando De Filippi

Personalmente credo che le intenzioni di De Filippi divergano dall'interpretazione che ne dà Cesare Vivaldi, prefatore della mostra romana. Si può comprendere che ad una precisa collocazione ideologica abbia rinunciato, due anni or sono, Gasiot-Talabot, come oggi rileva lo stesso Vivaldi; le esercitazioni di De Filippi correvano allora più dichiaratamente su un piano di linguaggio. Ma oggi l'immutata struttura linguistica appare riferita ad una presa di posizione di ordine sociologico e politico che non dovrebbe lasciar dubbi (e che del resto era facilmente sospettabile anche allora): i soldati sono soldati, le esplosioni esplosioni, i bersagli bersagli. E che il modo come tali scompaginati elementi bruciano crepitando sulle tele di De Filippi possa esser considerato anche "impetuosamente allegro" - non è facile comprendere. Che il giovane artista intenda (e non mi sembra buon segno esser tanto costretti a parlare di "intenzioni") far scattare dialettici rapporti proprio dall'assurdità degli accostamenti, che voglia registrare le reali contraddizioni, le insormontabili dicotomie, - risulta evidente. Così come la frammentazione degli elementi, i brani di un racconto che non si compie, le parole, i resti di stilemi disancorati da impossibili geometrie: direttamente conseguenti ad una realtà assunta appunto nei suoi violenti contrasti. Impianto quindi nettamente contenutistico; nè giova l'esplicita spregiudicatezza di linguaggio, che sfiora anzi talvolta la didascalica. Eppure, l'irruenza della vena del giovane pittore è fuori questione, e si potenzia, piuttosto che mortificarsi, in quella che non è tuttavia dialettica ma contraddizione: tra la sapienza di certe soluzioni pittoriche, certe felicità sintattiche o risultati cromatici, e la greve congerie contenutistica. Non porrei dunque il rapporto tra "i concetti espressi e il modo (lo schema) di esprimerli": tra essi una certa dialettica, piuttosto mentale in verità, pure corre. Il vero rapporto, che è di contraddizione ma in cui s'annida il germe più sano, va scorto tra l'intenzione di certe modalità, di certi schemi, e la resa pittorica, che quelle schematizzanti intenzioni spesso felicemente tradisce.

Galleria il Torcoliere:

Clemente Fava

Introdotta da una pagina affettuosa di Piero Guccione e da un breve saggio di Giorgio Di Genova, Clemente Fava è alla sua prima personale. E non ha perso alcun treno, se a ventidue anni ottiene risultati che rivelano maturità - e tenacia, accanimento - evidentemente assai precedenti. Espone una serie di disegni, alcuni toccati a tempera - e la suggestione del colore è connessa a un intuito sorprendente, acutissimo -, nonché alcuni fogli in cui la tempera appunto elabora fotografie ritagliate da rotocalchi, anzi le riduce, le libera da ogni inutile frangia cronachistica e le restituisce d'incanto alla tersa purezza dell'immagine, ed i riferimenti puntuali dell'episodio annega nella prospettiva sconfinata dell'evocazione fantastica. C'è questa doppia polarità, che si divide chiaramente tra disegno e colore: questo tende alla sintesi, e a un risvolto simbolico, vagamente surreale, sempre misterioso, turbato, - quello all'analisi, alla frantumazione, alla scarnificazione, al limite in apparenza del gesto, di una violenza "brut". Ritrovando poi, il disegno, e per altre vie, quello stesso equilibrio della pittura, vuoi nel sottile perimetro che quel brulicare appunto analitico congloba, vuoi comunque nella calibrata dosatura del segno, perfetto a rischio di preziosismo, - che è il rischio più forte: il compiacimento formalistico, la cifra che scaccia la forma quando la tensione s'allenta. Dubuffet, certa temperie Cobra, un'area insomma ancora espressionista raffreddata da una componente mentale di ordine tuttavia visionario, - Fava non rivela l'appassionata immediatezza che la sua origine siciliana lascerebbe supporre. Eppure, quando il segno si annoda e si asciuga, e le figure si fanno radici rugose, e certe tentazioni viscerali pietraie riarse, è di nuovo l'impeto d'una natura atavica a riaffermare quei diritti che una lettura ideologizzante potrebbe travisare, e che lo stesso artista sembra a volte frenare centellinandone pretesi risvolti sociologici.

Guido Giuffrè

TORINO

Galleria Stein: Anno 60

Mostra che ripropone le opere di cinque giovani artisti d'avanguardia operanti a Roma: Angeli, Festa, Lo Savio, Schifano, Uncini ed esposte a La Salita nel 1960. Questo significativo momento dell'arte italiana, già definito dal Calvesi "condizione zero" informale e post-informale, nell'intendimento di un punto di partenza per nuovi orientamenti operativi, è testimoniato dal gruppo romano raccolto in quell'anno intorno a La Salita e da quello milanese di Manzoni e Castellani della rivista Azimuth. La reazione all'accademia informale è in questa mostra documentata dalle superfici vuote, verniciate a uno solo, o due colori (di tipo industriale) e scandite appena dalla timbratura emblematica di numeri in Schifano; e dalle stesure monocrome rese variamente vibratili dalle sottostanti carte crespate in Festa. Entrambi inoltre tendono ad oggettivare il quadro mediante l'aggettare del telaio, forzante la tela in senso tridimensionale. Lo Savio presentava le ricerche ottiche sulla rivelazione della luce, mediante aloni sulla tela di colori rarefatti e sensibilissimi alla incidenza luminosa; e in questa direzione si muoveva anche Angeli, polarizzando gli effetti ottici mediante sovrapposizione, sulle superfici dipinte, di tessuti a trame trasparenti e velate. Uncini, in linea con l'espressività dei quadri precedenti eseguiti con polvere di marmo, sabbia, tufo, aveva scelto già dal '59 il cemento e il ferro come procedimento operativo e negando ad esso ogni suggestione materica, strutturava e costruiva superfici-oggetto. Tutte queste esperienze altamente significanti sono da leggersi nel denso clima, tipicamente europeo, post-informale dell'anno 60, che prende l'avvio da Burri (per l'interesse ai materiali) e da Fontana (per le ricerche antipittoriche ottico-spaziali), e ancora non toccato dalla successiva incidenza violenta del fenomeno Pop nordamericano. Dopo quasi dieci anni e in una verifica odierna, le vitali e ancora attualissime promesse implicite in questa mostra non sono state del tutto sviluppate da Schifano, Testa, An-

geli. Lo Savio portò innanzi nei "metalli" e nelle "articolazioni totali" le sue importanti ricerche sul dualismo luce-struttura, in interazione artistica ai problemi di evoluzione sociale dell'architettura e dell'industrial design, troncate tragicamente dalla morte nel '63. Uncini continua con coerenza la sua tematica, con recentissimi esiti ecologici e di fenomenicità della struttura, nell'oggettivazione delle ombre e delle luci delle superfici autoportanti in mattoni e cemento armato.

Galleria Bussola: Giorgio Bonelli

La figurazione del giovane pittore ligure-piemontese Bonelli è d'evocazione onirica: semplificata con rigore e da stesure piatte di colori chiari, basati su bianchi, grigi, e azzurri polverosi, nella meccanicità improvvisa e ferma dell'iterazione di sequenze di tipo fotografico. La nettezza d'apparizione delle figure, d'impaginazione ottica pop, germinanti con spontaneità e immediatezza casuale nel loro taglio deformante, rovesciamento, gigantismo e rimpicciolimento, è staticamente sospesa in una dimensione metafisica e poetica. E pur nel controllo di una visione bloccante a base meccanicistica esplode un gran gusto del plein air, nella freschezza di una natura goduta e recuperata attraverso il sogno, in una luce immobile e tesa di bassi orizzonti di tipo mediterraneo. Nel tempo e spazio continuo onirico, denso di implicazioni metaforico-immaginative, Bonelli insegue, pur nel richiamo culturale a Delvaux, Arroyo, Recalcati e Hookney, una personale dimensione d'esistenza, in un riscatto e superamento dell'angoscia e dell'incomunicabilità.

Mirella Bandini

TRIESTE

Circolo Italsider: Prova 1-2-3-4

Presso le sale di esposizione del circolo Italsider quattro giovani artisti triestini, Giampiero Ferlan, Cesare Picotti, Mario Piccolo Sillani e Dino Zorzenon, hanno dato inizio ad un brevissimo ciclo di mostre ambiente intitolato: Prova 1-2-3-4. L'esperimento si

lega ad una corrente dinamico-sperimentale dell'arte, come è noto, ancora non forse codificata in termini precisi, ma abbastanza conosciuta tuttavia per essersi manifestata in questi ultimi anni attraverso episodi notevoli. E basterebbe pensare all'importanza assunta dall'intervento della figurazione ambientale nel contesto espositivo del teatro happening, o, addirittura, alla precessione dialogico-figurale, che talune nostre strade, con i loro manifesti pubblicitari e le loro scritte al neon, esercitano attualmente sullo stesso tradizionale aspetto della galleria d'arte. La suggestione del mezzo è certamente grande e appare, in certi casi, imposta dalla componente di incisività dell'intervento; ne ha fatto fede il successo presso molti giovani della mostra: Spazio Vitale, organizzata a Venezia in Palazzo Grassi, un paio di anni fa. Così, alla fine dell'aprile scorso, tre giovani iugoslavi, studenti d'arte a Venezia, Ziuco Marusic, Toni Biloslav e Jani Matelic, hanno costruito, presso la galleria "Loza" di Capodistria, una mostra di carattere ambientale molto simile, nei mezzi espressivi usati, a Prova 1-2-3-4: comune alle due manifestazioni era la esplosiva dilatazione della immagine, costituita sovente da oggetti di uso comune, fuori dal riquadro sino a coinvolgere lo spettatore in un discorso globale e a farlo diventare parte di uno spettacolo, organizzato certamente, ma disponibile nelle valenze individuali e aperto alla fruizione del singolo. I due episodi si propongono oggi ad una contrapposizione per essere nati in uno stesso momento, opera di gruppi giovani, che aspirano a svolgere un ruolo dialetticamente importante nella loro società. Il discorso di Prova 1-2-3-4 risulta precisamente indirizzato a interpretare, giocando sull'aspetto irrazionale del sogno, alcune tendenze negative della dinamica dei rapporti, anche culturali, che regolano attualmente la vita nelle comunità industriali. E' un discorso non nuovo, certamente, ma che è interessante proprio per il fatto che viene ripetuto dai nomi più recenti e nella ricerca di nuove metodologie di ricerca espressiva.

Tullio Reggente

Jean Dubuffet:
ASFISSIANTE CULTURA
Edizione Feltrinelli.

Non è quello che si suol dire: un libro sistematico. Sono pensieri vari, un po' zig-zaganti, come d'altronde è tutta l'opera di Dubuffet: a cominciare dall'*art brut*, da lui fondata, vent'anni fa, alla serie de l'Hourloupe e alle attuali sperimentazioni. Però, malgrado il zig-zagare che si è detto, un discorso - fra le righe - dei più lucidi. Aggiungerei: dei più feroci ed esplosivi. E come ha già sottolineato Lorenzo Trucchi nella memorabile monografia di qualche anno fa, a proposito della sua opera, un discorso, nel suo nucleo, straordinariamente coerente. Al pari dei suoi "cicli pittorici", anche questi pensieri, infatti, sono legati l'uno all'altro da un ben individuabile filo conduttore. E, come la sua pittura, essi costituiscono un appassionato intervento sulla situazione odierna. Per esempio: la condizione, oggi, dell'artista, combattuto fra la necessità di un sempre maggiore impegno sociale e collettivo e il suo irriducibile, insopprimibile individualismo; i concetti correnti di valore, assolutamente aberranti e umilianti; e, soprattutto, il peso "asfissiante" della cultura. Per meglio dire, della cosiddetta "cultura". Perché il punto è questo. Se Dubuffet, nel suo caustico furore, nel suo nichilismo, giunge a voler cancellare tutto quello che comunemente viene chiamato "cultura", l'oggetto effettivo del suo attacco è l'arido nozionismo, il culto dei "sacri mostri", insomma l'accademia della cultura quale

subiamo ogni giorno. In altre parole, l'ignoranza o la manipolazione, strumentalizzata a bassi fini, nel migliore dei casi, imbalsamante, di ciò che realmente conta per gli uomini. E la premeditata, sudbola imposizione di ciò che non serve a niente. Ricorda Dubuffet che la cultura - come oggi viene intesa - non stimola affatto lo sviluppo del pensiero attivo, non dà agli uomini (come invece sarebbe suo preciso compito) una maggiore fiducia nelle proprie capacità creative. Da qui deriva la necessità di procedere alla *tabula rasa*. Un ripartire da zero per ridare a tutti l'originaria libertà. Libertà di espandere la propria personalità, in una società libera dove "non ci saranno più spettatori, ci saranno soltanto attori". A chi, scuotendo la testa, obiettasse che ciò è irraggiungibile, lo stesso Dubuffet risponde che per quanto la meta sia, ad evidenza, ancora utopistica, ciò che "conta è la direzione, la tendenza, l'atteggiamento". Insomma - per usare ancora le sue parole - una "utopia deliberata".

Certo c'è il rischio che simili discorsi possano essere non capiti o giovanilmente travisati. Ma in tal caso sarebbe tradire la tensione ideale, lo spirito costruttivo che ha pervaso tutta l'opera di Dubuffet. Che è poi, in fondo, l'antico grido di ogni poeta. Ricordate Rimbaud? "Qui nous délivrera des Grecs et des Romains"?

F. V.

LE RIVISTE

AUT - AUT n. 109/110

A.Amaral: Aspetti delle arti plastiche in Brasile.

BIANCO E NERO nov/dic 68

G.Zaro: Ampia la mostra del film sull'arte ma con un Gran Premio immeritato.

BIBLIOTECA DELLA LIBERTA' gen./feb 69

G.Zincone: L'arte povera.

IL POLIEDRO gen 69

Scritti sulla pittura di Cantatore di: R.Carrieri, S. Quasimodo, F.Russoli, A.Del Massa, M.Valsecchi e L.Sinigalli - F.Solmi: Riccardo Tommasi Ferri - U.M.: Luciano Minguzzi.

OTTAGONO apr 69

G.Ballo: La chiave dell'arte moderna.

TEATRO n. 1/69

G.Celant: Azione povera, conoscenza tecnico-linguistica, prassi gnoseologica - M.Pistoletto: Lo zoo - G.De Marchis: Temporalità dell'immagine - J. Kounellis: Del corpo, del comportamento, del naturale, del vivo, come autenticità teatrale - F.Menna: Il teatro del Bauhaus.

PROBLEMI n. 11/12

M.Pisto: Mostra delle Muse inquietanti.

PIRELLI feb/mar 69

G.Soavi: L'alfabeto triste di Ben Shan (fotografie di E.Sellerio).

ARTE CRISTIANA n. 562

G.Lercaro: La missione dell'artista, oggi - G.Fallani: Liturgia ed arte dopo il Concilio Vaticano II.

IDEA mar 69

M.Vincenti Russo: La scuola non insegna a vedere l'opera d'arte.

JARDIN DES ARTS mag 69

M.Ragon: Etienne Haydu - H.Perruchot: Maurice Utrillo, l'uomo - H.Coulogne: Maurice Utrillo, il pittore.

SYNTHESES gen/feb 69

G.Brys-Schatan: Consumare l'inutile - P.Apraxine: Belgio orizzonti nuovi.

PREUVES apr 69

E.H.Gombrich: L'estetica di Freud.

ECO ot 68

H.Rosenberger: El concepto de accion en pintura.

HUMBOLDT n. 37

Manolo Millares: Opinion sobre la serie de mis cuadros "Humboldt en el Orinoco".

a cura di Luciana Peroni e Marina Goldberger

PRINT nov/dic 68

C.Stevens: Barbara Nessim - I.Kornblau: Tasi Gelberg Symons ovvero il disegno frutto di varie discipline - D.Jackson: L'esperienza nera nel disegno grafico.

AMERICAN ARTIST gen 69

J.Hess Michel: Elaine Rapp - H.C.Pitz: Quattro allievi di Howard Pyle: W.Everett, T.Oakley, G.Herding, H.Dunn - Malcom Cameron ci parla dei suoi disegni - M.Walker Dulac: Raymond Katz e la sua tecnica mista.

DESIGN primavera 69

J.Hayes: Nikolaus Lang e la "Jig-saw", scultura con pezzi prefabbricati - F.J.Kraft: Scene astratte - M.J.Acosta: La Pop-Art può anche essere semplice.

ART INTERNATIONAL apr 69

W.S.Rubin: Riflessioni sulle opere più recenti di Louise Bourgeois - C.Blok: Théo van Doesburg - T.Mariani: Incontro internazionale in Messico di 18 scultori - M.Pleynet: Mondrian, 25 anni dopo - R.C.Kenedy: Magritte alla Tate Gallery.

STUDIO INTERNATIONAL apr 69

E.L.Smith ed altri: Artisti in torri d'acciaio - B.Reise: Senza - titolo 69 - J.Benthall: Arte e tecnica - C.Andre: Opera a tre voci - R.Smithson: Arte aerea - Don Judd: "Complaints n. 1" - Sol Lewitt: Serie di disegni 68.

HORIZON primavera 69

E.M.Halliday: Agii - J.Barry: Ancora?.

ALTE und MODERNE KUNST gen/feb 69

J.Koos: Gli effetti del Jugendstil in Ungheria - O.Beckmann: Computerplastic - P.Baum: Impulso internazionale della grafica.

KUNST E HANDWERK mar 69

J.Bousquet: Cosa vogliono veramente gli studenti? H.Odenhauser: Sculture in metallo "Heinz Neumann" e "Otto Georg Liebsch".

GRAPHIK apr 69

H.Aulich: Il cerchio come elemento di forma - F.Poppl, Armin Wernitz, grafici.

UNIVERSITAS apr 69

C.Giedion-Welcker: Joan Mirò ed il suo contributo all'arte moderna.

ARTIS mag 69

E.Billeter: Crepuscolo dell'arte? - G.R.Hocke: A Roma ed in altri luoghi - E.Rathke: In regalo da Hannover la collezione "Bernhard Sprengel" - H.Neidel: Altari per un mondo di macchine "Eduardo Paolozzi" - Esposizione per il 60 anniversario di HAP Grieshaber - "Dimensioni 69" esperimento a Basilea - C.Dieter Häffele: Bernd Löbach.

NOTIZIARIO

a cura di Antonio Gnan e Sergio Pozzati

MOSTRE IN ITALIA

- ABANO** Images 70: G. Mastrogiacomo
ARCORE Comunale: S. Rossi-L. Teruzzi
AREZZO Tarducci: Collettiva
BERGAMO Lorenzelli: Serge Charchoune
 Centro 2B: Winfred Gaul al 17/6
 Simonetta: Collettiva
 Permanente: Orazio Toschi
 Baleri: Giacomo Balla
 Torre: Ponina Ciliberti Tallone
 Garitta: Pierluigi Tintori
BOLOGNA Cancelli: Nevio Bedeschi
 Nuova Loggia: Giuseppe Capogrossi
 Circ. Artist.: L. Marascalchi, G. Romanelli
 Caldaresse: Gagliardi
 Caminetto: Daniel Lifschitz
 Ippocampo: Galeazzo Viganò
 Le Muse: Pier Giorgio Zangara
 Colomba: 800 italiano
 Indipendenza: Rowlia
 Accademia B.B.A.A.: Virgilio Guidi
BRESCIA Cavalletto: Antonio Paradiso dal 31/5
 Fant Cagni: Karl Plattner dal 24/5
 Moretto: Carlo Ramous
 Sincron: Multipli
CAGLIARI Artisti: De Gonare
 Michelangelo: Salvatore Vargiu
 Oblo: Stefania Bragaglia Guidi
 Le Cadre: Collettiva
CANTU' Pianella: Concetto Tamburello al 30/6
CAPO D'ORLANDO Aurora: Sandro Di Marco
CARAVATE Cadario: Dal segno all'oggetto
CARRARA Camera Commercio: Allievi Accad. B.B.A.A.
CATANIA Punto: Eugenio Russo
CHIOGGIA Timone: Tomas e Cuccolo
COMO Salotto: Giulio Sforza al 10/6
 Broletto: Giovanni Balansino
CREMONA Botti: Mino Ceretti
CUNEO Comunale: Premio V. Fadda
DESENZANO Cornice: Mario Tantin
DOLO Vittoria: Rudatis
FIRENZE Palazzo Strozzi: Premio Fiorino al 15/6
 Pananti: Enzo Pregno
 Santacroce: Franco Mulas
 Flori: J.R. Soto
 Numero: Anna Vancheri
 Europa: Dino Migliorini
 Sprone: Maria Luisa Zappi
 Da Prato: Cirillo
 Michaud: Umberto Mastroianni
 Campo Marte: Giuliano Morelli
 Indiano: Collettiva
 Circ. Artisti: E.F. Scheffel
 Terme: Arte e moda
 Davanzati: Raphael Casini
 Palazzo Ceci-Rossi: Enzo Masieri
 Michelangelo: Carlo Ravagnan
 Goldoni: Eugenio Malfatti
GENOVA Amaltea: Libero Vitali
 Ammolita: Collettiva
 Boccadasse: Zina Bracchi
 Gioventù: E. Giovino-R. Zecca
 Polena: Bepi Perucchini
 Rotta 1: A. Bozzo-Costa
 Rotta 2: K. Appel - F. Casorati
 S. Matteo: Guido Gelcich
 Vicolo: Franco Gentilini
 Carlevaro: Mauro Cattaneo
 Liguria: Giovanni Sircana
 Salotto: Luigi Caldanzano
LECCO Cà Vegia: Piero Tarticchio dal 17/5
 Zarina: Sergio Tagliabue dal 18/5
LEGNANO Fondaz. Pagani: Scultura all'aperto
LIVORNO Circ. Cultura: Corrado Cagli
 Quadro: Walter Lazzaro
MACERATA Arco: Gino Guida
MANTOVA Inferriata: Giovanni Bernadelli
 Saletta: Leo Borghi
MASSA Città Massa: Paolo Triglia
MATERA Studio: Vito Capone
 Scaletta: Gennaro Fatiguso
MESTRE Michelangelo: 16 pittori
 S. Giorgio: Boscolo
 Torre: De Zottis
MILANO Accademia: Renzo Cordivoli dal 23/5
 Agrifoglio 1: Amleto D'Ottavi al 17/6
 Agrifoglio 2: Silvia German al 17/6
 Annunciata 1: Collettiva
 Annunciata 2: Collettiva dal 12/6
 Apollinaire: Alex Mlynarcik al 10/6
 Ariete: Burrows, Fulton, Hatcher al 10/6
 Ars Italica: Collettiva dal 3/5
 Artecentro: Carlos Pacheco dal 3/6
 Artegiavane: Collettiva
 Balestrieri: G. Gandini-L. Quatrini al 15/6
 Barbaroux: Collettiva
 Bergamini: Raffaele Arecco dal 29/6
 Bibl. Civica: Paolo Spada
 Bolzani: Collettiva '800
 Borgogna: Hans Hartung
 Blu: Fortunato Depero al 10/6
 Cairola: Egisto Ferri al 13/6
 Cannocchiale: Collettiva
 Card. Federico: Chicco Ferrari
 Castello: Collettiva
 Cavour: Luigi Vallauri dal 26/5
 Cigno: Tran Tho dal 4/6
 Collezionista: Leonardo Farina dal 23/5
 Cortina: Lino Tinè
 Diaframma: Libero Tosi
 Diaframma: Armando Ilacqua dal 29/5
 Don Abbondio: Jutta
 Eunomia: Collettiva
 Gian Ferrari: Saverio Barbaro dal 29/5
 Giorno: Livinus - M. Guerini al 7/6
 Iesda: Andreina Vincenzi dal 3/6
 Incisione: Grafica Giapponese dal 23/5
 Levi: Umberto Ravazzi
 Lux: Collettiva dal 3/6
 Marconi 1: Harold Persico Paris al 30/6
 Marconi 2: Milvia Maglione al 15/6

Mercante Stampe: Felicien Rops
 Milano: Sandro Somarè dal 9/6
 Milione 1: Collettiva dal 3/6
 Montenapoleone: Maria Lupieri dal 22/5
 Morone: Collettiva dal 4/6
 Naviglio 1: Mario Ceroli al 5/6
 Naviglio 2: Arch. Moretti dal 28/5
 Nieubourg: Hans Glauber al 7/6
 Ore: Lucchini e Ferrari al 9/6
 Paganì: Ettore Falchi al 12/6
 Parametro: Romano Rizzato dal 28/5
 Pater: Felice Donadelli al 7/6
 Patrizia: Gianni Palminteri dal 10/6
 Porta Romana: grafica
 Righi: Idro Lazzerini
 Sagittario: 3 Premio M. Marzini al 8/6
 Sala Stampa: Fulvio Castellano
 S. Ambrogio: Collettiva al 30/6
 Schubert: Renato Guttuso al 9/6
 Schwarz: Frantisek Janousek dal 10/6
 S. Fedele: Arturo Bonfanti dal 27/5
 Solaria: M. Jean
 Stendhal: Italo Micheli al 15/6
 Toninelli: Maurice Frydman dal 20/5
 Transart: Jean Pierre Velly
 32: Luigi Guerricchio dal 27/5
 Triedo: Fricker-Patetta-Tosi
 Valori: Lis Magni al 6/6
 Velasquez: Pietro Pascoli
 Venezia: Carlo Zinelli dal 29/5
 Vertice: Mariolino Da Caravaggio
 Vinciana: Sergio Fergola al 3/6
 Vismara: Giovanni Campus dal 3/6
 Visualità: Cioni Carpi al 15/6
MODENA Mutina: Pasquale Verrusio
 Sfera: Lorenzo Viani
MONDOVI' Meridiana: Basso Sciarretta
NAPOLI Mediterranea: Ena Villani
NOVARA Cruna: Italo Calvari
NUORO Pozzo: Renato Boi
PADOVA Antenore: Gianpaolo dal 31/5
 Rizzoli: Luisa Strocchio
 Chiocciola: Nereo Quagliato al 11/6
 Pro Padova: Zannini al 6/6
 1 più 1: Giovanni Fattori
PALERMO Asterisco: L. Luisa Lupetina
 Robinia: Pippo Rizzo
 Centro Tedesco: Jean Leppien
 Sfera: Franco Lo Cascio
 Flaccovio: Pietro Buttitta
PARMA S. Andrea: G. Balansino
PAVIA Bottigella: Piero Delfitto
PERUGIA Cecchini: M. L. Leboroni Pecetti
PESARO Segnapassi: Valeriano Trubbiani
PIACENZA Romagnosi: Grassi, Malfanti, Trillicoso
PISA Macchi: Guido Bucci
PORTOGRUARO Comunale: Lenci Sartorelli
RAPALLO Motivi d'arte: Carla Mantellassi
RAVENNA Mariani: Adolfo Saporetto
REGGIO EMILIA Comunale: Giacomo Benevelli
RIMINI Tavolozza: Cesare Peruzzi
RIVA Vela: Ferruccio Steffanutti
ROVERETO Delfino: Aldo Gaverini
ROMA Gall. Naz. Arte mod.: Pino Pascali
 Arco Alibert: Antonio Sanfilippo
 Borgognona: Giovanni Omiccioli

Bibl. Tedesca: Hap Grieshaber
 Fante Spada: G. Aillaud
 Fontanella: Isa Giorgietti
 Feluca: Naifs cecoslovacchi
 Burckhardt: Guglielmo Beraglia
 88: E. Maldonado - M. Padovan
 Foglio: Gennaro Picinni
 Qui Arte Contemporanea: Antonio Scordia
 Segno: Ermanno Leinardi
 Sistina: Luciano Buttiglia
 Torcoliere: Clemente Fava
 Rive Gauche: Grafica degli scultori
 Jolas: Luisa Sotilis
 Camino: Enrico Viti
 Margutta 54: Luigi Bazzali
 S.M. 13: Rocco Coronese
 Fiamma Vigo: Marino
 Scalino: Aldo Di Castro
SASSARI Giardini Pubblici: Eugenio Tavolara
 Cancellò: Esposito
 23: Federica Galli
S. CATALDO Valfiorita: Peppe Maira
SEREGNO GI 3: Gino Falconi
 S. Rocco: Cavina, Redaelli, Rossetti
TARANTO Magna Grecia: Damiano Friscina
TERAMO Polittico: Nicola Febo
TRENTO Rosmini: Luigi Veronesi
TORINO Civica: Il simbolismo dal 3/6
 Palazzo Reale: I fiori nell'arte
 Triade: Jurgen Claus
 Fauno: Graham Sutherland
 Torre: Cleo Zanello
 Cassiopea: A. Caracciolo Carafa
 Cras: Judith Colne
 Punto: Emilio Tumminelli
 Narciso: Oscar Dominguez
TRIESTE Lanterna: Enzo Crea
 Tribbio: Collettiva
 Comunale: Ireneo Ravalico
 Barisi: Allievi Scuola Codermatz
 Torbandena: G. Calvi di Bergolo
 Endas: 5 incisori
UDINE Ventaglio: Giorgio Gaiotto
URBINO Aquilone: Mario Tudor al 15/6
VENEZIA Bevilacqua La Masa: Incisori urbinati
 Cavallino: Gruppo Architetti BMPS
 Numero: Bruno Kozlowski
 S. Stefano: M. Kroch-Frishman
 S. Vidal: Elio Lazzari
 Traghetto 1: Radicioni
 Traghetto 2: Liselotte Hohns
 S. Angelo: Costantini
 Elefante: Grafica
 Riccio: Angelo Zanutto
 Toleta: Ekhard
 Barozz: Gruppo Hara 5
 Fontana: Balzan e Salomon
 Benvenuti: Dorino Cioffi
 Alfieri: Camesi
 Triglione: Agosti
VERCELLI Centro: Nanda Vigo
VERONA Ferrari: Nanda Vigo
 Notes: Benvenuto Ronca
 Palazzo Forti: Manlio Mangano
 Scudo: Giuseppe Zigaina dal 20/5
VICENZA Palazzo Chiericati: Ubaldo Oppi giu/set

ALTRE NOTIZIE

PREMIO DI SCULTURA "ALBACINI" di 1 milione per artisti italiani, età non superiore a 30 anni, bandito dall'Accademia Nazionale di San Luca. Termini: 30 settembre 69. Informazioni alla Segreteria, in Piazza dell'Accademia di S. Luca n. 77, Roma.

BORSA DI STUDIO (1 milione) a favore di un giovane pittore, in memoria del pittore Cesare Tiratelli. Età massima 30 anni. Termini: 30 settembre 69. Informazioni alla Segreteria dell'Accademia di San Luca, in Piazza dell'Accademia di S. Luca n. 77, Roma.

LUCIANO ANCESCHI è stato eletto Presidente dell'Accademia Clementina di Bologna e Andrea Emiliani, Segretario.

AL CENTRO CULTURALE SAN FEDELE di Milano serata di cortometraggi. Sono stati proiettati: "Le mystère du chateau de Dés" di Man Ray, "Manhattan" di Paul Strand, "Regen" di Joris Ivens, "Guernica" di Alain Resnais, "Gli uomini sono stanchi" e "Tre esperienze di sculture animate" di Tonis Fabris.

GAZZ. UFF. n. 110 del 30-4-69. Concorso per la ideazione e la realizzazione di un'opera d'arte per il nuovo edificio della facoltà umanistiche dell'Università degli studi di Torino.

IL CONCORSO nazionale per l'ideazione e l'esecuzione di opere artistiche da eseguirsi nell'edificio della nuova sede della Direzione generale dei monopoli di Stato in Roma è stato vinto da Giovanni Hajnal e Sergio Selva.

A GRAZ si terrà il Trigon '69, esposizione trinationale italiana, jugoslava e austriaca sul tema: Architettura e libertà.

A SONDRIO dal 20 giu al 4 nov "1 Concorso Europeo di pittura sul paesaggio" organizzato dalla Evoluzione Europea, dal Gruppo Naz. Pittori Aria Aperta e dalla rivista culturale d'Arti figurative.

PREMI "BILANCIA D'ARGENTO" di pittura il 28 giu pr. organizzati dalla Galleria La Bilancia di Varese, via Orrigoni n. 13. Adesione entro il 10 giu pr.

AL CENTRO DI CULTURA "VALORI" di Milano si è tenuta una serata dedicata al futurismo. Il critico Franco Passoni ha parlato sul tema "Futurismo e dinamismo plastico" e il pittore Crali ha letto brani di Marinetti.

A CITTADELLA, a cura del Rotary Club, Biennale dell'incisione italiana e una speciale sezione dedicata al Messico.

A VERONA, nel Palazzo della Gran Guardia, nell'ambito delle manifestazioni dell'Estate veronese, grande mostra dell'opera pittorica e grafica di Filippo De Pisis, dal 6 lug al 21 set.

ALLO SCOPO di compilare lo schedario delle opere di Osvaldo Licini si pregano i possessori delle stesse di inviare foto e dati relativi al figlio Paolo Licini, via S. Jacopo in Acquaviva 35, Livorno.

E' IN CORSO di preparazione una monografia - catalogo dell'opera di Renato Birolli. Si prega di far pervenire dati e foto di tutte quelle opere non ancora documentate o di lettere inedite a Rosa e Zeno Birolli, via Plinio 70, Milano.

LA CASA EDITRICE FOGLIO OG di Roma ha pubblicato cartelle dei seguenti artisti: Wladimiro Tulli, Piero Gaudi, Orfeo Tamburi, Agenore Fabbri, Gennaro Picinni e Mario Padovan. Ciascuna cartella contiene 15 serigrafie.

PREMIO DEL FIORINO per la pittura assegnato a Corrado Cagli, Premio Fondazione Carmine allo scultore Floriano Bodini, Premio Fondazione Carmine per stranieri ex aequo a Felice Filippini e a Max Weiss. Altri premi a Emanuele Cavalli, Antonio Possenti, Attilio Forgioli, Romano Campagnoli, Carlo Terzolo, Ernesto Treccani, Maurizio Nannucci, Umberto Baldaccini, Giulio Pierucci, Marcello Guasti, Giuseppe Pirozzi, Giuliano Vangi, Bruno Innocenti, Franco Garelli, Girolamo Bonomi.

BARTOLOMEO RUDATIS ha vinto il primo premio alla 6 mostra nazionale del piccolo formato, allestita a Milano, nel Palazzo del Turismo, a cura del Centro D'Arte per la organizzazione di mostre nazionali.

VII PREMIO DI PITTURA a Nocolino di Riparbella di Pisa presso il Villaggio degli Artisti, il 29 giu. p. v. Informazioni: Prof. Lucio Bernardi, viale Fabbricotti 14, Livorno.

A CAVA DEI TIRRENI, dal 6 all'8 giugno si terrà un Seminario Internazionale dedicato alla "Ceramica nell'Architettura".

LA "GRAPHICA" (via Riari, 77 Roma) ha annunciato la pubblicazione di una serie di 12 opere grafiche (una ogni mese) a L.10mila ciascuna, per abbonamento. Gli artisti per la stagione 69/70 sono: Boschi, Drago, Fieschi, Ferroni, Guccione, Masetti, Schifano, Turchiaro, Trubbiani, Vespignani.

A MILANO si è tenuto il VII Convegno Nazionale degli artisti sul tema: "L'artista nel nostro ordinamento sociale - Le scuole d'arte in Italia". Il convegno è stato organizzato dal Centro di Studi Sociologici.

NAC è in vendita presso le principali librerie.

Autorizz. del Tribunale di Milano n. 298 del 9 sett. 1968
Sped. in abbonamento postale - Gruppo II

Lire 200