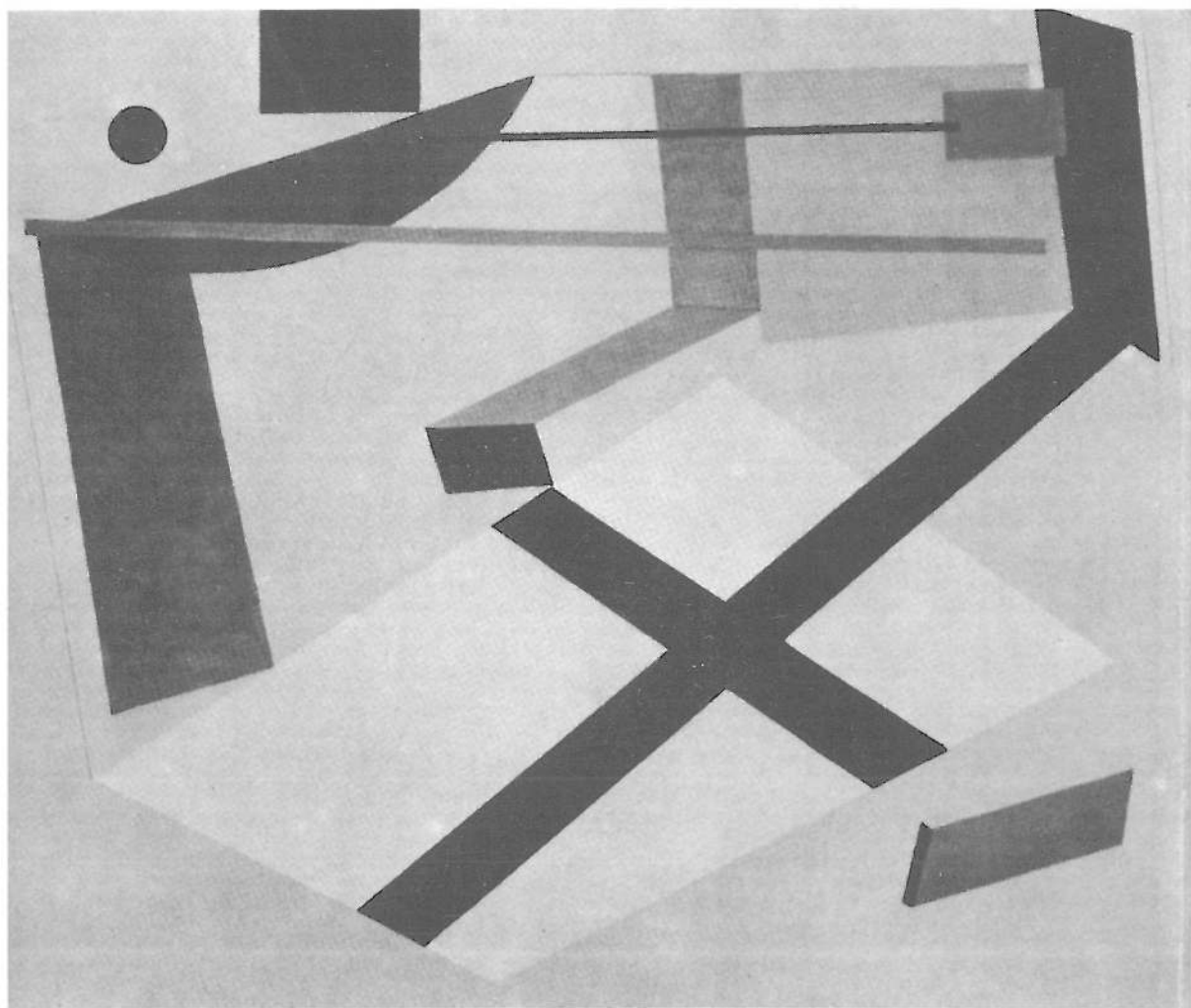


NAC

notiziario arte contemporanea

17

15 - 6 - 69



quindicinale

direttore responsabile:
Francesco Vincitorio

Sommario

F.Vincitorio: A Marco Valsecchi	3
V.Fagone: Un problema reale	4
A.C.Quintavalle: A Reggio Emilia: dibattito per una mostra	5
R.Barletta: La peste dei critici d'arte	6
E.Francalanci: Biennale di Norimberga	8
E.Crispolti: Fieschi e Mannucci a Roma: due mostre di grosso impegno	10

Mostre:

Bari: "Baldassarre e Conenna" di R.Manzionna	12
Bologna: "Gino Meloni" di J.Rivarico	12
"D.Lifschitz" di J.Rivarico	12
"G.Gagliardi" di J.Rivarico	13
Como: "F.Grignani" di L.Caramel	13
Genova: "M.Medek" di F.Sborgi	14
La Spezia: "S.Cherchi" di R.Righetti	15
Lecco: "N.Lupica" di E.Cesana	15
Macerata: "G.Alviani" di C.Melloni	16
Matera: "V.Capone" di E.Spera	16
Milano: "A.Bonfanti" di L.Caramel	16
"C.Carpi" di F.Vincitorio	17
"L.Tiné" di F.Vincitorio	18
"H.Glauber" di A.Natali	18
"S.Fergola e J.P.Velly" di R.Barletta	19
Modena: "P.Verrusio" di A.C.Quintavalle	19
Reggio Emilia: "G.Benevelli" di A.C.Quintavalle	20
Roma: "Arte cecoslovacca" di E.Crispolti	21
"C.Levi" di V.Apuleo	21
"P.Consagra" di V.Apuleo	22
"A.Scordia" di G.Giuffrè	22
"L.Grisi" di G.Giuffrè	23
Sassari: "F.Galli" di M.Di Cara	23
Teramo: "N.Febo" di B.Sablone	24
Torino: "M.Nigro" di M.Bandini	24
"G.Spagnulo" di M.Bandini	25
Trento: "L.Veronesi" di L.Lambertini	25
Verona: "A.Zanon" di R.Margonari	26

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

In copertina:
El Lisitskij:
Proun 30 T. - 1920

E.A.Vigo: Nascita dell'avanguardia argentina	27
Recensione libri:	
M.De Micheli: "Franco Francese"	28
Le riviste	29
Notiziario	30

a marco valsecchi

Se si trattasse di un contrasto sul valore di un artista, non mi sognerei neppure di ribattere il "dissenso su Vespignani", che mi hai dedicato ne "Il Giorno" del 26 mag. Per prima cosa, perchè anch'io vado auspicando un leale, libero, spregiudicato scambio di opinioni. In secondo luogo, perchè il tuo "dissenso" è talmente civile che potrebbe servire a molta gente come modello di comportamento. Ma, in questo caso, la nostra controversia investe, secondo me, qualcosa che va al di là di una semplice valutazione. Riguarda, cioè, il grosso problema della posizione dell'artista nella società. E perciò è forse opportuno che io controbatta brevemente. Tanto più che, come sai, apprezzo la azione che stai compiendo su quel quotidiano e mi pare onesto segnalarti quello che a me pare un errore. O, meglio, una contraddizione. Sono fresco di lettura del tuo libro sugli Arazzi Trivulzio. E ricordo bene le tue belle parole sul Bramantino. Sei tu stesso ad indicare la sua profonda moralità umana. Un senso severo e grave della dura quotidianità ma anche un virile, *fiducioso* guardare agli uomini. Da Bramantino a Vespignani il salto può sembrare un po' lungo. Ma il rapporto artista-società è, in sostanza, mutato di poco. Sui compiti dell'artista sono stati versati fiumi

d'inchiostro. Chi la vuole cotta, chi cruda. Tuttavia, mi pare si sia tutti d'accordo sul valore *positivo* che deve avere l'esperienza artistica anche quando recupera le parole dell'Ecclesiaste. Rembrandt insegna. E' inutile che ripeta qui le ragioni per cui, secondo me, l'attuale posizione di Vespignani è esattamente il contrario di ciò. Per riassumerle: gli manca o il tragico, prometeo distacco o la rabbia. Si è come rassegnato. Magari alla sua bravura e alle altissime quotazioni. Consentimi, per concludere una divagazione. Al pari di te, sono mattiniero. Perciò giorni fa a Roma, in attesa che la città si svegliasse, sono entrato nella chiesa di S. Ignazio, naso in su a guardare il trionfale "ingresso del Santo in Paradiso". Gli occhi sono andati anche ai peducci della cupola dove, sempre ad opera di Fratel Pozzo, sono affrescate alcune eroine dell'Antico Testamento. Immane: Giuditta. Come ricordi, questo tema torna con insistenza nell'imbarco per Citera di Vespignani. Ed Oloferne è sempre il suo autoritratto. Non ho simpatia per le donne che invitano un uomo ad un convegno amoroso, poi gli tagliano la testa. Ma, vivaddio, ad un Oloferne rassegnato, preferisco cento volte la violenza di Giuditta.

Francesco Vincitorio

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.

UN PROBLEMA REALE

La formazione di una rete diffusiva orizzontale e policentrica, affidata a una dinamica spontanea e strutturata attraverso associazioni e gallerie non mercantili, è proposta suggestiva ma lascia perplessi oltre che per le difficoltà di realizzazione, per i rischi, avvertiti da Natali, di sclerosi opposte e parziali. E' difficile coltivare illusioni sullo spontaneismo quando si considera che la vasta provincia artistica italiana "castiga" autentiche "vocazioni" in istituti di istruzione artistica ancorati a didattiche arcaiche ben oltre la nota rubricazione delle materie di studio, grige ma salde baronie politico-artistiche, nella maggior parte dei casi "istituzioni" non solo repressive ma regressive rispetto a ogni circolazione creativa.

Questo va detto perchè il modello di un canale "autre" per l'arte contemporanea va studiato e precisato anche contro i canali muti. E l'idea di far perno, e riferimento, sulle biblioteche dovrebbe considerarsi positiva se non sussistesse una fondamentale e ovvia, differenza: nella biblioteca il lettore promuove un piano di lettura personale scegliendo tra una quantità di libri in ogni caso elevata e con una libertà creativa considerevole; una serie di mostre, di necessità limitate, obbligate da una ragione critica, corre tutti i rischi di essere ideologizzata. Più semplicemente, la lettura guidata, che per il lettore è senza dubbio un notevole vantaggio, potrebbe facilmente moltiplicarsi per gli interessi e le compiacenze locali: così Como continuerebbe a guardare *ad infinitum* serie di mostre su l'astrattismo e Palermo mostre di Guttuso e il realismo, (e invece sarebbe utile che mostre di questo tipo, mostre ragionevoli se non critiche, esplodessero nelle sedi opposte). Naturalmente se in Italia si arrivasse a creare 50 "luoghi deputati" per l'incontro del pubblico con l'arte moderna - e se si considerano le somme disperse nei premi di pittura che costellano la penisola non dovrebbe risultare impossibile - capaci di accogliere in permanenza, in deposito, opere attuali e significative, di ospitare ogni anno sei-otto mostre rigorose, certo la dinamica della vita artistica italiana ne guadagnerebbe. Il quadro nato da una "irrefrenabile" istanza sociale, dal "dis-senso", esposto in una galleria che tanto

più vale quanto più *realmente* è distante da quell'istanza sociale, subito consumato cioè collezionato, insabbiato, è un modello di percorso che le grandi mostre, collettive equivoche e troppo rare, non riescono a spezzare. Credo che per la comprensione del rapporto arte - società italiana degli anni 50-60, al limite, varrà conoscere non tanto i grandi temi sociali dell'Italia del dopoguerra, le ragioni, o gli equivoci, di chi ha creduto di poter sottoporre "la conoscenza" all' "informazione", di dilatare il campo percettivo per arrivare a una sensazione senza complessità, quanto il particolare profilo del consumatore di queste opere. Un'elite neocapitalistica, condizionata - condizionante l'esterna frenesia dei grandi mezzi di comunicazione di massa, lo scandalo della nostra ideologia, di quella, obliqua come ha notato Raffa, dei letterati. Esiste un tempo di consumo velocissimo quasi insostenibile per il lavoro dell'artista, e per l'artista italiano in particolare, che oggi aspetta il lancio delle avanguardie inglesi e americane. D'altra parte fuori dai grandi centri dove vengono consumati-celebrati questi "attimi ardenti" il movimento dell'arte contemporanea è lentissimo. Molte opere rischiano di arrivare, arrivano, trenta quarant'anni dopo, quando hanno perso risonanza e vitalità (mi pare che Duchamp ha parlato di "termini utili" in senso cronologico dell'arte moderna). Ora non pretendiamo che questi due tempi paradossi vengano unificati ma che lo scarto sia ridotto, che si crei una circolazione reattiva di idee e di opere, questo sì. E ci pare che la dilatazione dello spazio di incontro, di un *intervallo* di riflessione e di risonanza sia compito essenziale di una critica consapevole: realizzare una nuova linea di movimento per la diffusione dell'arte contemporanea, significa sottrarla ai pericoli dell'uso privato, proporla la collocazione in uno spazio di necessità. Nell'assetto della società dell'età tecnologica noi siamo realmente convinti con Read che l'arte resta una risposta *risolvente* contro l'alienazione, l'unica "terapia creativa" contro la prospettiva della violenza e della futilità. Già viviamo questa condizione.

Vittorio Fagone

dibattito per una mostra

Le amministrazioni comunali di Reggio Emilia, Sant'Ilario e Correggio che già erano organizzatrici rispettivamente del premio Tricolore, del Premio Sant'Ilario e di un premio a carattere locale, hanno deciso, con sensibile attenzione ai nuovi temi e valori emersi dal dibattito artistico degli ultimi mesi in Italia, di affrontare il problema della possibilità o meno della realizzazione di una mostra. Il tema del dibattito è stato se abbia senso o no, oggi, proporre al pubblico le esposizioni, specie se organizzate da comuni, ossia da rappresentanze elettive, manifestazioni cioè caratterizzate da una singolare selezione e da un rapporto personale, quello fra artisti e critici, quello fra comuni stessi e commissari, che non appare veramente verificabile a livello di democraticità. Questa specie di referto sui lavori non può naturalmente nè vuole essere obiettivo, se non altro perchè io stesso ho partecipato e sono stato dunque coinvolto nella discussione. Erano, fra gli altri, presenti Arcangeli, Azzolini, Cavicchioni, Costa, Cegna, Craglia, Gaibazzi, Pozzati, Solmi, Vietri, e sono intervenuti alla discussione numerosi giovani fra i quali ricordo Cavazoni e Vezzani. Troppo complesso riferire direttamente delle varie posizioni assunte dai critici e dagli artisti; sarà quindi sufficiente, per ora, dare le linee generali del dibattito, cioè i problemi affrontati. Si è in primo luogo partiti da una considerazione generale, e cioè che la frammentazione dei premi, vuoi locali vuoi sedicenti nazionali, appare deleteria proprio per la riuscita delle iniziative; da qui il proposito delle amministrazioni di unire le proprie forze. D'altro canto dalla grande parte dei presenti si è fatto notare come, sostanzialmente, il premio, con implicito il criterio della selezione, oppure anche la mostra per inviti e i premi-acquisto sono una forma nettamente superata di manifestazione il cui limitato interesse è testimoniato anche dai più che frequentano scambi, che avvengono di continuo, sotto gli occhi di tutti, tra i critici che premiano, o fanno premiare, artisti di qualche gruppo prossimo, vuoi per pittura, vuoi per domicilio urbano.

Al di là, naturalmente, di simili fatti è da dire anche che la mostra, come fatto culturale, sta facendo il suo tempo; o le si trovano parametri differenti, quadri stori-

ci entro cui inserirla, collegamenti, insomma un tessuto, oppure la mostra in sé è poco più del passatempo borghese dell'appendersi quadri in casa, come pure da qualcuno è stato detto.

Si è allora affrontato il problema da un altro punto di vista, e cioè non più da quello del comitato di esperti che si riunisce, fissa le direttive e quindi impone una certa cultura, ma da quello della popolazione interessata al dibattito di questi problemi. Si è proposta in pratica che fosse la città, coi suoi problemi, a interrogare la cultura (se si vuol chiamarla così), cioè gli "intellettuali". Rifiutata in primo luogo la distinzione, falsa e falsante, fra pittori e ideologi, cioè pittori e politici, cioè intellettuali e politici, rifiutato in secondo luogo lo specialismo che fa suggerire mostre solo di pittori o di scultori, ma non di architetti, urbanisti, designers, si è ritenuto utile orientarsi verso una mostra a tema. In un primo momento si è pensato ad un tema specifico, poniamo - la violenza -, invitando dunque, ogni operatore artistico a controllare sé e la propria ideologia, la propria opera su di esso; quindi la questione è stata spostata su altre tematiche, in particolare su una più stretta dialettica tra intellettuali invitati ("artisti e "critici" intendo) e città coi suoi problemi, dai nuovi quartieri alla clinica psichiatrica, per fare due soli esempi.

A questo punto la discussione, allargata - si dagli invitati non reggiani a tutta la assemblea, è parsa dibattere temi assai proficui, tanto da dover essere aggiornata di una decina di giorni per permettere ulteriori messe a punto vuoi dalle amministrazioni interessate che dagli artisti, critici, pubblico intervenuto.

Appare comunque significativo che la progettazione di manifestazioni pubbliche venga dibattuta liberamente in assemblea cittadina lasciando quindi a tutti la possibilità di partecipare e discutere, ed appare a me significativo che si venga sempre più chiaramente delineando il tramonto delle stanche formule espositive "ad invito" oppure dei "premi" con tutto il mercanteggiamento che sempre ad essi si collega. In questo campo Reggio Emilia dovrà veramente offrire un momento esemplare di riflessione e di proposta che, alla lunga, non potrà che essere imitato.

Arturo Carlo Quintavalle

la peste dei critici d'arte

Nel numero 14 di NAC, Piero Raffa se la prende con l'incompetenza e l'ignoranza dei letterati che scrivono d'arte, terminando il suo scritto con il consiglio, ai critici d'arte, di "cacciare dal tempio i falsi maestri". Saggiamente poi, perentoriamente: "Occorre farla finita con la peste dei letterati". E sia, contestiamo or dunque, chi sta "nel tempio", cioè i critici d'arte! Ma prima domandiamoci: ha senso porre il problema dell'incompetenza e della ignoranza artistica sul binario del conflitto tra letterati e critici d'arte? Alla base di ciò sta un'idea corporativa, quella per cui si ritiene necessaria una stretta competenza. Onde il letterato non può fare critica d'arte, nè il critico d'arte letteratura. Tale convinzione, in determinati casi, funziona. Tuttavia le eccezioni, numerose, mostrano che i confini delle attività nell'ambito della sfera umanistico-estetica possono essere tutt'altro che netti.

Insomma, che senso ha opporsi ai letterati, se non per difesa del proprio gruppo, o della propria casta? I quali letterati, diciamolo subito, fanno quello che possono. Frustrati dalla crisi del romanzo, o incapaci alla concentrata moralità del racconto, o non più sensibili alla comunicazione poetica, e attornati dalla barriera del discorso sociologico (meglio si direbbe: dalla *diarrea sociologica*!), trovano modo, ancora di esercitare la loro penna, infilzando parole, scrivendo di cose d'arte. E c'è chi lo fa bene; chi meno bene; e chi male. Ciò che comunque interessa, al di là del contenuto di tale scritti, è che la critica fatta dai letterati è sempre una critica "leggibile".

Talvolta aneddotica, talaltra bozzettistica, qui divagante, là superficialmente retorica - nei casi in cui essa non morde un contenuto, rimane tuttavia un buon esercizio di lingua. Nel complesso, va notato, tale produzione ha il merito di riuscire controllabile; anche perchè il letterato ha le sue preferenze, che coltiva, come fiori di un giardino. E quindi se non sempre l'argomento artistico è illuminato a dovere, trovi però un filo - moralistico o di gusto o sentimentale - che ti ravviva lo scritto. La "peste dei letterati" sta dunque nel saper scrivere: sta nella "letteratura". Veniamo ora ai cosiddetti critici d'arte. Dico "cosiddetti" in quanto, tra i generi letterari del nostro tempo, quello dello scrivere su cose d'arte è ormai uno dei più inflazionati. Senza malignità, si può affermare che come un tempo era d'uso scrivere poesie o romanzi, oggi il giovane di belle speranze, la ragazza sola, il laureato alienato, o il tipo nevrotico o inibito, si volgono spesso a questo esercizio. Si assiste pertanto a una marea di scritti, la cui motivazione non va oltre una proiezione di carattere prettamente personale.

Al di là di questi casi, la critica d'arte dei professionisti o dei maggiormente preparati soffre di molti mali, dall'occasionalità al commercialismo; ma il maggiore d'essi è senz'altro lo specialismo gergale, l'oscurità, il verbalismo. Naturalmente vi sono casi contrari: e la critica italiana ha nomi di valore internazionale. Nel complesso, tuttavia, la produzione media della critica d'arte sta al di sotto di una onesta e modesta informazione. Il che vuol dire che essa non svolge la sua azione sociale;

che è quella di presentare fatti e dar notizie, ancor prima che giudicare del bello o del brutto.

Orbene, l'impiego di letterati - a mò di critici d'arte, presentatori, prefatori - nasce appunto dalla considerazione che i critici d'arte veri e propri non soddisfano per lo più le esigenze di chiarezza di discorso. Non c'è bisogno di andar troppo lontano. Anche il NAC - che ha sostanzialmente uno scopo informativo: ha pubblicato scritti più o meno incomprensibili, più o meno involuti. Pertanto, sul piano di una comunicazione di massa, bisogna riconoscere l'attuale carattere castalegale di quella forma d'espressione che è la critica d'arte. Il pluristilismo contemporaneo è senz'altro un elemento oggettivo che rende difficile un discorso nitido, anche se discutibile.

Detentore del parlar chiaro, se il letterato oggi scende in campo nell'ambito dell'arte, lo si deve al fatto che il giornalismo e l'editoria e persino il mercato d'arte hanno indifferibili esigenze d'informazione a largo raggio. Da questo dato di fatto non si esce. Va poi aggiunto che l'estrema consumabilità e povertà di contenuti di gran parte della critica d'arte fa sì che il suo specifico livello di idee sia molto al di sotto di certo giornalismo sociologico di terza pagina. Anzi, spesso, tale critica ne è un sottoprodotto, di secondo o terz'ordine. Quindi è inutilizzabile.

A monte di questo discorso, non è con i letterati che bisogna prendersela, come fa Raffa. Ma piuttosto, mi pare, col giornalismo, con i rotocalchi, con la radio e la televisione, con l'editoria: allorquando non sanno o non vogliono distinguere, tra i critici d'arte, quelli capaci di adeguarsi ai bisogni della comunicazione di massa. Certamente, tali canali d'informazione

hanno vaste fortissime responsabilità, esponendo la cultura, in specie quella visiva, allo spettacolo, allo scandalismo, e ai vari miti moderni.

L'impegno per la diffusione dell'arte in maniera seria è proprio di ogni uomo di cultura, letterato o critico d'arte che sia, al di là del corporativismo. Purtroppo, in questa società formalistica, l'invito di Luigi Einaudi a buttare a mare titoli e diplomi e ordini professionali è stato dimenticato! L'arte, e quindi la critica, ruotano su un formidabile diletantismo, sulla superficialità. Nel quadro suddetto, il fatisciente edificio universitario si mostra attualmente incapace di dare professori di storia dell'arte modernamente preparati: figurarsi critici d'arte!

Se ne deduce che il problema non è inquadrabile nei limiti del professionalismo. Bensì nella crisi delle strutture: la scuola, il museo, gli organi d'informazione. A questo punto qualche sintomo positivo, di qua e di là, c'è. Basti pensare alla pagina dell'arte sul "Corriere". E' il sintomo che il giornalismo avverte la necessità di una ristrutturazione. L'editoria a dispense ha, d'altro canto, allargato il campo d'interessi. Per contro i critici d'arte se ne stanno al calduccio delle conventicole e degli organi di stampa di élites. I professori universitari d'arte non si comportano, in genere, molto meglio. Gli artisti, i mercanti d'arte, ognuno si circonda del proprio corporativismo.

In definitiva, pseudo-problema sembra essere quello del conflitto tra letterati e critici d'arte; problema reale quello del conflitto tra i vari corporativismi. I quali impediscono uno sviluppo effettivo dell'arte, nell'ambito delle esigenze sempre più aperte della società.

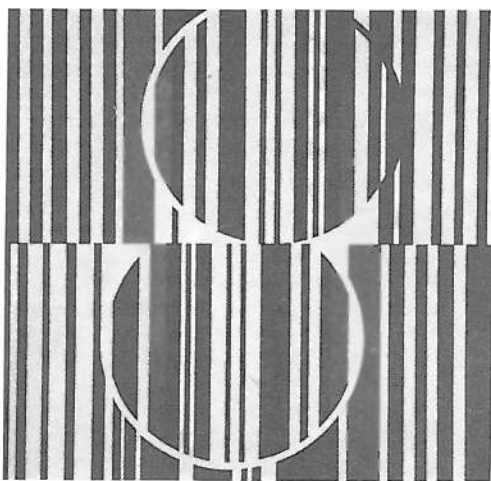
Riccardo Barletta

BIENNALE DI NORIMBERGA

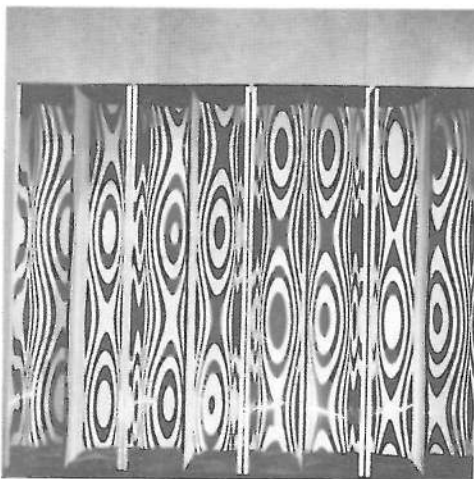
Prima del 1914, prima cioè che il manifesto del Futurismo italiano vi apparisse e venisse tradotto da Vadim Sersenevic, era sorto in Russia il Budetljanismo, ovvero, da budet - sarà, il Futurismo, che fu un movimento molto più vasto e determinante del nostro: se teniamo conto del fatto di aver rappresentato la prima ondata delle avanguardie orientali, un'ondata che s'è portata dietro l'astrattismo, quello, ben si intende, che, tra il 1905 e il 1914 e poi tra il 1917 e il 1925, si concretizza nel raggismo di Larionov e della Gonciarova, nel Suprematismo di Malevic e nel Costruttivismo di Tatlin. Del Futurismo russo, che sorse intorno al 1905, e si costituì come movimento nel 1909, si legge, in genere, che ebbe un'importanza esclusivamente letteraria: non è vero. La sua importanza culturale è di fondo, tanto che in esso possiamo trovare delle dichiarazioni estremamente anticipatrici, come, solo per fare un esempio, questa di D.Burljuk: "Oggi è tempo di guardare davanti a noi con occhi moderni (...), con quelli dell'*intelletto, del raziocinio, del calcolo*. E' tempo di vedere nei quadri *la geometria, i piani, il materiale e la fattura, la dinamica e la costruzione*".

"Abbasso l'attività speculativa nel campo artistico! Dichiariamo guerra incondizionata all'arte". "E' finito il tempo dell'arte pura e applicata, ed è iniziata l'era del vantaggio sociale. Un oggetto di significato esclusivamente utilitario viene introdotto solo in una forma accettabile a tutti". Così scriverà, una decina d'anni dopo, e precisamente nel '20, Alexej Gan, nel suo "Costruttivismo". Or bene: potremmo trovare, specialmente a partire dal 1960, un'infinità di dichiarazioni simili nell'ambito di molteplici tendenze contemporanee, le cui opere siano orientate ad una scientifica oggettività. I russi, il De Stijl, la Bauhaus sono il substrato culturale da indagare, anche e soprattutto nelle interazioni, per una visione critica delle più attuali operazioni

artistiche: è ciò che si propone la prima Biennale di Norimberga, la quale, a differenza delle consorelle, si è assegnata un tema, *Konstruktive Kunst: Elemente und Prinzipien*. Per ciò essa si presenta articolata in più sedi, alle quali corrispondono particolari sezioni, in modo da svilupparsi come mostra storica e retrospettiva e mostra viva e contemporanea. Alla Kunsthalle, pertanto, sono presentati alcuni maestri delle avanguardie: El Lissitzkij, per il Costruttivismo; Albers, per i suoi rapporti con la Bauhaus; Max Bill, per l'arte concreta; Vantongerloo e Van Doesburg (l'esposizione proviene da Eindhoven, e in giugno sarà portata a Basilea: a sostituirla verrà posta una di Lohse) per il De Stijl; ed infine l'ungherese Kassak ed il ceco Kupka, come costruttivisti dell'Europa orientale. Diciassette nazioni, novanta artisti con trecento opere, rappresentano l'arte contemporanea alla Kunstlerhaus: ma sarebbe stato forse più interessante, a tutti i fini, divisioni per tendenze e linguaggi, piuttosto che per bandiere. Un altro appunto andrebbe fatto: la sotto-sezione "Konstruktion der menschlichen Figur" collocata nel parterre acquista un significato simbologico, che non ha; non si comprende bene, infatti, quale reale contributo possa offrire, tanto più che, all'insegna di Leonardo, si accostano Le Modulor di Le Corbusier, l'Uomo di Leonardo di Ceroli, i modelli di Lindblom, una serigrafia di Trova, e, con esito ancor meno felice, Schlemmer accanto allo schlemmeriano Avramidis. Bisogna attraversare la pioggia di fili del Penetrabile di Soto per guadagnare, purificati, le prime stanze dell'esposizione. Particolarmente interessanti le opere di Mavignier, Fruhtrunk, Ludwig, Mack (che presenta dei raffinatissimi cubi fluorescenti), Urbasek; Morellet, Picelj, Richter, Sutej (per quanto queste sue nuove antenne non convincano completamente). - Srnec (con oggetti lumino-plastici di notevole effetto),



G. Fruhtrunk: Intervalles violettes



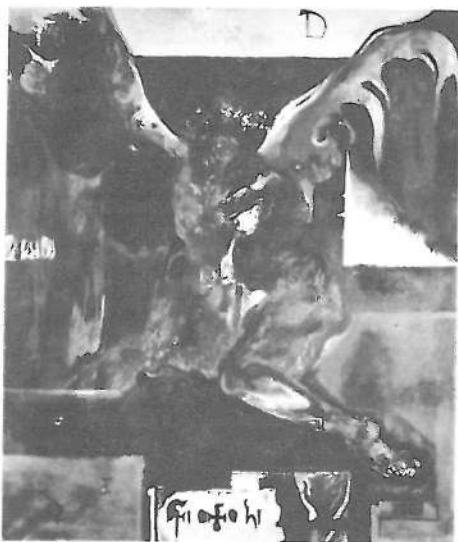
J. Le Parc: Cercles virtuelles par déplacement du spectateur '66

Tihec (i cui Aquamobil sembrano degli omaggi a Tatlin), Christen, Glattfelder, Duarte; un discorso a parte meritano gli ambienti di Lenk, Le Parc, von Graevenitz, e degli italiani Alviani, Colombo e Mosso. Pur essendo le novità tutt'altro che assolute, ugualmente ci si accorge di una generale tendenza ad uscire dalle pure ricerche della visualità, per tentare di recuperare, soprattutto attraverso tecniche operative di scientifica oggettività, valori costruttivi primari ed immediati, che si oppongono dialetticamente a qualsiasi operazione sia di tipo manuale-espressionistica sia di tipo casuale-informale. E' per questa ragione che si avverte con maggiore disagio l'assenza delle vere e proprie strutture primarie (l'America è infatti malamente rappresentata da poche opere, delle quali le Wandering Rocks di Tony Smith, e i due acrilici di Huot, non bastano a riscattare la tristezza dell'allestimento), della minimale e della post painterly abstraction, che avevano dominato, con grande scandalo di certa critica, Documenta 4, a Kassel, l'anno scorso. Questa lacuna non vie-

ne colmata neppure nella terza sezione della Biennale al Rathaus, dove espongono, tra gli altri, Arne Jones, Baljeu, Hill e Kenneth Martin, con opere non sempre significative. Norimberga, per la verità, ha il merito di avere però proposto una nuova formula, che consiste soprattutto nell'aver superato il vecchio schema della mostra fine a se stessa, e nell'aver allestito delle esposizioni parallele, nella stessa città (particolarmente interessante quella di Marina Apollonio, un po' meno quella di Sommer, alla galleria Mobilia) e in città diverse, Monaco, Berlino, Coblenza. A queste iniziative si aggiungano la mostra, a cura della A.Dürer Society, dei "Costruttivisti di Norimberga dei secoli XVI e XVII", e quella, curata dal nuovo centro culturale della città, sulle possibilità educative e didattiche dei metodi costruttivisti, e si avrà, e ancora solo parzialmente, la misura di una organizzazione e di un impegno culturale, che propongono metodologicamente il recupero del passato, perchè il presente sia vivo.

Ernesto Francelanci

fieschi e mannucci



G. Fieschi: Monumento ai caduti 1965

Una caratteristica della pittura di Fieschi è la sua atemporalità: il che non vuol dire affatto, in questo caso, astoricità (chè anzi questa pittura è profondamente vincolata alla vicenda storica nella quale è tempestivamente nata: la crisi ontologica che l'Informale ha figuratamente rappresentato); vuol dire invece ricorrenza di intuizioni e riprese, nell'arco di quest'opera, secondo un tempo 'interno' assolutamente proprio, non 'diacronico', bensì fatto appunto, eccezionalmente, di filtrazioni, dimissioni, e riaffioramenti continui, così da chiudersi entro una sorta di grande, autonoma circolazione.

Mi spiego, esistono pittori la cui storicità in certo modo è non soltanto 'esterna', relativa alla storicità culturale generale, ma anche, per così dire, 'interna', relativa al proprio tempo di crescita e svolgimento problematico, vincolati in certo modo ad una progressione, o parabola, e comunque irreversibile vicenda, corrispondente al divenire stesso del tempo storico 'dettagliato'. Fieschi appunto non è di questi. Posta direi dall'origine una sua profonda pertinenza ad un aspetto centrale della crisi ontologica del nostro tempo (ritesendone la fila dal gorgo esistenziale dell'Informale storico, ad intuizioni di storia e di società: di qui le aperture neoliberty, ecc.), ha poi costruito entro questa perti-

nenza un suo autonomo tempo, fatto di ricorsi e 'sovrimpressioni' problematiche, se così posso dire, piuttosto che di svolgimenti. Un accadere problematico continuamente reversibile, insomma, il suo. La mostra alla Nuova Pesa non fa che confermarlo. E' una mostra di grosso impegno, voglio dire anche di grandi dipinti nuovi (e per Fieschi il grande vuol dire maggiore impegno creativo di discorso figurale). Ora qui da dipinto a dipinto riaffiorano aspetti problematici già conosciuti a livelli precedenti dell'opera di Fieschi: di volta in volta qui riconvocati, come per confermare una qualità di coruttibilità corporea delle immagini, che è la polarità sempre più significativa nel dibattito fra materia e concettualità simbolica che articola tutta la vicenda dell'opera di Fieschi. E ciò non perchè Fieschi si ripeta, o ripeta dipinti precedenti, quanto perchè vi protrae le precedenti proposizioni, ve le rinnova, come una confessione corale che non abbia fine, perchè non potrebbe averlo se non nell'ultima deiezione, nello sfacelo della morte.

In questo senso non si fa che ribadire - come del resto è più che mai necessario - il ruolo solitario di Fieschi nel contesto della vicenda figurativa degli ultimi decenni. Solitario per anticipo (come lo fu di fronte alle vicende dell'Informale), o poi della Nuova figurazione o per ritardo (come potrebbe apparire ora di fronte a tante, e indubbiamente significative, novità materologiche e strutturali). Solitario proprio perchè del tempo storico ha una percezione 'epifanica' piuttosto che 'diacronica', come si diceva, secondo la razza dei grandi visionari mistici (anche se il misticismo fieschiano è capovolto in una sorta di demistificazione d' "immanenza cosmica", come sottolinea Del Guercio nel presentare questa sua personale).

E forse il dato che al già consistente patrimonio di speculazione critica sull'opera di Fieschi questa mostra viene ad aggiungere è proprio tale sorta di riconversione ultima, piuttosto che nei termini di deiezione esistenziale individuale, in quelli d'una sorta di implicazione cosmica: così che in certo modo il traguardo uomo è trasceso, sfuoca come nella dissolvenza d'uno schema, verso una vibrazione di materia più lontana e remota (si veda persino in un simbolo storico e che è uno dei dipinti più intensi: *Monumento a Lincoln*, '69).

Le personali di Mannucci sono rare: corrono sei anni dall'ultima a Roma (anche se lo svolgersi della sua ricerca in questi ultimi anni ha proposto qualche mostra nazionale di rilievo).

Alla Galleria Piattelli ha presentato opere recentissime, che dimostrano la straordinaria vitalità immaginativa di questo scultore che è fra i più significativi in Europa nei due ultimi decenni, e fra i protagonisti dell'Informale. E tale vitalità si dimostra non in una dignitosa conservazione, bensì nell'originale quanto spontaneamente coerente approfondimento di una tematica la cui origine è congeniale alla scultura di Mannucci dall'inizio degli anni Cinquanta (quando venne suggerendo un esito plastico personalissimo di quelle speculazioni sull'espressività diretta della materia e del gesto segnante che condivideva con Burri e con Cagli, e dove erano attivi un Nuvolo e un Cristiano).

Voglio dire che, se anche già due anni fa in occasione della retrospettiva organizzatagli nella Biennale del Metallo a Gubbio potevo sottolineare nelle prove più recenti riproporsi più insistentemente la polarità dell'avvenimento cosmogonico, non v'è dubbio che sia proprio questa personale a caratterizzarsi - esaltandola - in tale tematica, la quale appunto è presente, intrecciata nella polarità, che potrebbe essere opposta, dell'erosione e del riscoperto trofeo fin dalle prime prove di personale affermazione di Mannucci - come cercai di sottolineare in una prima ricapitolazione della sua opera nel '60 qui a Roma all'Attico.

E si tratta d'una esaltazione di polarità tematica che si configura in quanto tale nell'invenzione strumentale: ecco che infatti il fattore movimento (che già fin dall'inizio degli anni Cinquanta Mannucci aveva utilizzato) diviene così il denominatore stesso di tutte queste nuove sculture, di quest'intera mostra. Un movimento che tende al vortice, centripeto, ma anche centrifugo, non solo una proiezione dinamica nella materia, e della materia stessa, ma un liberarsi dal suo nucleo magnetico, una sfida alla gravità, un'apertura d'orbita. Quanto mai la scultura di Mannucci è ora aperta allo spazio, lo implica dinamicamente: non più il movimento incerto del relitto librato, ma quasi la prepotente indicazione d'una direzione incontrovertibile.

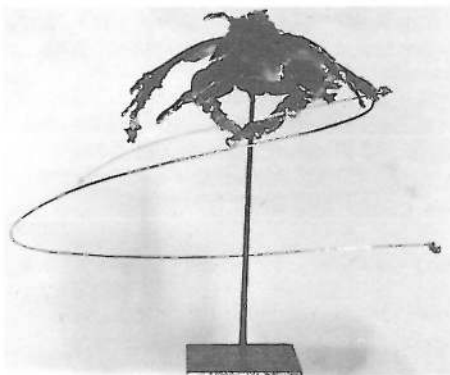
E' chiaro che l'immaginazione di Mannucci scatta dal dinamismo microfisico della materia al dinamismo cosmogonico e soprattutto - è realtà! - cosmico, e in questa corrispondenza trova la possibilità

d'una unità nuova e profonda, oltre, e tuttavia attraverso il tragico destino d'esistenza, della quale infatti quella materia porta comunque il segno antico.

Alla distanza Mannucci si scopre un libero, ma autentico erede di aspetti delle avanguardie storiche, e proprio in loro protagonisti romani. Voglio dire che il dinamismo di Mannucci non è senza eco, non tanto della lezione in senso stretto, quanto certo della sollecitazione speculativa di Balla che egli ha frequentato personalmente fra lo scorcio degli anni Venti e l'inizio dei Trenta, dunque in un momento di decantazione e di apertura cosmica delle sue esperienze. E per altro verso come non ricordare che dietro il materiologismo sul quale è fondata tutta la ventennale avventura più creativa di Mannucci sono le speculazioni di Prampolini sull'organicità della materia?

Ricordo appena qualche passo di quel prezioso volumetto *Arte polimaterica* di Prampolini, pubblicato a Roma nel '44 (e che è la base teorica dalla quale è nato il materiologismo romano: e dello stesso Burri, per il quale invece l'esempio 'pratico' dell'opera prampoliniana - i 'polimaterici' dello scorcio degli anni Trenta, perché le sabbie, ecc. sono 'dopo' e non 'prima' di Burri - ha avuto minore peso). "La materia", scriveva Prampolini, "intesa nella propria immanenza biologica, come nella propria trascendenza formale"; "l'artista interrogherà questa o quella materia, ne considererà la loro fisionomia, dovrà apprezzare la casualità e il contrasto fra le materie, il tono elettivo che assumono nel giuoco stereometrico della composizione; la quale nasce da un sentimento dell'espressione e si afferma animistica". Mannucci dunque nel vivo di una grande tradizione dell'avanguardia italiana.

Enrico Crispolti



E. Mannucci: Idea n. 6 1969

mostre

BARI

Galleria la Cornice :

Baldassarre e Conenna

Il direttore della Cornice, Franco Cipriani, sembra avere una particolare predilezione per gli artisti che operano nel campo delle ricerche visuali: una mostra come questa si ricollega per lo meno idealmente a quella (tenuta sul finire dello scorso anno) della "Nuova Grafica" con Vasarely, Soto, Fulgenzi, Patelli, Perusini ecc. ecc..., nomi guida di una situazione culturale nella quale si è inserito da qualche tempo Umberto Baldassarre, e con una certa riserva come vedremo, il giovanissimo Conenna, alla sua prima personale di un certo impegno. La ricerca del Baldassarre improntata ad un estremo rigore, si articola essenzialmente intorno al quadrato, elemento modulare di vaste composizioni ottico-geometriche, caratterizzate dal dinamico scorrere della luce, in corrispondenza del variare del punto di vista. La molteplicità degli esiti visuali conseguiti scopre il tono programmaticamente didascalico dell'opera del Baldassarre volta al recupero puntuale delle possibilità espressive della superficie pittorica intesa come texture. Anche se espone in tandem, Mimmo Conenna realizza delle operazioni visive solo in apparenza affini a quelle del Baldassarre: dentro le sue "bacheche" i dischi colorati posti ad intervalli calcolati, su diversi piani di vetro, creano una sorta di spazio-acquario ironicamente opposto alle costruzioni geometriche e al rigore 'optical' del compagno: ironia accentuatamente dichiarata nell'ossessionante "percorso labirintico" di una delle opere esposte al piano superiore della galleria. Una posizione critica di notevole riguardo, questa del Conenna, da svolgere con razionale lucido impegno.

Rosa Manzonina

BOLOGNA

Galleria del Cancellotto:Gino Meloni

Gino Meloni è un artista che si fa dimenticare. Poi, quando lo si ritrova, si riac-



G Meloni: Pizzetta 1969

cede verso di lui un moto di tenerezza e di partecipazione al suo sommosso mondo poetico. Silenzioso e solitario, niente lo distrae dalle sue interne visioni che configura in sintesi estreme. Ogni gesto risponde a una immediata esigenza lirica, e una sorta di favola surrealista gli presta i modi. Anche i pochi quadri esposti al Cancellotto bastano a confermare nel pittore lombardo il suo lungo e sofferto cammino d'artista. Come pagine di un diario strettamente confidenziale e ricco di sorprese, le opere ci parlano della sua Brianza, delle sue donne, delle sue imprevedibili invenzioni, concitate rievocazioni velate di malinconia che si dipanano sul filo della memoria, e il colore scruta e fruga nel segreto dell'animo e delle cose.

Galleria Caminetto:Daniel Lifschitz

Alleluiah! Lodate il Signore del cielo, lodatelo nei cieli altissimi. Lodatelo voi tutti angeli suoi, lodatelo voi tutte sue schiere... La lettura di questo salmo, interamente pubblicato nel catalogo, aiuta a capire di quali *entrains* si avvale l'arte di Daniel Lifschitz, questo singolare personaggio che in tempi così grami osa riproporre l'arte unicamente come contributo alla maggior gloria di Dio. Di chi? Poco più che trentenne, svizzero, di Berna, archeologo, docente universitario, scopre la pit-

tura come autodidatta. Soggiorna a lungo in Israele, poi in India e in Grecia. A poco a poco la pittura primeggia sulle altre attività, ma sempre in sottordine al fine ultimo. Scopre nei colori un veicolo più immediato per la fede che lo infiamma. Resta affascinato dalla pittura di Morandi, vista per la prima volta in una memorabile mostra a Ginevra, poco prima della morte del grande bolognese. Daniel è stato toccato dalla grazia. Certo, il suo tonalismo può sembrare démodé, ma quella grande intensa pace dove soffia lo spirito, quei paesaggi tirati a pastello calati nella silenziosa solitudine dell'universo, parlano diritto al cuore. Di fronte a un mondo artistico del tutto agnostico, Daniel avalla una sacralità dell'arte - che nulla ha a che fare con la cosiddetta arte sacra - che ci confonde non poco. Dice bene Romana Zauli presentando l'artista: il suo è un mondo-luce sereno dove l'uomo finalmente libero è in continuo colloquio con Dio. Alleluiah.

Galleria Caldaresse: G. Gagliardi

Da molto tempo Bologna non veniva più riproposta dagli artisti, in tutt'altre ricerche affaccendati. In fondo, a ben pensarci, l'ultima Bologna vista sui quadri è ancora quella di Guglielmo Pizzirani. Ci ha riprovato ora, quasi per scommessa, un pittore gentile, Giuseppe Gagliardi. Chi lo conosce non ignora le sue contraddizioni. Forte e tarchiato come un torello, i modi bruschi e cordiali del petroniano, la loquacità "forte e soave della parlata bolognese" (Dante), una mezza vita passata sui treni... A tutto ciò fa da contraltare una pittura delicata e tenuissima, quasi da signorina. Ci voleva la sua temerarietà (e l'accorta sensibilità) per prospettarci senza insorgere una Bologna così diversa da quella che la tradizione ci ha consegnato. Nella tavolozza di Gagliardi la rosseggiante e un po' torva città medioevale si schiarisce, fino a sembrare di aver fatto un bagno in laguna. Sono chiarori veneziani che illuminano la Misericordia, la cupola della Vita, il palazzo vignolesco dei Banchi o San Domenico, quasi che il pittore abbia sommato una lezione di Guidi a quella precedente di Morandi. Sono immagini inedite, dove soprattutto si ritrova la più vera pittura

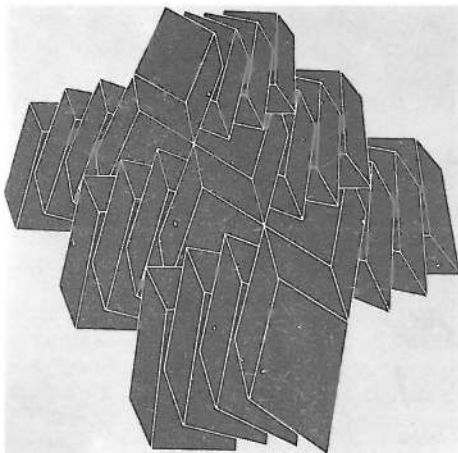
dell'artista bolognese, in apparenza slavata, ma sotto tutta vibrante, nutrita di calore umano e tanto affetto.

Jean Rivario

COMO

Galleria Colonna: Franco Grignani

Nei confronti della grande rassegna antologica del marzo scorso a Milano, che ha permesso di abbracciare in tutta la sua ampiezza e varietà ed in tutto il suo eccezionale rilievo l'opera pittorica e grafica di Franco Grignani, questa personale comasca è certo ben più ristretta. Essa presenta infatti solo una ventina di lavori, frutto dell'ultima attività dell'artista. Ma appunto tale riferirsi esclusivamente agli sviluppi più recenti dà alla mostra una sua caratteristica specifica ed offre l'occasione per un'indagine particolare sugli esiti attuali della ricerca di Grignani, che, abbandonata l'oggettività traumatizzante di certe precedenti composizioni curvilinee, è passato dall'interesse per i tempi brevi dell'immediata stimolazione sensoriale a quelli lunghi delle più intrecciate reazioni mentali. E se la sua geometria è sempre la solita geometria impossibile, paradossale, che nasconde insidiosi trabocchetti sotto il velo di una cattivante nitidezza; se lo spazio continua ad essere lo stesso spazio distorto, ingannevole, indefinibile, le soluzioni sono oggi indubbiamente più complesse ed impongono un rapporto opera-



F. Grignani: Acrilico 1969

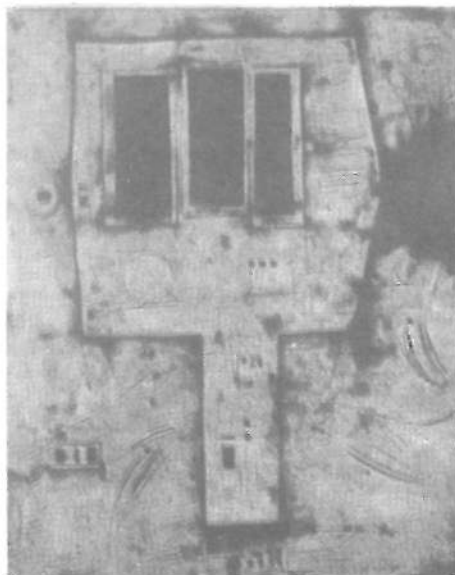
fruitore assai articolato nel tempo e tale da andar ben oltre l'urto della provocazione elementare. Rimane l'efficace immediatezza della presa iniziale, data dalla preteritorietà dell'immagine, che non si esaurisce tuttavia in questo impatto, ma introduce di necessità ad un successivo progredire dell'attenzione, secondo un processo del resto già sperimentato precedentemente, ma ad un livello assai più semplice. Ed è appunto attraverso tale progressivo coinvolgimento dell'attenzione di chi guarda - fondato sulla messa in crisi della visione statica, dell'astrazione preconcepita e nella evidenziazione della varietà di tensioni e di rapporti dinamici di cui è ricca l'esperienza visuale - che Grignani è venuto potenziando la sua fondamentale comunicazione: che è quella della negazione dello schema preconcepito, della opposizione al mito di una realtà immobile ed univoca: il che vuol dire affermazione della complessità del reale - in ogni direzione: anche in quelle dell'inconscio e della fantasia - ed insieme dell'attivo criticismo e dell'individuale creatività dell'uomo. E ciò sempre in una dimensione che non è mai strettamente scientifico-analitica - come invece nelle esperienze della psicologia della Gestalt, con cui pure Grignani ha evidenti agganci - e neppure didattico-dimostrativa, ma anche, ed in un certo modo soprattutto, estetica. Non però nel senso che egli riduca la problematica percettiva ad un semplice punto d'appoggio, ma, come ha bene scritto la Vinca Masini, "nel senso che il "motivo" scientifico, rappresentato dalle modificazioni dei fenomeni ottico-percettivi, si fa "contenuto" della sua invenzione, in una accelerazione di suggestione fantastica che diviene febbre e passione di scoperta, si carica di contenuti emozionali, trova armonie e dissonanze vibranti e sonore". Con un'interazione effettiva tra componenti sperimentali ed inventive, quindi, che non è l'ultimo dei motivi d'interesse del lavoro di Grignani. E perciò anche con la riproposizione della pluridimensionalità dell'uomo e della libera, polivalente varietà del suo rapporto con le cose.

Luciano Caramel

GENOVA

Galleria Bertesca: Mikuláš Medek

La materia dei quadri di Mikuláš Medek è per molti versi accostabile alla cultura informale europea, nella sua ricerca di una realtà organica allusiva, che è stata di un Burri da una parte - nella linea del recupero della consistenza concreta della materia - di un Dubuffet, di un Fautrier, e di tanti altri - sul piano dell'allusività. Che nell'accezione di Medek si configura nel tentativo "di creare, definire e sviluppare ulteriormente nel mondo della concreta realtà le forme del terrore e dell'indifferenza, della rabbia e dell'amore, dell'apatia e della morte". Il gioco delle ascendenze culturali risulta piuttosto scoperto: il richiamo al Klee 'naturalistico', del mondo subreale allusivo balza subito evidente. Ma a questo punto entra in gioco una componente tipicamente orientale, o meglio 'praghese', della pittura di Medek, che è appunto cecoslovacco: cioè una dimensione fantastica 'sospesa' che sviluppa le forme della fantasia in un rapporto di tensione che dal sogno, come mondo di alternativa al reale, (la realtà di un Klee, ad esempio), è spinto a trasformarsi nell'incubo lucido, in una metamorfosi



M Medek: Sensitivni Signal V 1967

delle forme come realtà incombente ed allusiva: una dimensione kafkiana - ci sia lecito - della realtà. E questa serie di opere di Medek - relativamente recenti - sono facile terreno di riscontro di questa tensione, concepite come sono in una dimensione cromatica accesa ma mai distesa: nella costruzione di una realtà suborganica in cui tutto è attesa di qualcosa che deve accadere, che è innaturalmente logico che accada. Così si spiegano i colori, fissi, gli ori dei fondi che ricordano la pittura immutabile delle icone, del folklore orientale, che ha fatto dell'attesa una dimensione stabile e codificata; così le forme geometriche che si trasformano nei simboli-oggetti di una realtà nella sua intima sostanza oppressiva: la realtà degli *Inquisitori* e dei *Segnali sensitivi*.

Franco Sborgi

LA SPEZIA

Galleria Gabbiano: Sandro Cherchi

Sandro Cherchi, apprezzato soprattutto per l'opera che svolge nel campo della scultura, non è soltanto scultore: com'è noto, il suo lavoro si compie anche nel campo della ceramica e dell'incisione, e infine in quello della pittura. In questa mostra lo abbiamo incontrato nella sua veste di pittore attraverso ventinove dipinti che ci hanno dato modo di approfondire meglio la conoscenza di quest'aspetto della sua arte. Portato per temperamento a esprimersi con piena libertà, sia quando scolpisce che quando disegna, Cherchi tende a mantenere anche nella pittura quest'atteggiamento di indipendenza, ad affermare questo suo bisogno di essere libero per sentirsi interamente se stesso. Da qui nasce questa sua pittura rapida e nervosa a pennellate scattanti e succose, tutta tramata sul colore, che evoca figure e immagini di paesaggio e di ambiente appena suggerendole, parvenze e allusioni che offrono un mondo suggestivamente vivo e, si direbbe, in continuo movimento, che si scompone e ricompone in cento diverse accezioni, aperto veramente all'immaginazione di chi si lascia tentare a penetrarvi per chiuderlo in una sua propria visione. Del resto sono un po' questi i caratteri peculiari dell'arte di Cherchi, che si ritrovano anche nella scultura,

questa fluidità e movimento di immagini che lasciano l'opera aperta ad un continuo divenire, dandole un'aria fra sdegnosa e pungente, che attrae e insieme qualche volta irrita. Per Cherchi, comunque, la pittura è soprattutto colore e non potrebbe essere altrimenti anche a chiarire i motivi, profondi e sentiti, del suo essere pittore. Egli sente il colore come palpito di vita, come soffio di poesia, e vi si accosta in purità di sentimento per celebrare attraverso di esso quest'altra sua comunione d'arte.

Renato Righetti

LECCO

Museo Civico d'Arte: Nino Lupica

Con queste recenti prove, Lupica dimostra di aver liberato il suo linguaggio da ogni modulo sintattico di estrazione neofigurativa, lasciando spazio ad una dialettica più aperta e penetrante. Le occasioni primarie del discorso più che da situazioni esistenziali ipotetiche gli sono oggi offerte dalla cronaca, nei suoi aspetti più drammatici. Ma le immagini espresse dalla cronaca, sono restituite da Lupica attraverso un processo di riduzione che le spoglia di ogni concretezza tattile, quasi nascessero da coincidenze oniriche anziché dalla realtà. Figure di soldati, di madri stranite nell'attesa di uno scampo improbabile, di luoghi inermi aggrediti dalla sciagura, si stemperano in un gioco di teneri sfumati, di morbide modulazioni cromatiche. Così proponendosi, l'immagine di fondo denuncia il rifiuto di una presa di coscienza dei significati autentici che stanno dietro i fatti riferiti. In questo dolce naufragio, il recupero del significato drammatico è affidato al violento accento timbrico di segni elementari, denotati con sofferta asperità. Quasi urli improvvisi che lacerano il tessuto di torpide fragranze. Il più indifferente dei segnali, un segmento, una banda curvilinea, espresso sotto la spinta di un'emozione profonda, si rivela capace di riportare a livello di coscienza il senso di situazioni che istintivamente si cercava di isolare sotto un conveniente spessore di veli ovattanti. Uno strumento semiotico, com'è quello della traslazione dei significati da un'ordine di segni all'altro, viene così a proporsi im-

diatamente come graffiante metafora. Basta un rumore spontaneo, il grido che sfugge al prudente controllo, per rompere l'effetto suadente di un'immagine costruita più o meno inconsciamente perchè tenesse luogo di una realtà sgradita. Un rumore che anzichè distorcere, raddrizza il senso dei segnali.

Eligio Cesana

MACERATA

Galleria Artestudio: G. Alviani

A differenza di Pistoletto, che utilizza i prodotti finiti di procedimenti tecnologici per inseguire il mito dell'immagine narcisistica, Alviani elabora superfici e strutture metalliche levigate e graffite nelle quali il grado di specularità è mantenuto ad un livello di indeterminatezza, entro la quale si scatena sincronicamente una molteplicità di immagini, la cui matrice è nella superficie o nella struttura stessa. La definizione non va presa alla lettera. L'immagine che Alviani intende suggerirci non ha niente a che vedere con l'iconografia o con la fotografia, nè direi che essa voglia caricarsi, pur attraverso intenti operativi così diversi, della stessa capacità mitopoietica dell'immagine pistolettiana, tanto per insistere nel raffronto iniziale. Si potrebbe dire, in definitiva, che la politezza del metallo lavorato da Alviani non riflette alcuna immagine *possibile*: noi ci specchiamo in essa come se guardassimo il negativo di una fotografia. Le silhouettes, più o meno aberranti, che intravediamo si prestano ad una latitudine vastissima di decifrazione e di leggibilità, a patto che non si commetta l'errore di intestardirsi in una ricerca di punti di riferimento o di connotazioni della sfera del conoscibile. Lo stesso Alviani ha dichiarato che "l'attimo ha importanza, come spiegazione dell'atemporale": un poeta tedesco del secolo scorso ebbe a dire qualcosa di simile. Che significa questo parallelismo? Niente di più che una mera coincidenza di proponimenti di carattere maieutico: ieri, il poeta romantico disposto al patto con il diavolo per incarnare l'altro io di sè stesso; oggi, l'artista che chiede alla macchina quei caratteri "che si pongono come modello della sostanza prima della operatività". Alla radice vi è, per entrambi, la di-

sponibilità ad una sostituzione di persona, anzi, alla negazione di sè stessi, ma mentre l'altro specula sul mito della *rinascenza*, Alviani postula l'annientamento totale di ogni personalità. Le sue superfici metalliche hanno da essere l'immagine speculare del tempo: il tutto e il niente.

Carlo Melloni

MATERA

Galleria Studio: Vito Capone

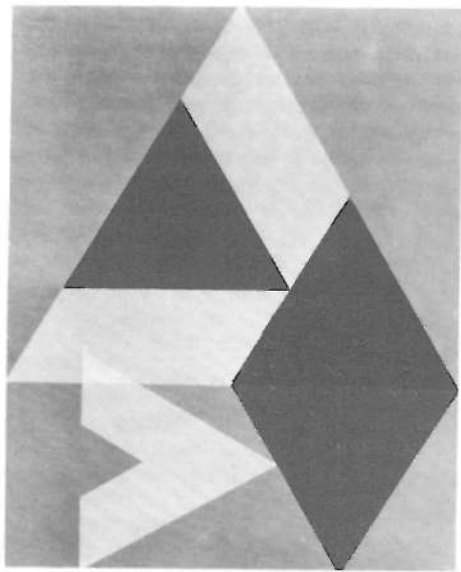
Nei lavori di Vito Capone predomina una predilezione per l'elemento in movimento. La risultante è di logica conseguenza: la proporzione viene sostituita dalla trasfigurata intensità cromatica e dalla forza rappresentativa non esclusa una forte suggestione. Le linee, che intersecandosi ed assorbendosi l'un l'altra in immagini più cercate che trovate, a volte diventano calme tanto da sembrare pienezza di forma. Ma proprio a questo punto le linee, precedentemente ordinate, quasi irrigidite, in una sorta di narrazione geometrica, si spezzano e sgusciano via in apparente disordine per ricomporsi in altra veste ed in altro linguaggio che, perdendo la logica discorsiva unitaria iniziale, va assumendo - ed è l'aspetto più interessante - una particolare colorita vivacità aneddotica. Sotto questo aspetto acquistano un significato maggiore e più originale i piccoli lavori e bozzetti che, se pur validi per l'intuizione, il senso compositivo ed il linguaggio più personale, restano ancora al livello di appunti e di promemoria.

Enzo Spera

MILANO

Galleria S.Fedele: Arturo Bonfanti

Nel panorama quanto mai vario dell'arte non figurativa, Arturo Bonfanti ha un posto intermedio tra chi persegue una prevalente ricerca geometrico-costruttiva e chi tende invece soprattutto ad una libera espressione lirica. Giunto all'astrattismo piuttosto tardi, attorno al '50, dopo venticinque anni di attività pittorica, - non per un'improvvisa folgorazione, nè per una scelta di comodo, ma per la logica e conseguente evoluzione del suo discorso, attraverso, come egli scrive, "una graduale sintesi delle componenti formali di un mondo dove il ricordo degli oggetti e degli



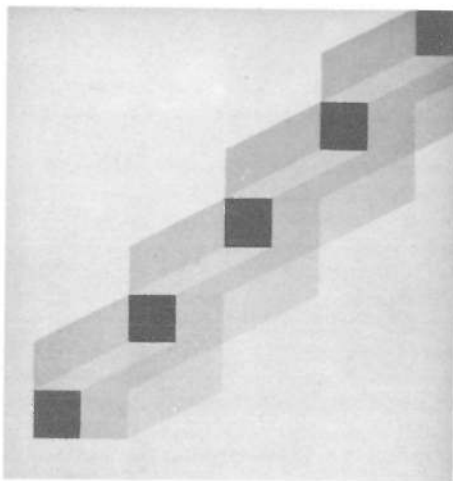
A. Bonfanti: Var. T.R. 223 1965

avvenimenti si avvicenda sottile, penetrante, pacato” - Bonfanti ha portato nel suo linguaggio una caratteristica complessità di motivi, tutti però fusi entro una misura garbata, avvolgente, singolarmente “colta”: che è poi il tono comune del suo lavoro, che appunto da quella misura deriva la sua tipica “unità”. La quale non è ripetizione di una sigla più o meno efficace o adagiamento in una formula, ma anzi si impone entro una non comune varietà di soluzioni, come prova questa mostra alla Galleria S.Fedele, che, per la sua vastità (sono esposte oltre 60 opere degli ultimi dieci anni) e per la felicità delle scelte dà appieno il senso della rilevanza del lavoro dell'artista bergamasco, veramente personale e innovatore, in un campo troppo spesso preda del manierismo delle varianti. E soprattutto, mi sembra, risulta assai significativa la sua capacità di dare alle forme ed ai colori - sensibili, sottilmente emotivi - una concretezza immediata, “vera”, priva d'ogni ambizione metafisiceggiante, ma anche d'ogni velleità avanguardistica. Concretezza che poi è tutt'uno con la misura di cui sopra si diceva: e che è la conseguenza di un civile e culturalmente avvertito accostamento della realtà.

Luciano Caramel

Galleria Visualità: Cioni Carpi

Le “forme impossibili” che Cioni Carpi insegue con caparbietà - quasi con la paulesca mania “Oh che dolce cosa è questa prospettiva” - si inseriscono in una sperimentazione oggi, secondo me, fra le più aperte a risultati di piena esteticità. Un tipo di indagine che, partendo da premesse rigorosamente razionali, sfocia, ogni volta, inesorabilmente, in una immagine illogica, nella constatazione, cioè di una complessa, inafferrabile realtà. Per usare le parole che la Fezzi ha scritto a proposito di Franco Grignani, “l'attenzione ai fenomeni, e il loro controllo visivo e tattile arriva infatti a coglierne le risorse irrazionali, l'avventura, la parabola inaspettata, fino al più acuto irretimento ottico-psicologico”. Da strutture semplici, geometriche e, nel caso di Carpi, con una solidità che ne accentua il carattere costruttivista e la nuda, ascetica chiarezza, una serie di risultati illogici, disorientanti. Un continuo stimolo a ripercorrere da capo il processo percettivo che è poi l'eterno rapporto tra razionalità e irrazionalità. Un rapporto però inteso, non come sintesi intuitiva, bensì controllato, analizzato nella sua processualità, con spirito quasi scientifico. E non per questo - ripeto - meno carico di esteticità. Ne è ulteriore conferma il colore. Colori di per sé perfino densi di pregnanza affettiva.- “bei co-

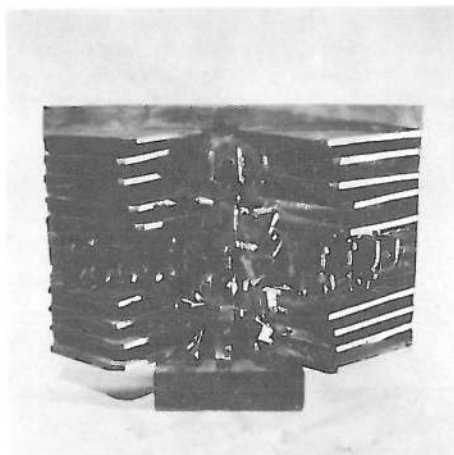


Cioni Carpi: 1969

lori" per intenderci - ma che finiscono per rafforzare questa sensazione di risultato instabile, non riducibile ad una misura logica. Tutto bello, chiaro, pulito ma l'immagine conclusiva, anche cromaticamente, in fondo è pungente, irritante. Una sfida alla percezione pacificata, contemplativa, una spinta incessante al "da capo". Forse è per questa pienezza estetica, per questo farsi specchio dell'esistenza, che, a mio avviso, i dipinti sono in una posizione più avanzata degli oggetti fonocinetici, esposti nella vicina sede del Cenobio. Qui la premessa costruttivista si complica e si confonde per una intenzionalità esteticamente non sufficientemente messa a fuoco. Forse anche per la difficoltà di fondere i due livelli (audio e visivo), mi pare che venga meno quello scatto "dal certo all'incerto" che caratterizza la ricerca di questo artista e di tutto il filone a cui essa si lega.

Galleria Cortina: Lino Tiné

Presentato da Valsecchi, torna questo scultore (siciliano di origine, ma di studi fiorentini e milanesi). Un'ampia mostra, basata, soprattutto, su opere recenti in bronzo e creta grigia e pochi pezzi in terracotta rossa di tre quattro anni fa. Ciò facilita l'individuazione delle due polarità in cui egli si sta muovendo. Vale a dire, una maggiore dinamicità dell'immagine, come una forza organica che sommuove la lorda meccanicità delle sue antiche for-



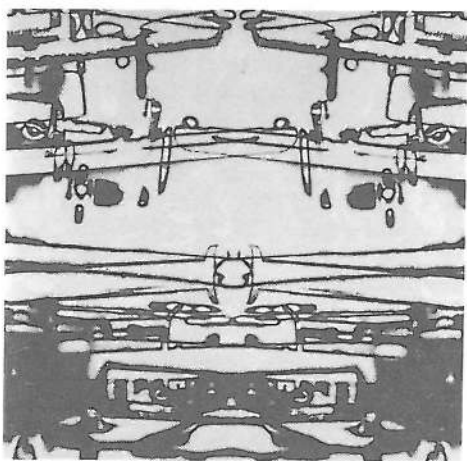
L. Tiné: Piano armonico unito 1967

me, E, al tempo stesso, un assottigliamento mentale, quasi un articolarsi delle possibilità espressive dei primitivi "ingranaggi". Sono due direttrici che indicano la persistenza di una notevole forza, fattasi più matura - già le sue prime sculture lasciavano intuire questo scontro tra organicità e meccanicità - e, sotto la spinta di varie sollecitazioni, oggi nell'aria, (le ambiguità speculari, la serialità e il *continuum*, il trasformarsi della scultura in modulo urbanistico) una crescita di coscienza nei riguardi della problematica artistica contemporanea. Quest'ultimo aspetto, però, non senza qualche pericolo. Il pericolo, cioè, di snervarsi per il prevalere di elementi formali su quella forte carica di energia, addirittura quasi arcaica, che, a suo tempo, aveva richiamato su di lui l'attenzione della critica.

Francesco Vincitorio

Galleria de Nieubourg: Glauber

Due mec-art, Mimmo Rotella e Hans Glauber, hanno esposto nello stesso periodo a Milano. Il primo al Naviglio, con una serie di ritratti collocati tutti all'interno di un raffinato gioco esibizionistico-mondano. Glauber, un sociologo austriaco uscito dalla scuola di Francoforte, presente alla de Nieubourg, rivela invece nelle sue opere ben più complesse problematiche. Va notato innanzitutto che il suo linguaggio si differenzia notevolmente da quello degli altri artisti della tendenza; egli scarta la registrazione ottico-meccanica semplice e, attraverso un processo di solarizzazione e di manipolazione, trasforma fotografie di congegni meccanici in una fitta trama di linee e segni tendenti a collocarsi architettonicamente in uno spazio. Il titolo della mostra, "Dalla città meccanica", è indicativo per chiarire la linea conduttrice del suo lavoro che vuole documentare, attraverso un processo simbolico, non solo la dimensione ambientale della nostra civiltà ma le sue implicanze esistenziali. L'intervento di Glauber sull'immagine è minimo e l'operazione maggiore si realizza nella scelta di essa e nella relativa collocazione spaziale; egli tende, in sostanza, a non intervenire nel dato oggettivo lasciando al compito di realiz-



Glauber: Dalla città meccanica n. 6 1964

zare il messaggio. Qui è facile cogliere il senso della minuzia e complessità descrittiva delle sue tavole figurate, simili a una lucida sequenza kafkiana che trova, nello stillicidio analitico, la sua carica di tensione e di angoscia. Il risultato è positivo e alcune opere assumono, nel fruitore, l'intensità di un campo nevrotico che evidenzia le lacerazioni oggi esistenti tra il "sé" e il mondo esterno; ma il filo su cui si equilibra una scelta di tal genere è così sottile che, pur risultando chiara la collocazione dell'autore, l'immagine non raggiunge sempre la necessaria chiarezza e capacità d'incidenza.

Aurelio Natali

Galleria Vinciana: Sergio Fergola

Galleria Transart: Jean Pierre Velly

Perché questo abbinamento? Si tratta di un pittore e di un incisore. Di un napoletano e di un francese. Il primo ha una decina d'anni più del secondo. Ambedue fanno una pittura simbolica. Fergola guarda ai fiamminghi, e cerca di imporre un umanesimo dal di dentro della situazione tecnologica con funzione contestativa. Velly guarda a Dürer, a Cranach, a Seghers, ad Altdorfer, e si impadronisce di quel linguaggio, di quella tecnica, di quella nervosità, contesta meno il mondo tecnologico, e addita di più il dramma umano al bivio tra assurdo e senso della ragione. Laddove Velly sublima ricorrendo

al naturalismo e al destino come cosmicità, Fergola sulla scia di Klee e di Mirò e di Magritte ricorre all'ordine magico, tipicamente meridionale, quale logica che ingloba tragicità e assurdo. Due pittori diversissimi: per tecnica, per ispirazione, per modelli, per soggetti. Velly senz'altro più sicuro nella sua allucinazione umanistica, Fergola tentennante tra magicità surrealistico-metafisica e richiami pop. Tuttavia una medesima temperie. Pittori che non fanno *tabula rasa* del passato. Che non peccano cadendo nella mera citazione, o nell'estrapolazione culta. Nelle loro opere leggi il loro giudizio sull'arte moderna, come espressività spesso povera di contenuti morali. Quindi trovi, nel rapporto con l'arte del passato, il richiamo ad una tradizione nella quale esteticità ed eticità erano due cose, con propria funzione, ben differenziata, eppure operanti parallelamente nelle medesime opere. C'è in ambedue una contestazione al formalismo. Velly è più legato all'uomo come tale, Fergola addita invece la situazione in cui l'uomo non è più protagonista. Non hanno programmi. Nel loro culturalismo retrospettivo mostrano, dell'arte moderna, quel momento di crisi che consiste nella pura attualità formalistica ed amorale. Contestano implicitamente la pura esteticità come portatrice di valori etici. Insomma, due mostre di due artisti non conformisti. Contaminati e immersi sì nell'oggi, ma tendenti a quel "pathos della lontananza" düreriano, di cui discorreva Panofsky. Se fedeli all'ardua significatività dei contenuti ultimi, scavalcando l'imitazione, potranno continuare a delineare nella sfera del visivo *minima moralia* di autentica necessità attuale. E' solo questione di Pathos! E' solo questione di Lontananza! Il primo non lo vende il droghiere, la seconda non la si misura col metro o con l'atlantico storico. Solo la vera solitudine può fermentarli! E ce n'è poca in giro.

Riccardo Barletta

MODENA

Galleria Mutina: Pasquale Verrusio

Vespignani, presentando Verrusio, che è del '35 e quindi di una generazione-giovane-, individua alcuni degli elementi, alcu-

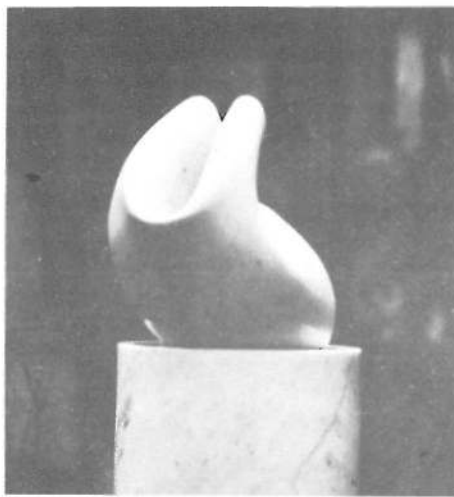
ne delle componenti, della sua esperienza. I titoli delle opere, "Marina", "Trincea", "Le ghiaie I, II, III", "Recinzione I, II", "Testa di capretto", "Interno come autoritratto", etc. possono aiutare a capire l'ambito narrativo dell'artista. Muovendo dalla tradizione realistica poniamo di uno Ziveri ma collegata ai -toni- freddi di un Cremonini, Verrusio illustra la testa di capretto sul piatto ovale, di scorcio, semi-dissolvendola in una luce bianchissima che cala su tutte le sue opere, oppure la ripresenta di scorcio frontale, rosacea, nell'altro dipinto dal titolo appunto "Testa di Capretto". Dietro questi dipinti non c'è però, come si potrebbe pensare, il mito della natura corrotta di Bacon, ma, semmai, quello della contraddittoria, stupefatta esistenza degli oggetti dei surrealisti. Del resto tali componenti si evidenziano abbastanza chiaramente nella serie delle pomici, dipinte con incredibile acribia, chiaroscurate, toccate punto per punto, delineate, incastrate una sopra l'altra in una immobilità atona. Qualche volta a Verrusio viene in mente di mettere, su questi cimiteri di ossa di pietra, un cielo narrativo ma, il più delle volte, come ne "Il sole del mattino" taglia l'orizzonte solo su queste dure pietre. A me poi questa serie rammenta, e certo non le deve essere stata estranea, la drammatica Spiaggia del Pacifico di Shan, ora al *Museum of Modern Art* di New York, dove appunto l'ossessionante, micrografico ritmo delle ghiaie letto dall'alto costruisce la tensione dell'immagine. Nell'ambito di una pittura di narrazione diretta dunque mi sembra che Verrusio raggiunga, specie nei dipinti ricordati, risultati singolari.

REGGIO EMILIA

Sala Comunale: Giacomo Benevelli

La cosa più evidente, vedendo queste opere di Benevelli, è la loro presenza a livello del sesso; il sesso femminile, l'incavo, le pieghe lustrate ai bordi tornano con quasi ossessionante frequenza e, del resto, i titoli delle opere metterebbero comunque il lettore su questa linea di interpretazione. Valsecchi ha giustamente indicato una delle componenti culturali di Benevelli in Brancusi, e non vi è dubbio che certe

sculture di marmo su basamento cilindrico, oggetto posato su sostegno, abbiano riferimenti persino ovvi all'opera del grande scultore; di diverso qui, naturalmente, v'è tutta una serie di componenti, in primo luogo nessun sostrato culturale-primitivo cioè interesse per culture, come in Brancusi, non occidentali; quindi considerazione partecipe dell'oggetto (nel caso, si diceva, il sesso) che invece in Brancusi è appunto oggetto-monumento, forma ideale di se medesimo. Direi però che altre componenti debbano essere vedute in Benevelli, a mio vedere altrettanto patenti. Il tema del nucleo, della forma germinante chiaramente gli deriva da Moore e il riferimento per molte opere non può essere equivocado; l'idea dei piani continui, a volte di gesso, curvantisi secondo forme allusivamente narrative è in fondo quella di Arp e, quindi, di Viani. Ma, ancora, dopo ciò, non possiamo non ricordare che tutta una serie di padiglioni, di vele, di sculture bronzee articolate cioè come le ali di farfalla rammenta da presso la scultura di Ghermandi, troppo da presso perché non se ne debba fare menzione. In fondo la linea, il nucleo più personale della ricerca di Benevelli sta in questa sua intenzione ed attenzione al tema del sesso, in questa sua ben precisa narrazione di tale tematica. Si tratta, naturalmente, di un tipo di cultura e scultura in fondo arcai-



G. Benevelli: scultura

co, lontano dai problemi della nostra contemporanea civiltà, volutamente forse un rifiuto di questi, siano essi la serializzazione, i nuovi materiali, oppure l'artista come ideologo.

Arturo Carlo Quintavalle

ROMA

Galleria Naz. d'Arte Moderna: Arte Contemporanea Cecoslovacca

Soltanto una scarsissima conoscenza degli svolgimenti sia storici che attuali dell'arte cecoslovacca può rendere accettabile la mostra "Arte Contemporanea Cecoslovacca" proposta dalla Galleria Nazionale d'Arte Moderna, a Roma. A chi abbia qualche conoscenza di quegli svolgimenti e ne apprezzi la portata e le peculiarità, la mostra non può non apparire una sorta di operazione da paese sottosviluppato a paese sottosviluppato. Se Palma Bucarelli si fosse spinta l'estate scorsa non dico a Praga, ma soltanto ad Aquila forse una simile mostra non l'avrebbe accettata: forse si sarebbe resa conto che esporre cinquant'anni d'arte cecoslovacca implica ben altro impegno che esporre cinquant'anni d'arte maltese (senza offesa per nessuno, beninteso). Ad Aquila in "Alternative Attuali 3" una quarantina di pitture, collages, disegni per ciascuna retrospettiva spiegavano perchè Styrsky e Toyen fossero due personaggi di primissimo piano nel contesto dell'avanguardia europea particolarmente negli anni Venti e Trenta (ma anche nei Quaranta, in realtà). A Valle Giulia un solo, anche se molto intenso, Styrsky cosa può spiegare! E pochi fogli tratti dal libro *Cache-toi guerre* di Toyen (dico le riproduzioni del libro del '44), non i disegni originali (alcuni in collezione a Roma!) Ma non è che un esempio: cosa può capire il visitatore di Janousek - che è un caso interessantissimo di precorrimiento informale negli avanzati anni Trenta e esordio dei Quaranta -, senza un quadro della tradizione espressionista (che corre da prima del Cubismo) quanto di quella fantastica nelle quali si inserisce con grande originalità? Perchè è assente Muzica? A Parigi una stupenda retrospettiva (già a Praga e a Brno l'anno scorso) ha reso giustizia della qualità di Sima: qui

un dipinto indubbiamente molto notevole, ma attende solo il conoscitore per riuscire a stabilire un colloquio di fondamento storico. E non sono che esempi. Chi ha negli occhi le sale di Kupka nella Galleria d'Arte Moderna a Praga non ha che un pallido *specimen* nel quadro pur notevolissimo inviato. E così via. Pochi disegni di Preissig come spiegano il singolare senso della sua opera, da *vedette* del Secessionismo a pittore astratto lirico negli anni Venti? Passando ai giovani, se la situazione migliora un po', perchè l'arco di tempo è ovviamente più ristretto, al confronto, mancano tuttavia i nessi. Molte opere sono poi le stesse già esposte in estate ad Aquila. Per me che li ho abbastanza frequentati dal '65 a oggi fra questi giovani una novità è il lavoro più recente di Dlouhy, più solido di quello di qualche anno fa. E interessante appare Jankovic. Bellissime le opere di Kolar, del '63-'65. Malich, Medek, Kmentova, Demartini, Nepras, e Vozniak sono stati tutti esposti ad Aquila fra l'edizione '65 e quella '68 della mostra.

Enrico Crispolti

Galleria Barcaccia: Carlo Levi

La carenza di organicità ci pare la caratteristica prima di questa personale di Carlo Levi che la Galleria "La Barcaccia" propone in questi giorni. Una carenza che discende dalla particolare struttura della mostra che raccoglie gli acquisti fatti dalla Galleria nell'arco di due anni. E ciò nuoce alla lettura delle opere stesse, presentate in catalogo all'insegna di un contenutismo "anticonformista" che così come esposto fa torto, a nostro avviso, a tutto il discorso di Carlo Levi inteso esso nella peculiare interezza. Soprattutto se si pensa che è proprio una posizione critica siffatta che etichetta di tale definizione l'ultima esperienza dopo aver accettato, cioè storicamente in ritardo, la precedente esperienza che a sua volta era stata definita conformista. Diremo quindi della contraddizione individuabile in queste opere, una contraddizione che raffronta l'antico dolore per un meridione pieno di luce e di sassi a quel concetto panico della vita caro al Levi del '30. La dubbiosità allora, che dalla lettura di queste opere traspare,

diventa la dubbiosità di un artista dal profondo impegno civile dinanzi alla situazione del nostro tempo. Da qui il contrasto uomo-natura, la solitudine estrema dei suoi personaggi contrapposta alla rigogliosità barocca delle sue nature morte, i silenzi delle sue donne che il lutto eterno rende statuarie, contrapposti agli squilli epici di alcune accelerazioni cromatiche. I sottoboschi lussureggianti non son fatti per i suoi amanti, e ciò l'artista sottolinea con insistenza, quasi presa d'atto di una disperazione di natura esistenziale. I facili entusiasmi per certi bonnardismi distolgono così l'attenzione, nel lettore affrettato, da quelle che sono le ragioni più segrete della ricerca del pittore, quella ricerca, cioè, che guarda all'uomo con costante, trepida ansietà, pronta a captare ogni più intima motivazione che, poi, nei temi eterni della vita e dell'amore (generatore di vita) si identificano.

Galleria Marlborough: P. Consagra

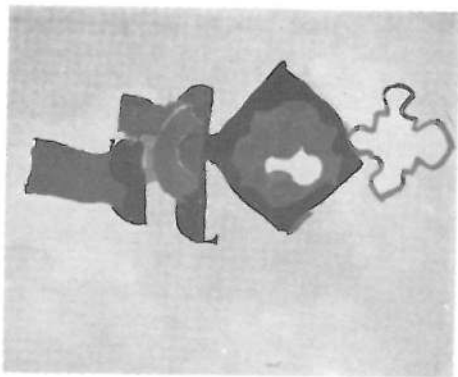
La città frontale: questo il tema che Pietro Consagra propone in questa sua personale alla "Marlborough", con un capzioso talento figurativo al limite tra architettura e scultura. Il rifiuto della circolarità della visione, l'immagine evento suggerita nel proprio addvenire, nell'intento di sottrarsi ad una integrazione di sapore ideale che possa suonare accettazione di uno stato. Eppure è una posizione tradizionale questa di Consagra. L'eleganza della materia, la suggestione della linea, la preziosità del segno che fende l'aria concretandosi nella forma, sono tutte componenti che partendo da un'operazione mentale si risolvono, poi, nel formalismo. Non siamo ai legni bruciati, nè al materiale policromo delle esperienze di ieri (il sapore del monumento, comunque, restava sempre); siamo alla forma pura, lucida, squillante, essenziale ed elegante, che dalla tecnica parte per risolversi in oggetto inutile, legato sempre, ad un tempo, all'irrepetibile tipologico. La grande ellisse di acciaio che può benissimo realizzarsi come nuovo monumento esaltante il raccordo anulare autostradale, prospettiva di fuga di un immaginario ponte lanciato sulla città: architettonicità della visione, dunque. Consagra scultore di forme: e la

luce penetra all'interno di queste, indipendentemente dalle dimensioni, sì che quando le forme si propongono come risultanza di una scomposizione (i 40 edifici embrionali fanno pensare alla *scrittura* di Capogrossi) esse conservano una loro capacità di presenza. Ma la frontalità non toglie l'oggetto dal centro ideale: il piedistallo è lì, pronto a ritrasformare l'oggetto in totem, un totem di acciaio e di ottone, novella realtà emblematica affrontata nella peculiare totalità che ritorna subito dopo, a nostro avviso, a proporsi come rinnovato centro ideale nel cui ambito, semmai, trova cittadinanza l'uomo d'oggi.

Vito Apuleo

Galleria Editalia: Antonio Scordia

"Scordia è un artista figurativo, e sa che non potrebbe non esserlo", scriveva Calvesi nel 1956, ed all'affermazione, che il senno del poi vede già compromettente, faceva seguire le aggravanti di certo bisogno di "caratterizzazione psicologica e sentimentale dell'immagine, che ovviamente non può prescindere dalla figuratività dell'immagine stessa". Lionello Venturi peraltro, due anni dopo, poteva avanzare dei dubbi: "Che cosa farà domani è forse più difficile dire per Scordia che per alcuni suoi compagni". E tuttavia il primo tratto su cui l'artista è venuto elaborando la visione è la coerenza più ferrea, nella quale non saprei vedere quelle "radici nell'informale e nella pittura d'azione" che vi scorgeva ieri Ponente, nè quella *source* diretta che Carandente identifica oggi nel "nudo femminile, la voluta barocca, il volto o il ritratto, la situazione architettonica degli oggetti". Quest'ultimo punto però, questa "situazione architettonica", proprio perchè la più astratta dagli oggetti e la più trasferibile alla struttura compositiva del quadro, centra una delle componenti chiave dello Scordia di ieri e di oggi: un rigorismo formale, una serrata scansione dello spazio che ancora le forme a un ritmo ineluttabile e perentorio. Questa rispondenza di vuoti, di pieni, di pause, sposa nei fogli esposti all'Editalia la musicalità di valori timbrici altrettanto scanditi e ritmati. E alla stupenda sonorità cromatica cede quella solidità del disegno, che si scioglie



A. Scordia: Costellazione 1967

a volte, senza snaturarsi, nel canto largo d'una vena felicemente lirica. Ritmo dunque, e spazio e luce: spazio come forma, luce come forma; il bianco del foglio nelle tempere di Scordia si fa colore, isola le immagini e le unisce, ne segna l'assenza e la presenza, le illumina, le fa vivere - e ne riceve forma luce e vita. Un pittore che crede nella pittura, s'è detto, e si può sottoscrivere, - in una pittura non evasiva, se si passa il bisticcio, per evadere dalle troppe complicazioni della pittura di oggi.

Galleria Marlborough: Laura Grisi "nebbia e antinebbia"

Certo, qualcuno avrebbe potuto chiamare i pompieri. Non era spettacolo consueto e fili di nebbia, attraverso l'androne, si allungavano fin sulla strada. Smentiva tuttavia l'incidente l'aria sorniona dei partecipanti, l'ammicciamento tra sconcertato e divertito che resisteva negli occhi arrossati; e i curiosi, vinta la timidezza, si mescolavano agli iniziati. "La nebbia sarà la scultura", diceva, in fase di progetto, la Grisi, ma non si tratta di scultura, nè di evento maliziosamente provocatorio, come poteva essere il "vento" che investiva i visitatori della *Tartaruga*, un anno fa. Il cortile della galleria chiuso in alto da un telone di plastica e pieno di nebbia artificiale (e maleodorante, purtroppo), ora densissima ora più rada, e sei "antinebbia", colonnine in plexiglas con una spirale di neon, a creare stenti aloni azzurrastrati perduti nella finzione d'uno spazio senza confini. Con l'illusione potevi viag-

giare all'infinito, ed incontrare la fiaba d'un albero, involontario ma reale protagonista della magia, e sospettare incontri impossibili; la nebbia t'inghiottiva, a due metri creava gole insondabili, e gli azzurri baluginii venivano da spazi e tempi di memoria. Scenografia? ma con la differenza sostanziale della tua partecipazione, dell'invasione e trasformazione dello spazio tuo. T'infastidisse l'acre sapore d'insetticida o un'aspettativa delusa, eri comunque coinvolto - e tosto irretito dalla suggestione d'un ambiente irreale, che era e non era, si mostrava e si smentiva. Ferma restando una potenzialità funzionale di quei perfetti anti-nebbia da casello autostradale. A metà dunque tra l'happening e l'ambiente estetico, la scenografia e la struttura primaria, tesa una mano alla tecnologia e l'altra alla fantasia; in centrale equidistanza, e un tantino magari centrista.

Guido Giuffrè

SASSARI

Galleria 23: Federica Galli

Federica Galli ci conduce quasi per mano, con dolce prepotenza tutta femminile, in un mondo nel quale non eravamo più abituati aggirarci: nel mondo naturalistico delle sue incisioni. Un mondo di giardini, di boschi con tante creature vegetali sveltanti nello spazio. Migliaia di rami in mille direzioni che sbandierano miriadi di foglioline costruite, una dopo l'altra, con certosina pazienza pronte ad agitarsi, per rifrangere la luce naturale, al primo soffio di vento. Il mondo naturalistico della "formica" Galli (l'appellativo è di Raffaele Carrieri) è, tuttavia, il risultato di una esperienza vissuta, assimilata nello spirito, rievocata con sensibilità tattile come brani di un racconto ispirati ad antiche leggende d'amore giapponesi. Le matrici, elaborate con abile bulino, con la determinatezza costruttiva di una struttura funzionale pur nel rispetto delle riduzioni prospettiche e dei rapporti spaziali e tonali, ci offrono risultati significativamente espressivi che si concretizzano nella ricerca sostanziale di un'anatomia plastica della vita vegetale, di cui sono validi esempi anche i pastelli ispirati al paesaggio nord-africano.

Mario Di Cara

TERAMO

Galleria Il Polittico: Nicola Febo

Alla Galleria il Polittico Nicola Febo torna a proporre, dopo molti anni di silenzio, il proprio discorso di pittore legato alla tanto discussa ma certamente fruttuosa stagione informale. Il suo itinerario d'artista muove dal 1955 e tocca le tormentate odierne esperienze. Dalla tempera all'olio, dall'affresco al polisterolo (ossidato, colorato o puro) il tipo di chiarificazione al quale il suo sforzo sembra tendere è quello della linearità espressiva dove il pittore torna finalmente ad essere partecipe del significato sostanziale dell'opera. Altrimenti non si spiegherebbero quadri come "Itinerario gioioso", "Le vie del cielo". Alla forza degli affreschi, o alle violente colate dei grumi coloristici, nell'ultimo periodo sembra sostituirsi totalmente la leggerezza e la levità consolatrice del polisterolo in cui Febo ritrova il suo innato senso lirico qua e là frammentato da scatti improvvisi volti al tentativo di superare l'impasse in cui molti suoi coetanei continuano a stagnare. Difatti egli è del 1904, ma sempre è rimasto al passo con i nuovi impulsi e le nuove sollecitazioni estetiche; il fatto che insegni figura disegnata in un liceo artistico non gli ha fatto, nè gli fa, velo al cospetto delle situazioni più avanzate e delle proposte più ardite. Egli stesso, anzi, in varie circostanze ha mostrato di essere protagonista nella cerchia dove da anni opera. Questa mostra antologica, quindi, non commemora un nome e una attività, ma indica la linearità di un impegno che ancora oggi è aperto a ulteriori interessanti sviluppi. Per Febo, presentarsi sinteticamente con quindici anni della sua attività, significa, in definitiva, chiudere la parentesi del silenzio e riprendere a svolgere la propria attività con intenti militanti.

Benito Sablone

TORINO

Galleria Notizie: Mario Nigro

La ricerca che Nigro conduce da venti anni con coerenza attraverso la pittura, e che va oltre le tematiche suprematiste e neoplastiche, è un'indagine metodologica sul-



M. Nigro: L'armata rossa vincerà 1969

la significazione esistenziale dello spazio e del tempo. Nel linguaggio astratto di Nigro la pittura non è intesa come forma, immagine, segno, ma come "trama" visiva strutturale, la cui percezione fruitiva è stimolo per lo spettatore a integrazione nell'espansione multidimensionale della progettazione. Dopo l'esperienza dello "spazio totale" che vanno dal '52 al '56, in cui le coincidenze, divergenze e simultaneità delle progressioni ritmiche reticolari sono viste e studiate in contrasti e fughe prospettiche attraverso le concezioni del relativismo scientifico e l'esempio della costruzione musicale, Nigro inizia dal '64 le ricerche sul "tempo totale". La dimensione costruttiva spaziale, annullata dalla trama, e resa ora, in questo "tempo totale", in quantità e percezione psicologica temporale: le linee-forza prevaricano la fisicità del supporto, in iterazioni seriali senza fine, nella fluidità inconscia dell'evento mentale e fisico inarrestabile del tempo. Secondo la dichiarazione dello stesso Nigro, "esse obbligano lo spettatore alla rivelazione del tempo che passa. L'uomo vive in modo molto ricco, molto ampio, fa molte esperienze, poi si accorge che c'è un'esperienza unica, fondamentale: lui che vive e il tempo che passa". Nelle recenti opere qui esposte, appartenenti alla serie del "tempo totale", il colore interviene come un' "altra" evidenziazione visiva nelle iterazioni monocrome. Queste "strutture fisse con licenza cromatica", decantazione rigorosa delle ricerche reticolari precedenti, identificano progressivamente su superfici a parete, o poste sul pavimento (i segmenti delle "4 stagioni")

il 'sentimento del tempo' vissuto dallo spettatore attraverso la continuità di compenetrazioni, o divergenze improvvise, e opposizioni cinetiche. E vale ricordare l'affermazione dello stesso autore: "Il mio non è un mondo di pessimismo, ma è tuttavia una constatazione di lotta".

Galleria Martano: Giuseppe Spagnulo

Lo spazio si apre allo scultore Spagnulo come una dimensione da conquistare, da invadere con il gigantismo e lo scatto delle sue opere in ferro o in fiberglass, in cui l'oggettualità tecnologica, attraverso i prodotti dell'artigianato industriale da lui reperiti: cisterne, bombole, putrelle, è integrata e recuperata in strutture organiche e dinamiche. In una esaltazione della densità plastica, soprattutto in senso ponderale, le forme meccaniche di Spagnulo, nuovi totem aggressivi e allarmanti, rivelano violentemente un arcaismo drammatico e spietato, nel senso di una "energeia" sempre sul punto di esplodere e di cui il gigantismo e il motivo ricorrente della tenaglia sono gli elementi più immediatamente percettivi. L'equilibrio instabile delle masse e dei volumi immanenti conferisce alle opere il dinamismo e la precarietà dell'evento, in un bilanciamento ad alternanze, che si risolve, specie nelle grandi, nella tensionalità e nello scatto

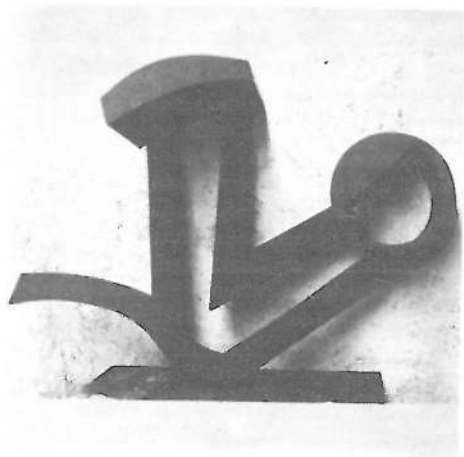
rotatorio, in una spazialità articolata e policentrica. Nei suoi riferimenti al mondo del lavoro, gioca indubbiamente l'interesse alla volontà costruttiva della Lombardia industriale, e alla situazione e presenza esistenziale dell'uomo nei rapporti con la macchina; l'immagine organico-mecanica che ne deriva (e che nelle opere più piccole può presentare ancora una certa oggettualità e una concitazione quasi barocca) s'impone anche per una possibile interazione e relazione sociale.

Mirella Bandini

TRENTO

Centro Rosmini: Luigi Veronesi

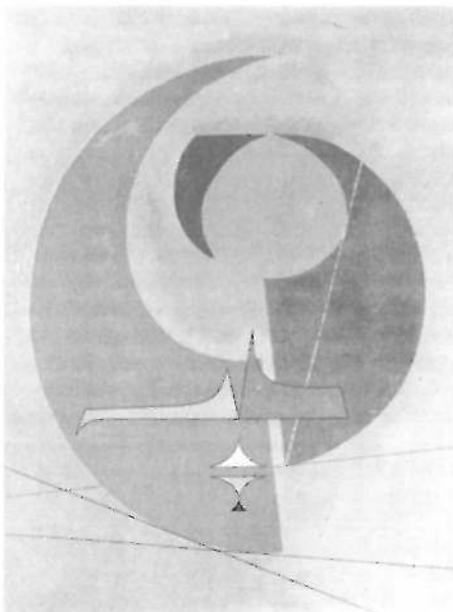
Sono passati molti anni e varie vicende sono accadute da quando i "nemici irriducibili del fatto fortuito", gli "amanti dell'ordine", tennero la loro prima collettiva a Torino nello studio di Casorati in via Barolo. Sono trascorsi esattamente trentaquattro anni. I firmatari della prefazione che abbiamo brevemente citato furono Bogliardi, De Amicis, D'Errico, Fontana, Ghiringhelli, Licini, Melotti, Reggiani, Soldati e Veronesi. Si tratta insomma degli artisti non figurativi che in quell'epoca si riunirono intorno al Milione di Milano e che unitamente agli artisti ed agli architetti del gruppo di Como costituirono le uniche due punte avanzate, anticonformiste, di avanguardia degli anni trenta. A loro va dato atto inoltre d'essersi inseriti, con diverse desinenze individuali, nell'ampio filone astrattista europeo senza con ciò cadere in un epigonismo provinciale. Per questi artisti "la geometria è sempre stata la più alta aspirazione umana" e pertanto è "la chiave della nostra modernità". Inoltre costoro furono "compresi della funzione sociale dell'arte" e precisarono che questa "al di sopra di ogni rappresentazione formale della socialità, raggiunge con un massimo di interesse l'equivalente spirituale di essa". Fra i più significativi nomi che abbiamo citato va annoverato di certo Luigi Veronesi del quale in questi giorni al Centro Rosmini sono esposte numerose opere recenti. La caratteristica fondamentale della sua ricerca e formulazione poetica ri-



G. Spagnulo Fiberglass 1969

siede in un gioioso dinamismo di forme e di elementi costruiti nello spazio da essi creato nella dimensione del quadro, come ebbe a scrivere giustamente nel 1954 Giuseppe Marchiori. Nel corso della vernice, durante la quale Giuliano Martano ha parlato delle esperienze non figurative italiane, sono stati proiettati due film eseguiti dall'artista nel 1939/40. Sono pellicole dipinte a mano e questo perchè Veronesi volle trasferire in cinema la pittura e non filmare soltanto i dipinti. Oltre all'aspetto estetico le due pellicole rappresentano un'autentica rarità essendo le uniche superstiti dai bombardamenti poichè conservate alla Cineteca Internazionale di Parigi. La prima di queste è un gioco radio-so e divertito di colori e di forme che si escludono subentrando le une alle altre con un ritmo quasi musicale: nella seconda invece le forme assumono connotazioni geometriche più precise e si perviene pertanto ad effetti che, a distanza di trent'anni, sono peculiari alla Op-Art.

Luigi Lambertini



L. Veronesi: Composizione G 2 1969

VERONA

Galleria Ghelfi: Ada Zanon

Questa pittrice, che già aveva avuto l'occasione di segnalarsi nell'ultima edizione della Biennale veronese, ha ulteriormente evoluto il suo linguaggio espressivo conducendolo a risultati evidenti e notevoli. Nella sua pittura già da tempo operante era certo clima fantastico, nè la pittrice ha rinunciato al colore livido e contenuto, ma queste particolarità, unite ad una precisione oggettiva, che in molti casi richiama quella dei surrealisti della linea magrittiana, si sono, in queste ultime opere, maturate a definire una indubbia personalità poetica, tra le più valide presentatesi a Verona nel novero ristretto dell'ultimissima generazione. Ada Zanon dipinge bambole che paiono bimbe e bimbi con un che di disumano come le bambole: tali personaggi brancolanti in un buio anonimo, in un grigio lattiginoso, senza dimensione, le gambette paffute, i piedini rivestiti delle scarpette "bebè" di vernice. Questa nebbia-nulla, in qualche quadro, nasconde le figure sino alla vita lasciando intravedere solo i drappeggi leziosi dei rasi del vestito e il muoversi inquieto e smarrito di quei piedini. Una sensazione di angoscia è indotta così nello spettatore, ferito anche da qualche bagliore metallico che trapela dove, con notevole virtuosismo esecutivo, la Zanon lascia scoperta la lamina d'alluminio sulla quale dipinge. Più che far risalire questa pittura al surrealismo, come si sarebbe portati a tutta prima, è più giusto, a mio avviso, collegarla a temi della migliore letteratura infantile e, per quanto riguarda le notazioni iconografiche alle ultimissime esperienze della pittura inglese figurativa (penserei ad Unsworth, per quanto, tale accostamento si possa fare solo per compiacere una non sempre giustificata abitudine critica a questo modo di raffrontare), ed a certa pittura simbolista ottocentesca. La mostra della Zanon ha sorpreso la critica e gli artisti locali, ed il pubblico medesimo.

Renzo Margonari

NASCITA DELL'AVANGUARDIA ARGENTINA

L'avvenimento più importante di questi ultimi mesi a Buenos Aires è stata una serie di mostre che, retrospettivamente, hanno consentito di conoscere ciò che avvenne in Argentina durante l'anno 1944. Vale a dire la nascita della vera avanguardia argentina. Malauguratamente, sopra i vari punti di questa vicenda esiste una grande confusione, alla quale non sfugge la stessa critica, anche per la scarsa collaborazione degli artisti che vi parteciparono. Presso l'Istituto "Di Tella" è stata presentata una esposizione intitolata "100 opere di Kosice, un precursore". Dalla presentazione in catalogo del prof. Jorge Romero Brest, Direttore del Dipartimento delle Arti Visuali del predetto Istituto, riportiamo: "Kosice, negli ultimi anni, ha fatto opere molto importanti; non è il momento di enumerarle. Bensì occorre puntualizzare il carattere della sua ricerca che va sempre più imponendosi e che non è quello della "vita organica". Secondo quanto dice in un articolo, di un paio di anni fa (Art International, XII, 7, 1967): "la lotta tra determinismo ed indeterminismo è caratteristica della vita organica, la cui dialettica è, in definitiva, meno ampia. Quella di Kosice è una lotta cosmica che si riferisce alla esistenza. Perché invece di chiuderci nelle nostre possibilità individuali, le sue opere ci pongono nella "situazione di esistere, intensificando l'istantaneità dell'atto contemplativo, senza disinnestarlo dal completo atto vitale". Presso l'Istituto IDA - Centro de Estudios de Arte, un altro artista (che arricchì il panorama di quegli anni) presenta una mostra antologica che va dal primo proposito *percettista* alle sue ultime ricerche compiute sempre in questa linea. Linea che ha approfondito con estrema coerenza. Si tratta di Raul Lozza. Iniziato all'arte "concreta-invencion", lanciò nel 1949 un manifesto dal quale stralciamo: "La pittura percettiva esalta gli elementi della percezione visiva della plasticità, nel piano-colore, e crea una autenti-

ca relazione - proprio nell'ordine pratico - tra lo spettatore e la pittura. Dalla astrazione dell'oggetto rappresentato alla invenzione di un oggetto estetico, con proprietà reali". E come scrive nel catalogo, Abraham Haber, teorico del movimento percettivo e suo storico: "Per la prima volta nella storia dell'arte plastica, forma e colore si unificano per creare il piano concreto, la cui realtà estetica viene data dalle nuove strutture dove intervengono, massicciamente, i dati della percezione". Per ultimo e a chiusura di questa revisione storica, è stato esposto presso la Sociedad Hebrea Argentina, e con il titolo "Arte concreto invencion", un gruppo di opere di Arden Quinn, Blaszkowski, Hlito, Iommi, Kosice, Lozza, Maldonado, Mele, Prati, Souza e Vardanega. Dopo l'esposizione di Petorutti nel 1924, quella di Juan Del Prete nel 1933 e di Juan Bay nel 1937, tre traguardi "individuali", nell'ambito e nel rispetto dell'arte tradizionale, e di sincera ricerca di rinnovamento, appare nel 1944 un gruppo organizzato e omogeneo che, fin dall'apparire della rivista "Arturo" (organo del gruppo, di cui uscì un solo numero) diffonde nuovi concetti teorici e fa conoscere punti di vista estetici, inediti in Argentina. La redazione della rivista era integrata da Arden Quinn, Rothfuss, Kosice e Bayley. I quali si presentarono, per la prima volta, in una esposizione organizzata presso la casa privata del dott. Pichon Riviere nel 1945. La denominazione era: "Arte concreto-invencion". Verso il 1946 e dopo alcune diserzioni e separazioni, questo gruppo, trasformato in "movimento" espone nella Galleria Peuser, in occasione della quale venne lanciato il "Manifesto invencionista" dove si parla di una "estetica scientifica" e si prende posizione "contro ogni arte di élite". Cioè una proposta per "un'arte collettiva", che terminava propugnando: "Nè cercare, nè trovare: inventare".

Edgardo Antonio Vigo

M. De Micheli:
FRANCO FRANCESE, opera grafica
(1939-1968)-Ediz. Gall. Bergamini - 1969

La parte più preziosa e in un certo senso sorprendente di questo volume, dignitosamente stampato, è costituita dalla documentazione della 'preistoria' di Francese ossia dell'antefatto del suo esordio di pittore (1954), occupato da un'attività grafica fitta e tenace, che si avvale delle tecniche più svariate (disegno, tempera, pastello, acquarello). In verità Francese non ha mai abbandonato queste tecniche, che padroneggia con sicura maestria, ma le ha coltivate lungo l'intero arco della sua carriera. Tuttavia, esse occupano in modo pressochè esclusivo il periodo abbastanza lungo della sua incubazione formativa. Ed è proprio qui, in questi inediti, che chi conosce già la restante produzione dell'artista s'imbatta nella 'sorpresa' che ho detto. Non è certo frequente il caso di un giovane, che pur nella rapsodicità dei modelli a cui chiede di volta in volta un suggerimento o un'idea nell'intento di trovare un proprio ubi consistam, manifesti già con icastica evidenza una vocazione, un mondo poetico, una strategia artistica così inequivocabilmente definite. Tanto che Francese può dire legittimamente - come riferisce De Micheli - di aver fatto per tutta la vita "la stessa cosa", pur essendo stato presente, nei modi originali di un ribelle, di un indomabile scontento, in alcuni momenti-chiave della vicenda artistica del dopoguerra. In questi inediti, il cui interesse non è puramente filologico, ma risiede anzitutto nella qualità, che avvince tuttora a distanza di tempo, riconosciamo insomma senza fatica, già espresso a tutto tondo, il Francese di sempre, di ieri e di oggi, con la sua inconfondibile tempra di pittore "espressivo", immerso nella pregnanza del *fühlen*, col suo pathos 'notturno' virile e asciutto, col suo modo esistenziale di partecipare e di essere in situazione.

De Micheli ha messo in atto molta buona volontà per far quadrare l'itinerario dell'artista con lo schema interpretativo a lui caro, che nella sostanza (a parte certa

liberalizzazione politica) è rimasto quello paleo-marxista del periodo neorealista. E ci è riuscito discretamente fino allo scorcio degli anni '60, allorchè la pittura di Francese subì una virata piuttosto radicale e significativa. Non è questione di sapere se egli sia rimasto in relazione dialettica con la storia, questione della quale De Micheli sembra soprattutto preoccupato. Il fatto è che il modo col quale Francese si è atteggiato nella nuova situazione 'industriale' non rientra nel clichè prefabbricato della storia, a cui si richiama il critico. Questi parla vagamente di "solitudine" (quasi scusando benevolmente l'artista), ma senza capire concretamente di che cosa si tratti. Di fatto questa parte del saggio è la più povera di individuazioni critiche, tirata avanti con divagazioni e riempitivi. La svolta di Francese - che coinvolge una situazione umana ben più complessa dei fatti di oltre Cortina del '56 - si attuò mediante un duplice tentativo. Uno è rappresentato dal tema 'Cinemascope', di carattere "descrittivo", che non gli è mai stato congeniale (è indicativo il precedente dei 'Piccoli proprietari', un tema neorealista che non riuscì a concretare). L'altro, ben più fruttuoso, fu messo in atto coi temi 'Notte d'amore' e 'Finestra di notte', che ci hanno offerto una nuova evidenza della maniera originale di Francese di "essere in situazione", aliena dall'orecchiamento delle mode formali e tuttavia ben attestata, con soluzioni autonome di linguaggio, nella problematica etico-culturale del momento. Per quanto ne so, questa pagina critica non è ancora stata scritta. Forse non è stata scritta perchè la chiave giusta non può collocarsi lungo le piste codificate della critica (informale, post-informale, nuova figurazione ecc.). Ma nemmeno, come ripeto, lungo quelle seguite da De Micheli. Tra l'altro occorrono meno prevenzioni verso ciò che è avvenuto dopo il neorealismo.

Piero Raffa

LE RIVISTE

ARTE ILLUSTRATA mar/apr 69

P.C.Santini: Licini oggi - D.Micacchi: L'imbarco per Citera di Renzo Vespignani.

SIPARIO apr 69

J.Kounellis: Non per il teatro ma con il teatro - E.Arroyo: Non mi interessa la galleria d'arte sul palcoscenico - P.Scheggi: Riempire un tempo come tempo di teatralità - M.Pistoletto: Far scattare nella gente meccanismi di liberazione - M.Ceroli: Un modo di far vivere le sculture in ambiente diverso.

GALA apr/mag 69

T.Catalano: Profezia e memoria di Colla - L.Inga-Pin: Il dito puntato - M.Bandini: Louise Nevelson - C.Della Torre: Il caso Penagini - L.Inga-Pin: Richard P.Lohse - L.Vinca Masini: Il segno-segnale di Maurizio Nannucci - N.Carabba: Nuovo rapporto: luce e movimento - I.Mussa: Nota sull'opera di Nicolas Schöffer.

LA BATTANA n. 18

Il numero è dedicato a "Rapporti fra le arti". Scritti di Aldo Rossi, Eugenio Battisti, Gillo Dorfles e altri.

LE ARTI apr 69

Editoriale: De Chirico ha poi tradito? - J.D.Rey: De Chirico - J.Far: I gladiatori e i manichini seduti - Conversazione su De Chirico con Max Fouchet - Salvatore Dalì: Questi sono io - C.Bauyeure: Pol Bury - G.Kaiserlian: La scultura di Tony Fabris - L.Mallé: Pop Art a Torino - W.Gropius: Il Bauhaus - G.Dorfles: Giancarlo Bargoni - M.Carletti: Soliloquio - Il giudizio di Eugenio Montale sulla preziosità ed importanza dell'opera pittorica di Thea Vittoria Catalani, "peintre fantaisiste" - M.Venturoli: Giorgio Celiberti - J.Mormino: Giulio Sforza al passo coi tempi - R.Giani: Roberto Fraccaro pittore dei sentimenti - L.Lambertini: La fantastica utopia di Franco Lastraoli.

LE ARTI - Supplemento di aprile

Dedicato a Cesare Monti con scritti di O.Vergani, A.Gatto, R.Giulli, R.Carrieri, P.Monelli, M.Parenti, L.Repaci, R.Biasion, C.Carrà.

FLASH ART n. 11

G.Politi: Le parole, i gesti, le azioni - A.Pomodoro: Il modo di negazione degli studenti di scuole d'arte in USA - M.Volpi: Luciano Fabro - G.Gatt: Pio Manzù - Enrico Baj.

IL BIMESTRE mar/apr 69

L.Nanni: Poetica di Picasso?

L'APPRODO LETTERARIO n. 44

R.Tassi: Introduzione a Otto Dix.

a cura di Luciana Peroni e Marina Goldberger

QUESTIONI D'ARTE n. 3

E.Treccani: Corrente ieri e oggi - E.Mezzani: Lettera aperta a Edgardo Corbelli - G.Di Genova: Il disagio del critico - M.Van Beek: Situazione oggi in Olanda - D.Cara: Verso una definizione del manifesto di Toulouse Lautrec - A.Ginesi: Manlio Bacosi - S.Rescio: Progetto di evento - S.Chierchi: Angelo Ruga - P.Pantoli: Il liceo artistico è una scuola inutile - E.Mezzani: Le tecniche della incisione - D.Cara: Jean Paul Riopelle - M.Fracalossi: Vittorio Piotti - A.Ginesi: Vito Capone - G.Pandini: Giannetto Fieschi.

POLIEDRO feb/mar 69

Scritti di M.Calabrese, A.Del Massa, R.Carrieri su Achille Funi - U.Mannoni: Sergio Ferrara - A.Trombadori: Ernesto Treccani - E.Fauret e M.Calabrese: Virgilio Lilli - E.Montale e D.Porzio: Mario Vellani Marchi - R.Sabbarini: Antonio Corazza.

FORMA 21

A.Tasca: Un'arte da usare.

BUDGET feb 69

G.Dorfles: Design e pubblicità.

CENOBIO n. 1/69

C.Olivieri: Paolo Bellini - G.Curionici: Gino Maccioni - A.Casé: Arnold D'Altri, R.Pigola, M.Pospisilova, P.Aegerter, M.Utvar - P.Salati: Aldo Patocchi - P.R.Frigeri: Sonja Markus Salati, Claudio Costa - C.Valsangiacomo: Edvige Neri - R.Degiorgi Attilio Balmelli.

PLAISIR DE FRANCE mag 69

O.Quéant: Atout cuore - Steinlen al Piccolo Palazzo di Ginevra.

OEIL par 69

J.Putman: Jean Messagier sculpteur géomorphique et écologique - J.Pierre: Il caso Rauschenberg.

REVISTA DE IDEAS ESTETICAS n. 102

S.Marchân: Una estetica fenomenologica.

ALTE und MODERNE KUNST mar/apr 69

R.Feuchtmüller: Egon Schiele - A.Vogel: Gerhardt Moswitzer e le sue sculture in ferro - H.Lange: L'obiettivismo poetico di Ludwig Schwarzer.

GRAPHIK mag 69

Le immagini hanno parola e peso - Anatomia di un "computer" - L'opera grafica di Rainer E.Kunert - W.Schmidmaier: Jörg Flemming.

THE NEW HUNGARIAN QUARTERLY n. 33

I.Boldizsar: Un giorno per l'arte moderna (Parte VII di un diario americano) - L.Nemeth: 40 anni di pittura Szentendre.

NOTIZIARIO

LIBRI

Italiani

- GABRIELE MUCCHI: Il pittore Anton Maria Mucchi. Ed. Silvana.
- ANTONIETTA LANDE. Ed. Amilcare Pizzi.
- PICASSO 1950-1968. Ed. Skira.
- ROBERT FERNIER: Gustave Courbet. Ed. Silvana.
- EUGENIO MONTALE: Fuori di casa. Ed. Ricciar-di.
- ORFEO TAMBURI: Ritratti romani. Introd. Renato Giani. Editr. Ghelfi Verona.
- GASTONE BREDDO: I cartocci. Introd. P.C.Santini. Editr. Ghelfi Verona.
- MINO MACCARI: Changez la dame. Introd. Ugo Longo. Editr. Ghelfi Verona.
- F.T.MARINETTI: La grande Milano tradizionale e futurista. Ed. Mondadori.
- LUCIANO BUDIGNA: Il neonaturalismo di Bianca Cavallari. Ed. Ghelfi Verona.
- MARCO VALSECCHI: Valentino Vago. Ed. Vanni Scheiwiller.
- M.VINCIGUERRA: John Ruskin ed i preraffaeliti. Ed. Osservatore Politico Letterario.
- LEONARDO BORGESE E GIULIA VERONESI: Umberto Ravazzi. Ed. Vanni Scheiwiller.
- I.TOMMASSONI: Piet Mondrian. Sadea Sansoni.
- NELLO PONENTE: Amedeo Modigliani. Ed. Diamanti d'arte.

Stranieri

- PAUL ALOISE DE BOCK: Paul Delvaux. Ed. Laconti, Bruxelles.
- LE COURBUSIER: Dessins. Ed. Forces Vives.
- 194 Drawings by Giorgio De Chirico. Ed. Abrams.
- DANIEL FRASNAY: Peintres et Sculpteurs - Leur monde. Ed. Draeger.
- CONSTANTIN JELENSKI: Hans Bellmer. Ed. Propylaen.
- Minimal Art a critical anthology edited by Gregory Battcock.
- CAMILA GRAY: L'avant-garde russe dans l'art moderne - 1862/1922. Ed. L'age d'homme. Lo-sanna.
- EROS BELLINELLI: Felice Filippini. Ed. Pantarei. Lugano.
- GILARDONI: Filippo Franzoni. Ed. La Vescontea Bellinzona.
- E.TRIER, M.ARP, HAGENBACH, F.ARP: Hans Arp. Sculpture 1957/1966. Ed. Thames e Hudson.
- T.ALLEN HEINRICH: Sorel Etrog. Ed. Staempfli. Berna.
- A.DU BOUCHET: Disegni di Alberto Giacometti. Ed. Bernard. Paris.
- W.TIMM: Russische Graphik des 20 Jahrhunders. Ed. Insel. Lipsia.
- Entretiens sur l'art et la psychanalyse. Ed. Mouton La Haye-Paris.

a cura di Antonio Gnan e Sergio Pozzati

MOSTRE ALL'ESTERO

- PARIGI Musée Arts Deco: Paul Delvaux
Jolas: J. Kounellis
Cahiers d'art: Antonio Corpora
Bellier: Marcon e Signori
Granoff: Ozenfant
XX Siecle: Alberto Magnelli
Besnard: Mario Francesci
- SAINT-ETIENNE Musée: Henri Michaux
- ROUEN Inst. Chimie: Breuil
- NIZZA Lascaris: Herman Zapf
- ZURIGO Gimpel: Victor Vasarely
- GINEVRA Engelberts: Jean Fautrier
- BASILEA Thommen: Arturo Bonfanti
- BONSTETTEN Larchenhof: Paolo Dell'Oro
- LOSANNA Wiebenga: Aldo Mengolini
Gravure: Mario Avati
- LUGANO Boni-Schubert: Lucio Fontana
- LUCERNA Raebler: Dmitrienko
- ASCONA: Jakob Brost
- CHIASSO Mosaico: Imner Reiner
- VIENNA Ausstellung: Der Kreis
- INNSBRUCK Kunstpavillon: Schweigen
- BERLINO Schuler: Max G. Kaminski
- WUPPERTAL Museum: Henri Michaux
- LEVERKUSEN Museum: Adolf Luther
- DUSSELDORF Museum: Industrie und Technik
- AMBURGO Ausstellung: K.Schmidt-Rottluff
- BREMA Kleine Grafik: Hebler
- HANNOVER Kestner: René Magritte
- FRANCOFORTE Ausstellung: Verner Schreib
- MONACO Franke: Fernand Leger
Rindler: Piero Albizzati
Ist. It. Cult.: Vito Poggiali
Schumacher: Silvana Siclari
- COLONIA Ist. It. Cult.: Giorgio Igne
- GIESSEN Sous-Sol: Enrico Della Torre
- KREUZLINGEN Latzer: Turi Simeti
- ZAGABRIA Suvremene: Tendencije 4
- LUBIANA Moderna: 8 Mostra int. incisione
- MADRID Mordò: Pol Marà
- BRUXELLES New Smith: Getulio Alviani
Intery: S. Piccaluga
Racine: Filippo Alto
- AMSTERDAM Rijksmuseum: Giovanni Fattori
Stedelijk: Eduardo Chillida
- LONDRA Tate: Ben Nicholson
Hanover: Giacomo Manzù
Proscenium: Vittorio Sodo
- PRAGA Moderna: Leonardo Cremonini
- HELSINKY Museet: Alvar Aalto
- STOCOLMA Liljevalchs: Arte erotica
- MALMOE Leger: Battaglia, Aricò, Marzot
- NEW YORK Rosenberg: Giacomo Manzù
Brooklyn Museum: P. Annigoni
Deux Monde: Remo Bianco
Wakefield: Mario Micossi
- S.FRANCISCO Hansen: Enrico Baj
- FILADELFIA Peale House: Savelli
- BUENOS AIRES Rubens: Raul Soldi

MOSTRE IN ITALIA

- BERGAMO Lorenzelli: Bruno Pulga
BOLOGNA Forni: Jacques Monory
42: Giorgio Ramella
Circ. Art.: Giuseppe Romanelli
BOLZANO Goethe: Vincenzo Silvestri
BRESCIA Minotauro: Anna Coccoli
CAGLIARI 23: Aligi Sassu
CALTANISSETTA Cavallotto: Giuseppe Caldarella
CANTU' Piantella: Oliviero Berni
CASTIGLIONCELLO Loggetta: Lorenzo Viani
CROTONE Zeusi: 2 Premio Crotone
CUNEO Etruria: Berto Ravotti
CUSANO M. Bibl. Civica: Mostra del Kitsch
FABRIANO Virgola: Manifesti di Picasso
FERRARA Civica: Renzo Vespignani
Linea: Andrea Tassini
FIRENZE Internazionale: U. Fanfani- R. Lucacchini
Santacroce: A. Di Laura
Inquadature: Fabio De Poli
Pananti: Premio Pananti
GENOVA S. Matteo: P. Rando
Rotta: Massa
LIVORNO Pecolo: Giovanni Korompay
LA SPEZIA Gabbiano: Clara Milani
LATINA Comunale: Gustavo Mayer
LEGNANO Internazionale: Gigi Parini
Pagani: Giuliano Collina
MACERATA Arco: F. Berdini
MESSINA Palazzo Provincia: Gianna Frati
Fondaco: Dino Caruso
MESTRE S. Giorgio: Alberto Casarotti
MILANO Accademia: Brivio di Savona al 20/6
Ariete: Iginio Balderi dal 16/6
Artecentro: Carlos Pacheco al 25/6
Bergamini: Raffaele Arcco al 20/6
Borgogna: Hans Hartung al 30/6
Cadario: Ettore Sordini al 29/6
Cavour: Pietro Borghi dal 16/6
Cortina: Francesco D'Arena dal 18/6
Cripta: Georges Rouault
Diagramma: Mario Samonà dal 16/6
Gian Ferrari: Green-Mercier dal 23/6
Giorno: Milo Cattaneo al 21/6
Iesda: Zecchillo dal 20/6
Levante: Acquarelli nuova oggettività
Marconi 1: Harold Persico Paris al 30/6
Marconi 2: Mino Ceretti dal 19/6
Milano: Sandro Somarè dal 9/6
Milione 1: 5 pittori al 10/7
Milione 2: J. Mirò
Naviglio 1: Isgrò al 20/6
Naviglio 2: Roccamonte dal 6/6
Nieubourg: Bruno Di Bello al 30/6
Ore: Inediti al 24/6
Pagani: Osvaldo Poggio dal 13/6
Parametro: Dubrovic dal 14/6
Patrizia: Gianni Palminteri dal 10/6
Rizzoli: Ugo Bernasconi
Schubert: Chiaristi dal 18/6
Schwarz: Frantisek Janousek dal 10/6
32: Omaggio a Quasimodo
Venezia: Carlo Zinelli al 30/6
Vismara: Benito Ormenese dal 17/6
Vitruvio: Marino C.
- MILLESIMO S. Gerolamo: Dino Gambetti
MODENA Tassoni: Iole Caleffi
MONDOVI' Meridiana: Giancarlo Sari
NAPOLI Barcaccia: G. Riccardo Lanza
Carolina: Franco Gelli
NOVARA Cruna: Ada Negri
NUORO Chironi 88: Liliana Cano
OMEGNA Alberti: Wolf Hoffmann
PADOVA Antenore: Umberto Lilloni
Chiocciola: Maestri Surrealisti
Rizzoli: Gianfranco Minelli
PALERMO Robinia: E. Arroyo
Flaccovio: Vincenzo Caridi
PARMA Teatro: Alfredo Dondi
PORDENONE Sagittaria: Scrittori-Pittori
PRATO Metastasio: Giacinto Orfanello
RAGUSA Ponte 2: Piero Guccione
Comune: Giovanni Cilio
RIVOLI Civica: Giorgio Laurenti
ROMA Gall'Naz. Arte Mod.: Pino Pascali al 27/7
Borgognona: Berto Ravotti
Babuina: Ugo Rambaldi
Hermes: Dino Migliorini
Fiamma Vigo: Bernd Rosenheim
Attico: Sol Lewit
S.M.13: Nino Caruso
Accad. Tedesca: Mostra annuale
Foglio: Giancarlo Bugli
ROVERETO Delfino: Pino Grioni
RUPINGRANDE Carsica: Mascherini, Spacal
SASSARI 2 D: Marco Lukolic
SEREGNO S. Rocco: Gino Viziano
S.MARGHERITA Casabella: M. Tenani- L. Ronchi
Imperial: A. Bagnasco- F. Boero
SUZZARA Ferrari: Enzo Bioli
TARANTO Magna Grecia: Aloisi, De Cavero, Girardi
Cornice: Franco Miccoli
TORINO Civica: Il Simbolismo dal 10/6
Fauno: A. Masson
Punto: Guido Seborga
Triade: R. Gramigna
Viotti: M. Bariona
Ridotto: Luigi Grosso
Barcaccia: G. Riccardo Lanza
TRENTO Castello: Vladislav Kavan
Fogolino: Marsura
2 F: Lia Rondelli
TREVISO Città Treviso: Enzo Di Guida
TRIESTE Torbandena: Nino Perizi
Tribbio: Francesco Volo
Lanterna: Kuri Tsujimoto
Comunale: Fulvio Monai
UDINE Girasole: Giuseppe Zigaina
VARESE Internazionale: R. Colacino Sechi
VENEZIA Toletta: Payande Shahande
Barozzi: Massimo Bottecchia
Cavallino: Buscioni
Riccio: Liliana Muti
Traghetto 1: Pietro Ferrari
Traghetto 2: Bruno Casalini
Fontana: Sergio Zen dal 14/6
S. Stefano: Giorgio De Battisa
VERONA Novelli: Sante Monachesi
Giò: Mario Miollo
VICENZA Ghelfi: Landini
Incontro: Batacchi

ALTRE NOTIZIE

ALL'UNIVERSITA' DI PAVIA sono in preparazione con i docenti prof. Angiola Maria Romanini e prof. Rossana Bossaglia le seguenti tesi di laurea: Luciano Barbaglia, Maria Tarditi, Zaira Zuffetti su Carrà, De Chirico e Morandi, metafisici; Rita Farina e Gabriella Mezzabarba su "Boccioni"; Fabrizio Macalli e Donatella Poli su "Antonio Sant'Elia".

LA EDITRICE GALLERIA D'ARTE CAVOUR ha in preparazione il volume "700 pittori allo specchio". Il volume riprodurrà, accompagnandolo col testo scritto dagli stessi autori, 700 piccole opere raccolte in circa 20 anni da Dino Villani. A quest'ultimo (via Grasselli, 19 - 20137 Milano) potranno essere chieste notizie per essere - per quanto sarà possibile - presente nella raccolta.

GABRIELE MAZZOTTA EDITORE, in collaborazione con gli "Archivi d'Arte del XX secolo" ha in preparazione una serie di reprints. A metà settembre è prevista la pubblicazione de "La Voce (parte bianca) e di "valori plastici".

IL MORETTI D'ORO 1969 per le arti figurative è stato assegnato a Antonio Musici.

ARTISTI DECEDUTI: il pittore Alfiero Cappellini a Pistoia il 22 maggio.

IL COMUNE DI FIRENZE ha istituito 5 borse di studio da 1 milione l'una a favore di giovani artisti residenti in Toscana. Sono state assegnate a: Luigi Alinari, Roberto Ciabani, Renato Ranaldi, Bruno Benelli, Giovanni Ragusa.

A PADOVA, organizzato dal Panathlon Club, 2. concorso nazionale arti figurative ispirate allo sport, riservato agli studenti dei licei artistici e istituti d'arte. Sono stati premiati: Paolo Paolini, Maria Alberta Ellero, Alberto Zorzin, la targa d'oro è stata assegnata all'Istituto d'arte di Udine.

LA RIVISTA PIRELLI ha dedicato il suo ultimo numero ad Arrigo Castellani, scomparso nel dicembre sc. e che fu per 18 anni capo della Direzione stampa e pubblicità della Pirelli. E' stato ricordato con numerose illustrazioni di pubblicità dei maggiori artisti e grafici che egli aveva chiamato a collaborare e con scritti vari.

A LIVORNO la 4 edizione del premio Silvestro Lega è stata vinta da Nicolò Codino. Il Concorso di arte estemporanea è stato vinto da Francesco Pelleschi.

A CAPRESE MICHELANGELO è stato inaugurato un museo all'aperto di scultura, con opere donate da artisti italiani e stranieri. Vi figurano sculture di Camarena, Greco, Fazzini, Vivarelli, Martini, Innocenti, Berti, Tommasi, Villmityana, Viladomat, Ehrlich.

PREMIO ILLUSTRAZIONE 1969 assegnato alla pittrice Brunetta Mateldi.

SONO in preparazione i cataloghi generali delle opere pittoriche di Gino Rossi (a cura di Giuseppe Marchiori), Pio Semeghini (a cura di Licisco Magagnato) e Arturo Tosi (a cura di Marco Valsecchi). Coloro che fossero in possesso di dipinti dei predetti artisti sono pregati di inviare due foto in bianco e nero, 18x24, per la pubblicazione gratuita. Indirizzare alla Galleria Gian Ferrari, via Gesù, 19, Milano).

A FILATTIERA il Premio di pittura "S. Giorgio - Mario Cavazzini" è stato assegnato a Raffaele Caffurini. Altri premi a Giacinto Sammuri, Paolo Petró e Giovanni Mocci.

VANNI SCHEIWILLER dopo quello su Montale, ha pubblicato un volumetto dedicato a Ungaretti e curato dalla pittrice Annalisa Cima con 12 foto di Ugo Mulas.

LO STUDIO EDIZIONI D'ARTE di Piacenza (Via Durante, 14) ha approntato l'edizione del 1 volume "Gli anni '60 dell'arte italiana - panorama di pittura, scultura, bianco e nero degli artisti contemporanei operanti" ed ha aperto le adesioni per il 2 volume.

LA CASA EDITRICE LO FARO di Roma (via Matera 29) ha in programma la pubblicazione di una collana monografica intitolata "Testimonianze", dedicata a pittori, scultori, incisori, disegnatori e ceramisti. Inoltre sta preparando il dizionario enciclopedico degli artisti contemporanei "Arte-guida".

LA PERGOLA Editrice d'arte ha pubblicato una cartella con 6 serigrafie e poesie di Vann'antò a cura di Guido Ballo. Le serigrafie di Cavaliere, Baj, Scanavino, Aricò, Crippa, Scialoja e Dova.

NEL PALAZZO COMUNALE di Cuneo, 5 mostra nazionale d'arti figurative "V. Fadda".

A STRASBURGO esposizione europea d'arte moderna sul tema i "Balletti russi" di Serge Diaghilev. Sarà una sintesi delle tendenze estetiche dell'epoca con opere di Picasso, Braque, De Chirico, Ronault, Derain, Matisse, Gris, Leger, Mirò, Ernst, Larionov, Gontcharova, Bakst, Benois.

A SAARBRUCK è stata inaugurata la nuova sede del Saarland Museum che consentirà la esposizione completa dei ricchi fondi di opere del XIX e XX secolo posseduti da quel museo.

LA STUTTGARTER STAATSGALERIE ha pubblicato un nuovo catalogo delle sue collezioni di arte moderna. Negli ultimi 7 anni si sono avute circa 100 nuove acquisizioni.

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