

NAC

notiziario arte contemporanea

18

1 - 7 - 69



quindicinale

direttore responsabile:
Francesco Vincitorio

Sommario

Plinio dice...	3
A.Pandolfelli:Proposte concrete	4
A.C.Quintavalle:Reggio Emilia atto secondo	5
P.Raffa:Saper vedere	6
M.Bandini:Il Simbolismo rivisitato	8
M.Emiliani Dalai:Le utopie di Gropius e C.	10
F.Vincitorio:Cielo e terra (Tavernari a Milano)	12

Mostre:

Ardea:"Raccolta Amici Manzù" di G.Giuffrè	13
Bari:"M.Sarà" di R.Manzionna	14
Bologna:"V.Guidi" di J.Rivarico	14
Bolzano:"V.Silvestri" di G.P.Fazion	14
Brescia:"K.Plattner" di E.Cassa Salvi	15
Chiasso:"I.Reiner" di G.Curionici	16
Cremona:"P.Reggiani" di E.Fezzi	17
Legnano:"G.Collina" di L.Caramel	17
Milano:"S.Somaré" di R.Barletta	18
"Cusumano e Rizzato" di F.Vincitorio	19
"R.Guttuso" di C.Gian Ferrari	19
"B.Di Bello" di A.Natali	20
"B.Ormenese" di L.Caramel	20
"O.Poggio" di L.Caramel	21
Novara:"A.Negri" di F.Vincitorio	22
Palermo:"G.Lo Manto" di V.Fagone	22
Pesaro:"V.Trubbiani" di A.Pandolfelli	23
Roma:"P.Pascali" di V.Apuleo	24
Rupingrande:"Mascherini e Spacal" di T.Reggente	24
Torino:"A.Galli" di P.Fossati	25
"R.Crivelli" di M.Bandini	26
Verona:"G.Zigaina" di G.Giuffrè	26
"collettiva" di R.Margonari	27

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

Recensione libri:

In copertina:
V.Tavernari:
Gli amanti (bozzetto) 1969

A.Hauser:Le teorie dell'arte	28
Le riviste	29
Notiziario	30

Ci è pervenuta, qualche giorno fa, la seguente lettera. *"Ho ricevuto l'ultimo numero di NAC con allegato il modulo del conto corrente per il relativo abbonamento. La ringrazio per aver inserito nel notiziario la mia mostra alla 2000 di Bologna, ma, mi creda, attendevo qualcosa di più; anche perchè le altre mostre recensite con tanto di cliché non mi sembrano migliori. Oppure bisogna che mi abboni per forza a NAC perchè tale rivista parli del mio lavoro? O tutto ciò è una conferma che per andare avanti bisogna fare i ruffiani o avere l'assegno facile? Se è così non capisco il senso dell'articolo pubblicato a pag.3 del numero di NAC che mi è arrivato, dal titolo 'Notorietà prezzolata'. Attendo una cortese risposta e nel frattempo ecc. ecc. firmato Toni Zarpellon.* E' una lettera esemplare e chissà, quante volte, altri artisti sono stati tentati di mandarne una simile o quasi. Ecco perchè abbiamo pensato di pubblicarla con la relativa risposta-commento.

Il nostro quindicinale recensisce in ogni numero circa 40 mostre e, cioè, 80 mostre mensili. Ma (e nel "notiziario" ne diamo, in parte gli estremi, perchè ne rimanga almeno una traccia sommaria) in Italia si tengono, in media, più di mille esposizioni al mese. Come si vede, malgrado i nostri sforzi, non riusciamo a parlare neppure di un decimo. Siamo i primi ad essere rammaricati per questo rapporto. Ma dato il numero delle pagine, anche volendo, sarebbe impossibile renderlo meno sproporzionato. D'altra parte ci consola il fatto che, salvo errore, è questo il più alto numero di recensioni pubblicate in un periodico. Quanto alle nostre scelte, esse sono certamente discutibili e non abbiamo difficoltà ad ammettere che spesso incorriamo nel cosiddetto "buco". Colpa della nostra imperfetta organizzazione (dovuta forse anche ai mezzi cui disponiamo) e responsabilità dei nostri amici-collaboratori. Ai quali, comunque, non ce la sentiamo di addossare alcuna colpa. Riteniamo giusto che essi siano liberi di scegliere come vogliono e, per una questione di principio, noi non interferiamo mai, in alcun modo, nelle loro scelte.

Quanto ai "ruffiani e all'assegno facile" a

cui si fa cenno, credevamo, dopo 9 mesi di vita, di essere riusciti a fugare ogni dubbio. Evidentemente abbiamo sbagliato. Non abbiamo capito che anche la nostra idea di diffondere la nuova forma di abbonamento semestrale (molti ci rimproverano perchè non facciamo abbastanza per farci conoscere e qualcuno ci aveva detto che le 4000 lire annuali, per molti giovani, erano un po' pesanti) non avevamo capito, dicevamo, che nel clima in cui viviamo, poteva essere interpretata come una intimidazione. E' sperabile (anche perchè di numeri omaggio con il modulo di c/c ne abbiamo spediti non più di una trentina, scegliendo per lo più luoghi dove NAC non è in distribuzione) è sperabile dunque che non siano stati molti a pensare che siamo pronti a venderci per 2000 lire. Tanto più che molti abbonati sanno che non abbiamo mai parlato di loro e moltissimi artisti e gallerie hanno potuto constatare che, ad onta della loro assenza dal libro degli abbonati, abbiamo più volte scritto della loro attività.

Il nostro notiziario, malgrado il suo carattere artigianale ed il disinteressato aiuto degli amici-collaboratori (i quali ci rimettono persino l'affrancatura espressa) ha i suoi costi e non vive d'aria. Dato che continuiamo, con pervicacia, a rifiutare pubblicità e "assegni facili", riteniamo sia lecito contare sulle vendite e sugli abbonamenti. Poichè dietro di noi non c'è nessuno (neppure - come qualcuno ha sussurrato - un editore furbo e lungimirante) vendite e abbonamenti sono il nostro esclusivo sostegno. Ma questo è un discorso forse troppo terra-terra per le menti ariose di certi artisti. Ai quali, con Wittkower, in genere ci rifiutiamo di attribuire l'oroscopo "nati sotto Saturno". Anche se, spese volte, ci ricordano il noto aneddoto pliniano. Diversi artisti fra cui Fidia, Policleto e altri parteciparono ad un concorso per una scultura da porre in un tempio di Efeso. Gli scultori stessi erano i giudici. La palma toccò alla statua di Policleto che "ciascun artista giudicò essere seconda soltanto alla propria". Sono trascorsi 2500 anni. Cosa è cambiato da allora? Stando alla lettera di Zarpellon, e fatte salve le proporzioni, si sarebbe tentati di dire: solo la malagrazia.

PROPOSTE CONCRETE

L'azione contestataria che ha investito le strutture degli organi di diffusione culturale, ha aperto un dialogo che già da tempo si sta cercando di portare avanti. Certo il problema presenta difficoltà enormi e di diversa natura, ma non credo possa essere effettivamente risolto solo sul piano teorico. E' per questo che, con l'aiuto del Comune di Fano, abbiamo deciso di tentare un esperimento i cui risultati non sono ancora valutabili, ma che potrebbero costituire un primo dato reale su cui lavorare. Così è nata la Mostra-incontro "Città di Fano". Ancora una mostra, è vero, ma una mostra sperimentale e duttile ad ogni possibile trasformazione e successivi sviluppi. Un pretesto perchè artisti, critici, e galleristi si incontrino su un terreno neutro, eppure concreto. Certo si tratta di un tentativo, con tutte le sue contraddizioni e i suoi pericoli, che preferisco però lasciare agli altri di elencare, per non peccare di presunzione. D'altra parte, mentre si vivono certe esperienze, nessuno può sapere se si trova nel giusto, e solo il tempo può decidere ciò che è stato un fatto di cultura e ciò che non lo è stato.

Il primo problema che ci si è presentato è stato quello di spolticizzare la manifestazione e renderla il più libera possibile. Così non si sono scelte giurie, nè commissioni di critici, nè si sono stabiliti premi o graduatorie. Nulla rivela l'artista più titolato, tranne il suo lavoro. Nessuno è giudice e nessuno è giudicato in partenza, artisti e critici sono stati egualmente invitati e tutti con gli stessi diritti. Gli inviti sono stati fatti da altri artisti.

Che cosa si ripropone la mostra? Creare un canale "autre" che possa autonomamente vivere e operare culturalmente nel-

l'ambito della città di Fano; forse costituire il primo passo per la creazione di una galleria permanente, o qualche cosa che ne faccia le funzioni. Ci si potrebbe domandare se vi siano garanzie sufficienti: ma tutto verrà riproposto nell'incontro che appunto è sollecitato tra artisti e critici. Tutto può essere rimesso in discussione, la formula della mostra, la sua stessa necessità di essere. In definitiva ha le stesse funzioni di un laboratorio di sperimentazione, e l'importante credo, è averlo impiantato.

Il problema più scabroso, evidentemente, è quello di evitare la confusione e l'anarchia al livello culturale e informativo. E in questo le attuali strutture che generalmente vigono, hanno un meccanismo ben preciso e organizzato, anche se regolato dal mercato e discutibile. Certo anche noi abbiamo fatto delle scelte, è inevitabile, anche se ampie, e delle esclusioni necessarie. In definitiva, si è presa una posizione culturale, in attesa che sia la società a chiarire le sue esigenze. Infine, una galleria privata è stata invitata a organizzare una mostra storica nell'ambito della manifestazione. Altri problemi sono stati posti e aspettano una discussione, il rapporto col pubblico, ad esempio, e quello col mercato, ma non è ora il momento di allargare il discorso. Ricordo, ancora, come proprio su queste pagine, Natali abbia indicato nei giovani l'unica possibilità di riuscita per iniziative di questo genere, pur nel generale scetticismo, e a giovani si è rivolta la nostra impresa, anche se non si rifiuta un dialogo con nessuno, purchè si operi fuori da interessi particolaristici.

Antonio Pandolfelli

REGGIO EMILIA ATTO II

Il dibattito a Reggio Emilia è proseguito ancora, in una proficua serata, sotto la presidenza del Sindaco, con carattere assembleare; la continuazione della assemblea, come metodo di lavoro che offre una particolare possibilità dialettica, è stato accettato, alla fine della riunione, quale il più rispondente alle esigenze della città ed alla sua volontà di innovare. Fra i numerosi intervenuti, da Arcangeli a Cavaliere, da Solmi a Boriani, da Castellani a Scolari, da Gaibazzi a Farina a Spadari a Costa a Pozzati a Squarza a Mari, provenienti da Milano, da Ferrara, da Modena, da Parma ha, in breve, prevalso una linea ed una serie di interessi ben precisi che hanno portato ad una serie di significative conclusioni analitiche su alcuni dei problemi che ogni Ente che voglia proporre cultura deve, evidentemente, affrontare.

Ed intanto Cavicchioni cominciava con l'osservare che esiste un grave distacco, meglio slivellamento, fra operai e operatori di cultura e Squarza, parlando della cultura di massa, ribadiva che la -massa-, appunto, è già stata strumentalizzata, condizionata, sicché far arte -popolare- equivale a fare arte strumento del potere; Boriani indicava alcune linee seguite di recente a Lissone e il rifiuto, anche là avvenuto, del metodo - a premi -; Gaibazzi, in un preciso intervento, proponeva che l'assemblea, invece di decidere di -fare- decidesse invece di -non fare-: se dunque gli -artisti- giungono a negare la loro qualità di così detti "creatori" esponendo dei cavalli (il -naturale-) in galleria vuol dire che siamo al limite, alla -morte dell'arte- in quanto prodotto di una certa società, da cui dunque il necessario convergere degli artisti sulla politica ed il farsi politico in assemblea.

Osservava ancora Pastorini, un architetto, che ormai gli architetti creano cose (edifici) strumentalmente utilizzabili, non così il pittore (che è poi l'accusa o, meglio, la notazione trasformabile in accusa di Marx sull'arte quale fatto sovrastrutturale). Ancora Mari, in un importante intervento, indicava due possibili linee di ricerca: le mostre didattiche o le mostre per ricercatori visuali (ma il pericolo è che la dicotomia conduca a due culture e sia di dicotomia di classe). Pozzati ribadiva quindi l'impegno ideologico necessario ai partecipanti all'assemblea e notava come lo specialismo auspicato da Mari (specialisti in

comunicazione visiva) si risolve poi, se appunto astratto dall'ideologia, in una diretta soggezione al sistema.

Nel precedente dibattito vi era poi stata una proposta di una mostra a tema sull'autoritarismo e, su questo tema e i connessi, credo sia opportuno soffermarsi alquanto. La proposta di una mostra sull'autoritarismo si individua ed esplica come indicante la funzione sovrastrutturale del fatto artistico, cioè la sua non funzione. Un esempio tipico di arte supposita a contenuto sociale è il -realismo socialista- in URSS; fatto è che l'arte manifesta sempre il contenuto sociale della classe che la esprime, l'ideologia di classe è accettata dall'artista e la classe lo/la usa. Se ne deduce che fare una mostra a tema (la violenza, l'autoritarismo) non è esattamente la stessa cosa che chiamare degli operatori culturali a discutere come affrontare il problema di come provocare l'incremento della coscienza visiva (cultura visiva) nella nostra società. Trovare quindi soluzioni tipo mostra (salvo quelle storiche, con altro carattere o intento), o a soggetto, è l'equivalente aulico dei vari premi di pittura locali ai più bravi vedutisti; saranno le -vedute- della violenza, se si vuole, ma nulla più.

Da un lato dunque la cultura artistica si presenta il più delle volte talmente interrata alla cultura borghese che dire -artevale oggi, in genere, -borghesia-; dall'altro un gruppo di amministrazioni comunali sente il bisogno non più soltanto di dignificazione (bisogno caratterizzante la nostra società), come al tempo dei premi, ma di mutamenti di struttura attraverso nuovi modi di intervento. Quali? Una assemblea aperta che dibatta alcuni temi concreti della nostra società (soprattutto in dialettica con le esigenze ed i problemi locali), chiedendo ad ogni operatore, che è poi uno specialista in una tecnologia, o si suppone sia tale, di fornire la propria specializzazione per una sua, e generale, presa di coscienza in relazione ad un tema, un tema civile, prospettato, possibilmente, dai rappresentanti stessi dei Comuni. In conclusione il problema è di far convergere gli operatori culturali sui problemi, e questi serviranno appunto a qualificare il pubblico (tutti sono pubblico) a livello operativo, nel senso di fornire a ciascuno i metodi di una presa di coscienza.

Arturo Carlo Quintavalle

saper vedere

La mia nota sulla 'peste' dei letterati (n.14) ha scatenato una piccola tempesta. Sia benvenuta, se giova a chiarirci reciprocamente le idee. R.Barletta nel numero scorso si è scagliato contro "la peste dei critici d'arte" contrapponendole la leggibilità, la chiarezza, il bello scrivere dei letterati. E un lettore mi ha scritto per dirmi sostanzialmente la stessa cosa, inneggiando alla "nostra bellissima e ricchissima lingua italica". Naturalmente esiste anche quest'altra peste dei critici che scrivono in modo ermetico, cerebrale, gergale, e rendono ancora più difficile la comprensione della già non facile arte dei nostri giorni; anzi, lasciano il povero uomo della strada in cerca di lumi con l'impressione che loro stessi ne capiscano poco, perchè "non c'è niente da capire". Non intendevo escludere tutto questo dal mio discorso. Avevo scritto: i *veri* critici d'arte, dando per scontato che dal 'tempio' s'intendono già esclusi i generici, gli improvvisati, coloro che scrivono in modo difficile per coprire il vuoto del pensiero, come pure i giornalisti tuttofare, anche se naturalmente tutta questa gente contribuisce a intorbidare le acque ed accrescere la confusione. Il mio intento partiva dall'esigenza della qualificazione della critica d'arte, indispensabile per metterla in grado di assolvere adeguatamente (come oggi nel complesso non assolve, d'accordo con Barletta) il suo compito. Diciamo dunque che la critica d'arte soffre oggi di due specie di 'peste': una di origine remota, paleo-umanistica, che è la 'letteratura', e l'altra recente, diciamo tecnologica, che

consiste nella oscurità cerebral-tecnicistica. Aggiungerò per tutta chiarezza che la 'letteratura' non alligna esclusivamente negli orti dei letterati che si occupano di critica d'arte (con le eccezioni che sappiamo e delle quali è superfluo parlare perchè confermano la regola), ma fra gli stessi critici d'arte. Con questo ritengo di aver dissipato ogni possibile malinteso circa una presunta guerra tra categorie, che era lungi dalle mie intenzioni e che personalmente non ho alcun interesse a scatenare. La questione non è dunque "corporativa", ma riguarda - come ripeto - la qualificazione della critica d'arte e l'esigenza di guarirla dai suoi mali, che sono molteplici e di varia natura, pertanto non è il caso di contrapporre gli uni agli altri. Anzi, mi pare che così facendo si favorisce proprio, magari involontariamente, lo spirito corporativo.

Vengo dunque al nodo della questione, sul quale cercherò di essere più esplicito, dato che qui risiede il dissenso sostanziale con l'amico Barletta e col mio cortese lettore, che ringrazio per avermi offerto con le loro reazioni la conferma che il problema è importante e merita di battere il chiodo. A sentir loro, sembrerebbe che la critica d'arte sia un esercizio di bello scrivere. Quanto meno, sembrerebbe che la chiarezza possa costituire il rimedio al linguaggio "illeggibile" dei critici. Ecco dove si annida l'equivoco. Con un racconto ben scritto, con una divagazione letteraria o moralistica o sentimentale, i 'letterati' danno al pubblico l'illusione della

critica, senza nemmeno sfiorare la qualità specifica dell'oggetto di cui parlano. E il pubblico resta contento e imbrogliato. Ma il compito della critica non consiste nemmeno nel "presentare fatti e dare notizie". Se così fosse, potrebbero bastare i giornalisti, non è vero? La critica è essenzialmente *lettura interpretativa delle opere*, ed affinché questa lettura (che implicitamente prefigura già il giudizio) sia pertinente al suo oggetto, occorre una *conoscenza specifica delle caratteristiche peculiari del linguaggio figurativo, che non possono essere confuse con quelle del linguaggio letterario, nè di altri linguaggi*. Qui risiede il nocciolo della qualificazione, senza il quale gli altri requisiti (saper scrivere, farsi capire, coscienza umanistica, responsabilità sociale ecc.) non servono a nulla, non bastano a fare un critico d'arte. Non è questione di tecnicismo. Si tratta semplicemente di quel minimo di specializzazione che nel mondo d'oggi è indispensabile per esercitare qualsivoglia professione seriamente intesa ed a cui anche gli umanisti devono adeguarsi, se vogliono avere le carte in regola, se non vogliono essere dei generici tuttofare-nientefare. Allora sarà pur necessario distinguere, fra i critici cosiddetti incomprensibili, quelli il cui linguaggio difficile (si tenga presente che anche l'arte è diventata 'difficile') è segno di una seria specializzazione e quelli la cui astrusità è soltanto un belletto per imbrogliare il prossimo.

Mi viene in mente un titolo famoso, che quasi non oso nominare perchè rievoca una vicenda arcinota della nostra cultura artistica passata. Dico il *Saper vedere* di

Matteo Marangoni, il quale aveva capito che per fare della critica d'arte una cosa seria al passo coi tempi bisognava appunto snidare la 'letteratura'. Fu una conquista sacrosanta e fruttuosa. Prova ne sia che i nostri maggiori critici (Longhi, Venturi) seppero profittarne nel modo giusto, innestando la concretezza tecnica (stilistica) della *Sichtbarkeit* nel tronco spiritualistico dell'estetica crociana. Oggi non mancano gli strumenti per andare avanti. L'elemento tecnico-visuale rappresenta per noi il fondamento che qualifica la specificità del linguaggio figurativo, e quando diciamo 'linguaggio' non buttiamo là una parola tanto per intenderci o per orecchiare la moda culturale del momento, ma presupponiamo un insieme di precise implicazioni metodologiche (semiologiche), che ci consentono di mettere a frutto con maggiore cognizione di causa la lezione del 'saper vedere'. Il richiamo non è dunque gratuito, la lezione è ancora attuale. Tocca a noi portarla avanti ad un livello più consapevole. Comunque sia, semiologia o no, il 'saper vedere' rappresenta il luogo obbligato per il quale passa il grosso problema dell'educazione artistica del pubblico. Ma per risolvere questo problema in maniera adeguata, occorre qualificare la critica. In parole povere, chi educerà gli educatori? A questo punto potrebbe cominciare il discorso sulle strutture scolastiche ed universitarie, a cui ha accennato Barletta e dalle quali dipende in definitiva se la critica d'arte avrà uno status professionale qualificato oppure continuerà ad essere una riserva di caccia alla quale qualsiasi cacciatore di frodo può accedere impunemente.

Piero Raffa

il simbolismo rivisitato

La grande mostra, con più di 350 opere di 85 artisti simbolisti europei operanti dalla fine dell'800, allestita da L.Carluccio alla Galleria d'Arte Moderna di Torino per l' "Associazione amici torinesi dell'arte contemporanea" in collaborazione con il Museo Civico, propone una nuova valutazione critica e storica di questo importante e finora trascurato filone dell'arte ottocentesca.

Conosciuto più come movimento poetico francese, nato con il Manifesto del 1886 nel clima del decadentismo europeo, il Simbolismo si pone, nel gran contesto romantico nordico, come reazione costruttiva al naturalismo e al positivismo, e come tipica manifestazione della cultura idealistica. L'interazione fra letterati e pittori simbolisti del tempo fu strettissima, come la connessione, quasi l'identità, fra vita e arte, fra sensazione e rappresentazione, oggetto e simbolo, e il dominio della nuova sensibilità: il subconscio. E basti citare Mallarmé, Baudelaire - che nel sonetto *Correspondances* pose in rapporto profumi, suoni, colori-, Verlaine, Rimbaud, Huysmans, Laforgue, e Maeterlinck, Rodembach. Nel clima di rottura della fede positivista, come i pittori ricercavano nell'estetismo e nell'edonismo raffinato un nuovo tipo di libertà, in una rivalutazione delle funzioni percettive della sensazione e dell'intuizione, così i poeti ricercavano una misura ritmica e prosodica del tutto sciolta nel "verso libero" di cui fu teorico G.Kahn, in un'aspirazione alla musica, di cui le suggestive e fastose armonie wagneriane, costituivano l'esempio più ammirato. L'imagerie simbolista, sia in letteratura che in pittura, va verso l'arte popolare, le stampe giapponesi, l'arte polinesiana, e soprattutto verso il Medioevo e le sue simbologie e leggende intensamente mistiche, come proiezione spirituale e oscura del freudiano "lato notturno della vita". Nell'ultimo decennio dell'800 la pittura francese era quindi aperta alle esperienze più disparate: basti la concomitanza del filone impressionista con quello simbolista. In un clima culturale e intellettuale straordinariamente ricco, tutti i procedimenti e gli elementi tradizionali della pittura furono revisionati e sovvertiti, in un soggettivismo esasperato e affondante sempre le radici nell'inquietta spiritualità romantica. Le ricerche sul colore e sulla luce (a parte la complessità contenutistica) furono determinanti. Luce e colore mobilissimi e avvol-

genti una natura lirica negli impressionisti; luce e colore freddi, riflessi crudamente o in esplosione nebulosa, in evocazione di memoria e onirica di una natura mitica ed enigmatica, nei simbolisti. Alla solarità piena e vitalistica degli impressionisti, i simbolisti oppongono una saturnina e esistenziale "dinamica spirituale", e il senso ossessivo della morte. E dalla complessità di questa mostra deriva logicamente come l'assioma dell'impressionismo quale unica origine dell'arte contemporanea, debba essere ridimensionato. Nel corpo della pittura francese fine 800, il clima letterariamente decadente, illustrativo e idealizzante di G.Moreau; il naturalismo magico ed enigmatico di O.Redon (entrambi ammiratissimi dall'Huysmans); il misticismo ambiguo ed esoterico dei Rose-Croix sotto l'egida di Péladan e La Rochefoucauld con gli straordinari C.Schwabe e J.Delville, dal gusto floreale e fantastico unito a luci fredde e taglienti, e A.Osbert e A.Point; la tendenza al primitivismo, all'arte popolare e alla colorazione violenta nel gruppo di Pont-Aven con P.Gauguin, E.Bernard, P.Serusier, A.Seguin, C.Filiger (le cui "notazioni cromatiche" testimoniano l'interesse vivissimo per la scomposizione dei colori), e M.Denis legato a P.De Chavannes nella resa di un'atmosfera antinaturalistica e sospensivamente metafisica, evidenziano componenti e precedenti importantissimi per le avanguardie europee del primo 900. Così coralmemente i maggiori centri europei: in Inghilterra il simbolismo estetizzante e mistico, l'adorazione della bellezza, la crudezza dei colori e il manierismo - sostenuti da J.Ruskin - dei preraffaeliti, da W.Blake a D.G.Rossetti, J.Millais, E.Burne-Jones, fino agli epigoni A.V.Beardsley, l'illustratore della "Salomé" di O.Wilde, J.Brett, F.M.Brown, W.Crane, A.Hugues, J.Smetam, G.F.Watts, S.Palmer, e le compensazioni di luci e spazio turbinanti ed emozionali di W.Turner, evocazione del "sublime" naturale tipicamente inglese; le ricerche grafico-decorative liberty del gruppo Mackintosh-MacDonald, in un certo senso affini a quelle degli olandesi J.Toorop e J.Thorn Prikker. L'accentuazione della grafia in ritmo ondulato, avvolgente e incessante (d'influenza giapponese), a dissoluzione della forma in valori decorativi d'arabesco e d'astrazione, e della prospettiva in scomposizione geometrica di piani, è tipica di alcuni simbolisti, fra cui appunto gli olandesi Toorop e Thorn Prikker, il



G. Moreau: 1876
Le soir e la douleur



J. Toorop: 1893
Religiosa morta compianta da due donne

belga C. Doudelet e il tedesco C. Strathmann. In Belgio alcune tra le personalità più intellettualmente inquietanti: F. Khnopff, pittore letterato che distilla il gusto della poesia simbolista francese in opere tensionalmente enigmatiche e metafisiche; F. Rops, l'incisore satanico e libertino; X. Mellery, teso alla ricerca "dell'anima delle cose" e l'espressionista J. Ensor. La complessa spiritualità romantico-simbolista, antitetica gravitante sui due poli dell'individualistica volontà di predominio dell'io sulla realtà naturale e l'ansia di annullamento mistico della personalità, è anche il clima da cui nasce la teorizzazione e la prassi della psicanalisi, con S. Freud nel 1895. Dalla lettura delle opere di questi artisti mitteleuropei, attraverso il loro inquieto ripiegamento sull'inconscio e sulla dinamica affettiva nella fuga dalla realtà, si può dedurre l'associazione dei loro istinti di morte e di vita, repressione, rimozione, transfer, libido, narcisismo, conflitto, con i contemporanei studi di psicologia comportamentale e di analisi associativa del sogno, di Freud. In Germania, l'essenza misteriosa e ineluttabile delle forze della natura in C. D. Friedrich; il gusto letterario, ambigualmente naturalistico e angoscioso in A. Böcklin; il cerebralismo sottile e visionario di M. Klinger incisore e un certo gusto materico per il colore in F. von Stuck; in Svizzera il precursore degli espressionisti tedeschi F. Hodler; in Cecoslovacchia la pittura orfica di F. Kupka e J. Preisler.

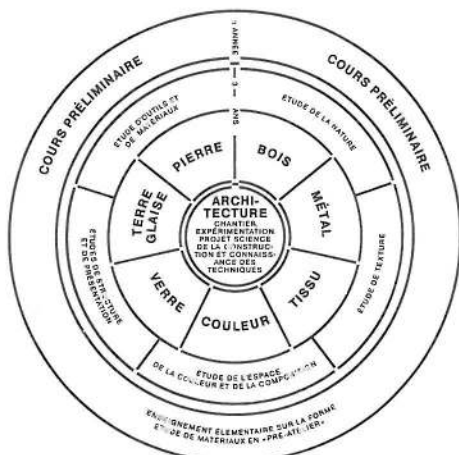
In Italia riflessi simbolisti nel gusto dannunziano e crepuscolare di G. A. Sartorio, G. Previati, nelle opere giovanili di G. Se-

gantini; nel gusto erotico e macabro delle incisioni di A. Martini per opere di E. Poe; nell'espressionismo di A. Wildt; in alcune opere prefuturiste di U. Boccioni, L. Russolo, R. Romani; Pelizza da Volpedo usa nelle opere simboliste la tecnica divisionista francese. Le ricerche sul colore, tipiche di questo periodo, vertono infatti sullo studio delle leggi dei colori complementari, dei riflessi colorati, e della scomposizione della luce nello spettro solare, in parallelo anche con lo sviluppo della tecnica fotografica a colori - inventata a Parigi nel 1891 dal Lippmann, e perfezionata quindi dai Lumière nel 1907 - (e una tecnica pittorica quasi a riporto fotografico è evidente infatti in alcune opere esposte, ad es. di Schwabe e Millais). In Austria la personalità di G. Klimt e il movimento della Secessione viennese, risentito in Italia nelle opere giovanili di Casorati e Zecchin. Kandinskij è rappresentato con dipinti simbolisti dal 1902 al 1907, legati alla reazione spiritualista del pensiero russo contro il positivismo, e in interazione di forme, suoni e comportamento umano, secondo principi che teorizzerà quindi nel trattato del 1912: "Über das Geistige in der Kunst".

L'humus culturale di importanti correnti dell'arte contemporanea è quindi nell'"avventura" del Simbolismo in questa mostra; avventura in cui, a detta di Carluccio nella presentazione, "siamo ancora disperatamente attorcigliati, anche se non lo ammettiamo, come nella coda di un mostro che si dibatte violenta; la coda del mostro romantico".

Mirella Bandini

le utopie di gropius e c.



Rappresentazione schematica del corso di studi al Bauhaus.

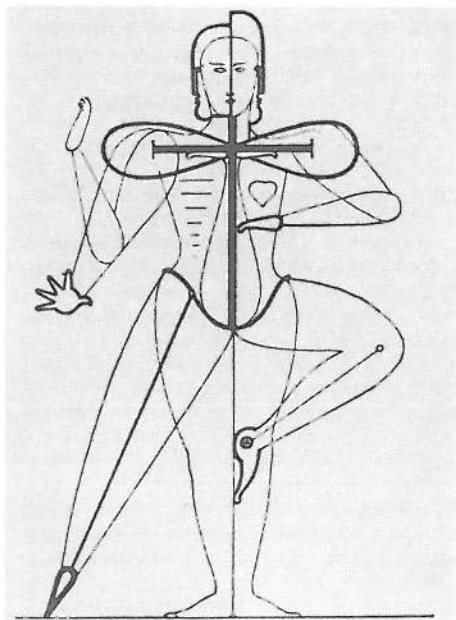
Si chiude in questi giorni a Parigi la grande retrospettiva dedicata al Bauhaus nel cinquantenario della sua fondazione (1919-1969). La massa imponente del materiale raccolto, per lo più di difficile accesso, e l'impegno a ricostruire per la prima volta nella sua interezza l'attività a un tempo creativa e didattica che si svolse nell'ambito della "scuola", fanno di quest'esposizione un avvenimento di profonda incidenza culturale, giustificandone le precedenti presenze a Stoccarda, Londra, Amsterdam e, in un futuro prossimo, a Chicago. L'Italia, si sa, entra ben raramente negli itinerari di queste importanti manifestazioni internazionali: tutto lascia temere quindi che mancheremo anche questa volta l'occasione di una lettura diretta davvero fondamentale per capire le vicende che stanno a monte dell'attuale crisi delle arti. Certi vuoti conoscitivi, sia detto per inciso, si denunciano del resto a tutti i livelli: basta scorrere la voluminosa bibliografia in catalogo per riconstatare come un solo studioso italiano, Giulio Carlo Argan nel noto saggio intitolato a *W. Gropius e la Bauhaus* (Torino 1951, II ed. 1966), si sia occupato a fondo dell'argomento, con precise conseguenze, tra l'altro, all'interno della sua personale elaborazione teorica. Ma veniamo alla mostra, interessante nel-

l'edizione parigina anche per alcune soluzioni adottate in sede di allestimento: il tentativo di collaborazione, intanto, del Musée National d'Art Moderne e del Musée de la Ville de Paris, che hanno ospitato rispettivamente le opere di pittura, scultura e grafica e quelle di architettura e design; la proiezione, ad integrare le testimonianze visive, di films dedicati in particolare all'attività architettonica e a quella teatrale, ad espressioni cioè dove la tridimensionalità o il movimento entrano come componenti determinanti. Per la struttura generale dell'esposizione, il modello a cui s'è guardato è il piano stesso dei corsi di studio che si tennero al Bauhaus, secondo quella concezione concentrica dell'insegnamento - teorizzata e voluta da Gropius - che, dal corso preliminare sulla forma e sui materiali, attraverso la complessa preparazione tecnica, formale e produttiva nell'ambito dei laboratori specializzati, (pietra, legno, metalli, ceramica, vetro, pittura murale, tessuti, fotografia, tipografia, teatro) culminava nell'esperienza architettonica, "*fine ultimo di ogni attività creatrice*". Coerentemente a questo schema, la mostra si sviluppa in molte sezioni successive e funzionali l'una all'altra - o che tali intenderebbero essere -, chiudendosi con una serie di testimonianze di carattere esistenziale: "La vita al Bauhaus", ed una parziale documentazione sull'irraggiarsi della didattica di Weimar e Dessau soprattutto oltre oceano (The New Bauhaus, Chicago). Per quanto singolare possa sembrare, vorrei dire subito che l'impressione complessiva, al termine del percorso, è in certo modo sconcertante, in quanto il risultato appare contraddittorio non soltanto nei confronti dello stesso piano organizzativo - dovuto in primo luogo ad Herbert Bayer -, ma più rispetto a quella funzione rivoluzionaria che Gropius aveva inteso programmaticamente affidare alla collettività operante sotto la sua direzione: la realizzazione cioè di un'unità nuova tra arte e tecnica, tra creazione artistica e produzione industriale. E' proprio il settore dei prototipi elaborati per la produzione in serie, in questa rassegna,

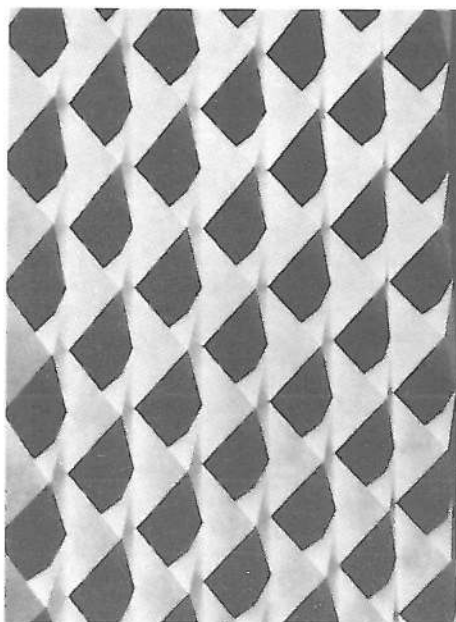
ad occupare lo spazio di minor rilievo, denunciando la mancanza di un'ideologia autentica e l'ambiguità di un impegno sostanzialmente utopistico, che mostra d'altro canto curiose coincidenze con certe tesi oggi alla moda (leggi: marcusiane. *"Standardizzare tutti gli aspetti meccanici della vita quotidiana - scriveva Gropius - non significa trasformare l'individuo in robot, ma liberarlo da inutili pesi affinché possa sviluppare le sue qualità ad un livello superiore"*). Al contrario, l'interesse del visitatore è assorbito e stimolato in massimo grado dalla tensione sperimentale del corso preliminare, che prestiti di allievi e maestri documentano largamente, e dalla qualità altamente poetica dell'opera di Klee e di Kandinsky, come dallo spessore culturale dei contributi propedeutici di Schlemmer: su questi vorrei fermarmi un momento, lasciando ad altri, e in altra sede, di commentare la vasta sezione dedicata all'architettura, che soffre della consueta menomazione dovuta alla bidimensionalità delle fotografie oltreché del macchinoso ordinamento su pannelli intersecantisi ortogonalmente. Prodotti per impulso dei vari maestri che si succedettero nell'insegnamento più nuovo ed intrinseca-

mente antiaccademico del Bauhaus, gli "studi" del corso preliminare costituiscono l'autentica rivelazione della rassegna: dalle analisi di figura, di chiaroscuro, di ritmo, dalla scomposizione di dipinti antichi alle più note ricerche sul colore e agli inediti *assemblages* promossi da Itten, di una qualità fantastica degna di Schwitters; dalla quintessenziale eleganza degli oggetti suggeriti da Moholy-Nagy per sperimentare i rapporti matematici, materici, dinamici e luminosi delle forme; alle sperimentazioni guidate da Albers sui metalli e le carte curvate o piegate, a creare strutture modulari di estremo rigore e profonda suggestione. Nessuna sorpresa invece, ma solo esaltanti conferme da Klee e Kandinsky, accostati acutamente nella stessa sala, e da Schlemmer con il suo "corso sull'uomo". Erano queste, comunque, le più semplici in quanto più tradizionali retrospettive organizzate: e se un appunto è ancora da muovere agli ordinatori, è proprio di non aver saputo rinunciare a farne altrettante "mostre nella mostra", estremo omaggio ai grandi "pittori" del Bauhaus più che critica messa a punto della loro incidenza come maestri.

Marisa Emiliani Dalai



Schlemmer: Figurine dematerializzazione
(forma d'espressione metafisica)



Albers:
Carta rinforzata da una piegatura regolare

CIELO E TERRA

Finalmente una mostra come si deve. E volentieri, dopo le pungolate delle volte scorse, ne diamo atto al Comune e all'Ente manifestazioni milanesi. Speriamo sia il segno che qualcosa a Milano stia realmente cambiando. E veniamo a Vittorio Tavernari e alla sua mostra antologica. Un percorso leggibilissimo, schietto, come schietto è l'uomo. Dalle "maternità" in legno del '44/45, scolpite con la forza greve di un maestro campionesse, alla stupenda serie dei "cieli" di anno scorso e al recente bozzetto "Gli amanti" che, insieme ad alcune tempere sullo stesso tema - esposte nell'ampio settore grafico e pittorico - sembrano aprire una sua nuova, fertile stagione. Artista schietto, ho detto, e come è stato più volte rilevato, personalissimo. Anche quando, nell'immediato dopoguerra, al pari di altri artisti nostrani, scopre l'Europa. Un momento di ingorgo culturale anche per Tavernari, che però presto si sceglie i maestri più congeniali. Moore prima e poi la Richier e Giacometti. Personalizzando, tuttavia, subito, quelle sollecitazioni. Valga la naturalità lombarda del "Grande Totem" del '50 e le successive tacche di creta con le quali costruisce le sue figure del '57, in un concitato "mettere", per trattenere l'intensa drammaticità della luce. Una luce che era dentro e fuori di sé. Verranno poi, intorno al '58/59, in un lento maturarsi in cui appaiono anche i primi presen-
timenti della bidimensionalità, una specie di decantazione, di ritorno in patria. La solarità, per intenderci, di un Marini, una luce che bagna le forme e aprirà la strada alla serie, completamente autonoma, dei "torsi". La perizia tecnica gli consente, ormai, di dare al legno, con tenui, allusivi suggerimenti, il respiro di un corpo umano. Da un torso, la vita intera. Un lavoro della spubbia, ora tenerissimo, ora drammatico, il "calmo fervore" di cui ha detto qualcuno, dove l'immagine sembra, al tempo stesso, incavata e in rilievo: da perdersi dentro. Un poetico discorso che tocca profondità sacrali. Una sacralità che lo aveva contraddistinto fin dalle prime

prove - penso alla monumentalità delle "madri" e di certe minuscole figure femminili - e che, adesso, ha acquistato una dimensione addirittura panica. "Inni dionisiaci" mi pare abbia scritto Ragghianti ed è giudizio esatto, specie sottolineandone il carattere originario. C'è in questa mostra un "grande calvario" e, soprattutto, un "torso", una tavola appesa in alto, corrosa e smangiata come una antica reliquia. Fanno pensare al buio di certi santuari, dove più forte si avverte un'aura sacra e il sincretismo delle religioni. Infine la serie dei "cieli". Qualche mese fa, in "Critica d'arte", Santini ne ha data una eccellente lettura. Rilevando anche quella necessità di un punto di osservazione ottimale che le sculture di Tavernari hanno finito per postulare. In questo artista è sempre difficile disgiungere - tanto sono intimamente connesse - l'ispirazione spontanea e la ricezione di dati culturali. E non so quanto, coscientemente, ci sia un recupero del "punto di vista privilegiato" della scultura barocca. Ma mi pare indubbio che si sia di fronte ad una serie di opere dove il rapporto uomo-spazio (proprio come avvenne nel cosiddetto "primo Barocco") ha assunto una correlazione intensissima. Quei pochi decimetri di tavola abrasa con una sensibilità eccezionale, diventano davvero lo specchio del mondo. Amore e dolore, speranza e minaccia, luce e tenebre in un vorticoso palpito. Una contrapposizione che nelle ultime prove sembra essersi fatta più netta, confermando così quanto profonda sia l'ansia di ricerca di questo artista. Peccato che, nel catalogo, Pica, accanto ad osservazioni pertinenti e acute, con uno sproloquio antimodernista, abbia finito per farne una specie di campione della reazione. Mentre è semplicemente un solitario, tenacemente fedele ad un suo discorso in cui l'antropomorfismo gioca un ruolo determinante. Uno di quegli artisti che - come è spesso accaduto nella storia - anche stando appartati, riescono a sentire e a battere il proprio tempo con rara intensità poetica.

Francesco Vincitorio

mostre

ARDEA

"Raccolta Amici di Manzù"

Non è mancata la minaccia di polemiche gravi per l'apertura di questo "Museo Manzù", anche se poi tutto è rientrato, fortunatamente, senza nulla di fatto. Ed ora il museo fa bella mostra alle porte di Ardea (qualche decina di chilometri da Roma), modernissimo, bianchissimo, sorvegliato dal tetto di casa Manzù che occhieggia a un tiro di schioppo, sopra la cima dei castagni, Vi son dentro settanta sculture, duecentocinquanta disegni, incisioni, pezzi di oreficeria. Prevalgono le opere recenti, ma non ne mancano di più vecchie, da qualcuno dei pannelli per la Porta di S. Pietro al bassorilievo della "Crocifissione" del '42. Il museo è frutto dell'iniziativa di un Comitato privato, presieduto da Inge Schabel (la compagna dell'artista) e composto da Cesare Brandi, dagli avvocati Franca Feroli ed Ennio Parrelli e da Alexandre Rosenberg, della galleria Paul Rosenberg di New York. La provenienza delle opere costituite in museo, ed ora pertanto accessibili al pubblico, non è documentata, ma sembra che la fonte sia in prevalenza lo stesso artista e la collezione di Inge. Entrare qui nel merito dell'opera del più noto scultore italiano - e dei più celebrati, ricercati, pagati del mondo - non avrebbe senso, tanto più che il museo non contiene inediti; più opportuno è un commento dell'iniziativa come tale, anche se fatalmente il discorso si sposta, com'è infatti avvenuto, dal museo a Manzù. Che Manzù venga considerato uno scultore tradizionale è noto, e non sarebbe facile addurre prove in contrario; meno indiscutibile è che quello di "tradizionale" sia giudizio conclusivo. Proprio questa è stata invece una delle obiezioni: cosa vale Manzù nella storia dell'arte nostra? Il discorso tende ad allargarsi ed a cercare in linea di principio le differenze tra la storia dello sviluppo del linguaggio e la storia dell'arte attraverso le opere d'arte. Limitiamoci a constatare come il museo Manzù contenga più d'un capolavoro,



G. Manzù: Morte per violenza 1963

e un capolavoro astratto dal proprio tempo (in ogni senso) non s'è mai visto: sarà problema di cercare i nessi, anche se non sono clamorosi. Resta il problema di un museo per un artista vivente e largamente operante, problema assai delicato specialmente oggi che è in discussione tutta la struttura dei musei. Un museo *ad personam*, dunque, nonostante il titolo ("Raccolta Amici di Manzù") abbia voluto evitare il deterioramento del termine. I fatti restano, col loro inevitabile risvolto personale, anche se, almeno sulla carta, l'iniziativa nasce con un certo respiro: sala di conferenze e proiezioni, incontri di giovani, dibattiti, Questione di gusti, sembrando davvero fuor di proposito il discorso dei soldi spesi e dei disoccupati di Ardea. Con tutto il rispetto per questi ultimi, il loro problema va agganciato a ben altre disfunzioni del nostro sistema, e non giova a nessuno metterli in concorrenza proprio con un'iniziativa la cui matrice culturale - quali che ne siano le pieghe - non è in discussione.

Guido Giuffrè

BARI

Galleria Panchetta: Michele Sarà

Nel numero otto di NAC, G.Scaramuzza ha segnalato il caso di Franco Flarer, catetdratico a Padova e pittore impegnato. Da Bari, un altro docente universitario, uno zoologo, il Prof. Michele Sarà, espone alla Panchetta una trentina di opere tra olii e acquarelli datati fra il '67 e i primi mesi del '69, un numero rilevante dunque che consente di notare lo svolgimento del suo gusto pittorico, agganciato in partenza a posizioni naturalistiche di un certo rilievo, quindi a fresche e talvolta ironiche notazioni surreali (vedi 'Dentro una scheggia' e 'Famiglia di cani'). Sui valori formali di Sarà (colore, luce... ma io aggiungerei anche notevoli possibilità espressive in senso grafico) si sofferma ampiamente la presentazione annessa al catalogo. Sembra comunque evidente per l'artista la necessità di approfondire il proprio personale discorso, inserendolo nella più vasta problematica della pittura contemporanea, inserimento da non intendersi ovviamente come un facile allineamento su presunte posizioni d'avanguardia.

Rosa Manzionna

BOLOGNA

Accademia Belle Arti: Virgilio Guidi

E' un gran peccato, oltre che un'attesa mancata, che Bologna non abbia ancora offerto a Virgilio Guidi, per una grande mostra antologica, le sale dell'Archiginnasio. Guidi non è bolognese - è nato a Roma nel 1881 - ma a Bologna è vissuto a lungo insegnando all'Accademia di belle arti dal '35 al '61. Uno stuolo di pittori si sono formati alla sua scuola e la lezione guidiana è presente ancor oggi in tanti nostri artisti. La piccola mostra che l'Accademia di belle arti e l'Accademia Clementina gli hanno ora dedicato, più che omaggio suona rimprovero verso coloro che si dimenticano dei nostri cari maestri per inseguire remote distanze. Sono qui esposte poche opere, ma tante bastano per rischiare di luce la bella aula magna del Torregiani. Luce, luce, è il grido famelico che è sempre riecheggiato in tutti i suoi quadri. "Noi non siamo che scherzi di luce - dice-

va Medardo Rosso - el rest l'è tutta bottega! ". Non diversamente per Guidi: la luce è sinonimo di vita. Luce non intesa come fatto puramente fisico e sensibile, bensì in rapporto alla forma in cui si incorpora come colore, e in funzione di scoperta delle cose. "Sento che la vera spiritualità, cioè la vera poesia, in un'opera d'arte, è data dalla luce". Così un giorno dichiarò a chi gli chiedeva ragione di un certo suo mutevole modo di dipingere. La risposta può assumere, nei confronti dell'artista romano (da vari anni residente a Venezia) non solo un valore emblematico, ma può fornirci anche la chiave per sorprenderlo, la corda per ancorarlo. Immaginatevi un aquilone impazzito dal vento e dal sole, ebbro di luce, che sbatacchia, picchia e s'impenna in ogni direzione, rischiando di abbattersi ad ogni tornata. Questo in fondo è Guidi: una gran voce mutevole, insofferente, disadattata del nostro tempo; rude, perfino furente, accanita, ma fedele al principio vitale di luce che è l'essenza della sua arte.

Jean Rivario

BOLZANO

Galleria Goethe: Vincenzo Silvestri

L'impegno morale e politico che, fra le due guerre, ha animato gli artisti della 'Neue Sachlichkeit', con tecniche mutate e alterna fortuna è giunto fino a noi, tenuto in vita dall'incalzare corrosivo di una antinatura elevata a carisma sociale, di uno 'spaesamento' umano e metafisico. E' conseguente l'ipotesi della persistenza fondatale di un engagement assunto in arte come interpretazione dialettica di una parte del reale. La stessa scelta che questi artisti fanno dei mezzi di denuncia (dall'uso degli acrilici, al riporto fotografico, all'inserimento di nuovi materiali porti dalle tecniche ecc.), testimonia, in un capovolgimento ironico, la direzionalità della loro ricerca. In questo spazio operativo vanno situati i lavori di Silvestri, alla sua prima personale. La tensione nelle tele scaturisce dal rapporto, tra lo storico e il quotidiano, dell'uomo con le strutture, individuate queste ultime principalmente nell'ossessivo tecnologico. Così frammenti, brani di vita, talvolta presenze ben marcate, sono inseguiti e schiacciati (la gabbia

di luce dello 'Studio per un nudo' di Bacon è qui ritrovata in un frammento materico e brutale) da invadenze metalliche che precludono ogni via di uscita. Se da una parte spiace rilevare l'usura a cui alcuni temi sono sottoposti per la loro permanenza in campi già esplorati, è indubbio però che nelle ultime tele Silvestri insegue positivamente una nuova dimensione. In 'Frattura', ad es., le figure umane, ridotte a pure presenze negative, sono assorbite nell'invadenza ossessiva del grande frammento spezzato: il punto di rottura è abilmente segnato da alcune lamine di alluminio in cui si specchia una luce metallica e innaturale, sgorgata da luminescenze materiche ma già dichiaratamente simbolica. Il tessuto ideologico scatta quindi a zone di maggior equilibrio, e la ricerca si fa più chiara e meditata.

Gian Pietro Fazio

BRESCIA

Galleria Fant Cagni: Karl Plattner

L'impressione immediata che emerge dalle opere di Karl Plattner esposte alla galleria del "Fant Cagni" è quella di una violenza fredda, di un furore raffinato e crudele. Qualche cosa di forte e di tenebroso; una sensibilità scavata da un suo rovello acutissimo e bruciante, un groviglio di lucidità tagliente e di ingorghi del più oscuro inconscio. I caratteri tipici della tradizione nordica, germanica, si imprimono nel tessuto della pittura di Plattner, pulsano nelle sue vene. Un nodo di carnalità selvaggia e di intellettualismo implacato. Un impasto di durezza fredda, oggettiva e di allucinante frenesia persecutoria e sensualistica. Ci sono in questa contraddittorietà lacerante non solo le stigmate di un'atavica predisposizione al dramma, ma anche una modernissima e personale ripresa di echi secessionisti. Le assonanze o affinità elettive, i punti di contatto che qualcuno può trovare con un Fieschi o un Cremonini sono in realtà solo apparenti. In Plattner la vena decadente è stranamente incrociata con una vigoria talvolta persino rude e popolaresca. C'è qualcosa di ferino e insieme di disperato nella sua figurazione. C'è come una cupa vertigine di dannazione, un che di fatalisticamente luterano, espresso con mezzi di una nitidezza e di



K. Plattner: Incontro nel bagno (part.)

una forza icaistica da raggiungere effetti a mezzo tra l'incisione e la scultura lignea. La vertigine della carne che avampa e sfiorisce in un circolo rapidissimo di sfrontato rigoglio e di decomposizione miseranda, sta al centro dell'ispirazione poetica di Plattner. Corpi turgidi, lussureggianti e lussuriosi si alternano a corpi come fustigati, escoriati, incisi dai geroglifici del declino, divorati da una tabe intima. I conflitti, le antinomie, i contrasti, sono aizzati. L'acutezza del conflitto è il terreno naturale della fantasia di Plattner. Lo stridore sottile e lacerante, la sua tonalità di base. Su una materia asciutta e squillante dagli aciduli accostamenti, un segno sottile e aguzzo graffia l'intrico della sua rete con ossessiva precisione. Si pensa allo splendore acuto e pungente di una vetrata gotica; una vetrata istoriata con i tratti minacciosi di una meledizione. E' persino superfluo sottolineare il valore metaforico affidato in Plattner non solo al colore ma all'insieme della composizione. Nella dialettica di superbia e disfacimento, di arroganza e umiliazione, è inscritta l'intera condizione umana, lo stesso destino della civiltà "progredita". Questa tortura crudele, sempre in procinto di rovesciarsi nell'acre piacere del sadismo, è questa la tematica sua propria attraverso la quale il pittore interpreta e accusa la lacerazione spietata che per altre mille vie diverse si produce e approfondisce entro il fragile tessuto dell'umanità credula, inerme e

smarrita in mezzo alla terrificante "baldoria" della vita d'oggi. Resta da dire che in quest'ultimo Plattner della mostra bresciana l'inferire della violenza sadica raggiunge a volte toni pressanti, gravi, prende qua e là la mano del pittore; senza mettere in questione tuttavia la sostanza della sua poetica.

Elvira Cassa Salvi

CHIASO

Galleria Mosaico: Imre Reiner

Imre Reiner, nato nel 1900, di origine ungherese, studiò scultura e disegno a Budapest, poi si trasferì in Germania e imparò tutte le tecniche della grafica, dall'acquaforte alla tipografia. Una sua raccolta di incisioni sollevò l'interesse di Klee che volle conoscerlo a Weimar, ma Reiner si era già impegnato in un'altra direzione e partì per l'America dove fece tutti i mestieri e studiò disegno tecnico. Tornato in Europa nel 1925, compì viaggi di studio specialmente in Italia e in Francia, e in Germania cominciò la produzione nel campo della grafica e dell'industrial design (carrozzerie per la Mercedes) e della pittura, alla quale si dedicò sempre più intensamente, insieme all'elaborazione di disegni per l'illustrazione di libri. Nel 1930 comprendendo i segni della degenerazione morale e civica della Germania in cui stava preparandosi l'avvento del nazismo si trasferì a Parigi e poi in Svizzera. Abita dal 1931 vicino a Lugano, ritirato in solitudine e nel lavoro. Disegna caratteri tipografici, è attivo nella silografia (grandi composizioni libere e 34 cicli illustrativi per Goethe, Novalis, oltre che per Valéry, Cervantes, Rilke e altri) e sempre più si immerge nella pittura. Tra le componenti dell'arte di Reiner emergono subito una straordinaria esperienza tecnica, che gli consente un linguaggio definito con estrema esattezza realizzatrice e con la massima chiarezza di segno e di sintassi, e una molteplice esperienza internazionale, che lo pose a colloquio diretto con i centri e i problemi maggiori della civiltà occidentale in un ambito che passa da Budapest a New-York e ha il suo centro effettivo tra la Germania e la Francia. Mentre negli aspetti esteriori le sue opere possono ricordare Klee e Mirò, e persino



Imre Reiner. Tecnica mista. 1966

Bissier e Wols, nella sua sostanza interiore Imre Reiner è perfettamente autonomo, e bisogna riconoscergli senza alcun dubbio la capacità di aver fuso le sue ampie esperienze in una sintesi originale e unitaria. Entro tale sintesi si sviluppa per decenni un lavoro intimo di maturazione e svolgimento dinamico, retto da leggi proprie, che in un primo momento (all'incirca dal 1925 al 1935) si presenta come un approfondimento della natura, paesaggio, figura umana, particolare ritagliato entro la natura (quali un ramo o un frutto sul piatto); e successivamente come una decantazione progressiva che tende a trasformare il peso della natura in un ritmo puro, o in un "linguaggio" dotato di vita propria, in un *geroglifico analogico*. Ad esempio, il bicchiere con dentro una rosa diventa, a distanza di anni, un oggetto astratto dal quale scaturisce uno stelo astratto attorno a cui si dipanano larghe e delicatissime volute che sono petali astratti di fiori mai esistiti. Non si deve congetturare che tutto ciò significhi formalismo, oppure, al contrario, simbolismo mistico. La linea di Reiner resta quella del superamento lirico della realtà effettuale, ossia la comprensione delle cose unita dialetticamente al distacco dalle cose, il tuffo nel pieno fervore della vita, immediatamente concluso da un riemergere in se stessi nell'affermazione della totale indipendenza spirituale rispetto alle cose: ama l'uomo e il mondo, ma non lasciartene mai sedurre; osserva

questa persona o quest'uva, considera come ti è vicina e come ti è lontana. Il mezzo espressivo che Reiner usa con i risultati migliori è una tecnica mista elaborata con un senso materico e cromatico preziosissimo, che proprio nella sua ricchezza lascia intendere la presenza di uno stato d'animo di angoscia celata e di un dominato ma tragico bisogno di pace: fondamento morale di tutta l'opera di Reiner.

Giuseppe Curonici

CREMONA

Galleria Botti: Pino Reggiani

La pittura di Pino Reggiani presenta una rara finezza di discorso, proprio perchè, se sfiora il linguaggio attuale di massa, nello stesso tempo sta sulle difensive per mezzo di quel fervore cromatico-psicologico che è sottile crogiolo esistenziale di adesione e distacco dalle sollecitazioni esterne più invadenti. Ne è la nota dominante, infatti, quell'essere e non essere delle immagini, la visuale incerta come su una foto ingrandita, la sensazione di un luogo in cui un evento sia imminente, ma ciò che conta è il nostro inquieto aggirarci e cercare. Reggiani apre ora la suggestione della sua materia pittorica, sempre intensamente elaborata, ad una visione lentamente cinetica: ma questi suoi *flash-back* degli ultimi anni sono composti da un singolare assorbimento di immagini lontane e vicine nel tempo, antiche e contemporanee, la cui specie cartellonistica è corrosa, smagliata da una schietta metafora cromatica. Ed è questo tessuto costante che mantiene un'aderenza quasi trasognata, attraverso la sua trama felicemente arbitraria, al mass-media spettacolare, producendo sugli scorci dei "cani in corsa" (nel '66-67 evocati dalle cacce cretesi-micenee), sui volti di Churchill e di Marilyn un ultimo alone mitologico: ma di una mitologia che affonda le radici in una totalità intima dell'essere. Reggiani travasa nella sua pittura un invincibile tepore di sensi, e tende a costituire dentro e intorno ai suoi motivi un campo fisiologico vivo, diretto, pronto a piegare alla calda matrice del suo temperamento anche il peso stereotipo delle immagini della cronistoria attuale. Di tutti gli accorgimenti

che l'uso tecnologico gli offre, Reggiani spia, si direbbe, gli indugi, la fase di confusione d'immagine, il momento rallentato, per estendere piuttosto l'irriducibile durata di una resistenza interiore. Volti e oggetti sono presi come per incantamento, impigliati nella pania luminosa quali emblemi superstiti. Anche ora, nel viraggio più scarno di questi "paesaggi con elementi" del '69, è chiara la incredulità in uno spazio strutturale e nei suoi simboli meccanici, rappresentati da Reggiani in minimi e distratti segnali, come fossero dimenticati sul negativo e riapparsi misteriosi nell'ingrandimento.

Elda Fezzi

LEGNANO

Galleria Grattacielo: Giuliano Collina

I due poli entro cui si svolge l'attività di Giuliano Collina sono la difesa dell'arte-immagine e quindi della costituzionale specificità del fare artistico e la volontà di calare quella specificità in una dimensione esistenziale, nettamente compromessa con lo spazio e il tempo della vita dell'uomo. Da tale fusa compresenza di così fondamentali motivazioni sono nate le opere di questi ultimi anni, che il pittore espone ora a Legnano accanto a lavori meno recenti. In un primo tempo la ricerca di Collina si è svolta entro la superficie tradizionale del quadro, sulla quale tuttavia egli ha cercato di dar corpo ad una figurazione non accampata entro gli stretti rapporti di uno spazio calcolato astrattamente, ma determinante essa stessa il suo spazio, al di fuori quindi dalle convenzioni di un ordine concettuale e con l'adesione ad una spazialità fluida. I "fondi" hanno in tal modo perso la funzione di quinte prospettiche e sono divenuti dei "non-fondi", colorati con tenui tinte unite per accentuare la loro "estraneità", o addirittura neutri, per attenuare il distacco dallo spazio esterno, nel quale le ultime opere tendono esplicitamente ad inserirsi con l'abolizione del fondo, il debordare della composizione oltre il limite della tela, e perfino con l'angolazione del supporto, che spezza ulteriormente la bidimensionalità dell'opera, di cui è ancora una volta potenziata la capacità di coinvolgere il

riguardante, che è implicato sensitivamente e intellettivamente ed è costretto ad uscire da una posizione di distaccata contemplazione. E ciò anche grazie al contributo dato dall'utilizzazione di mezzi prospettici, naturalmente liberissimi, non "scientifici", non imposti mentalmente dall'esterno, ma sviluppantisi come proprietà dell'immagine, del suo vitale e non convenzionale porsi nello spazio, al di là di ripetitorie e passive abitudini visive, che vengono contraddette e messe in crisi attraverso sollecitanti distorsioni e slittamenti.

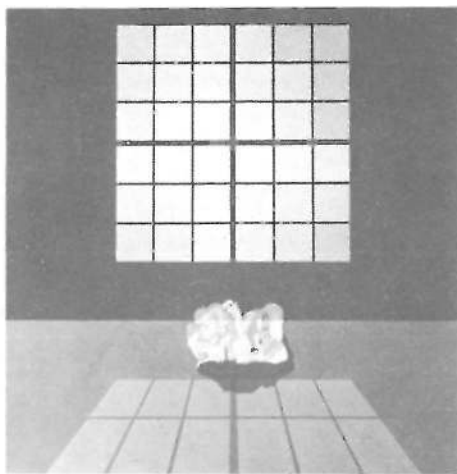
Luciano Caramel

MILANO

Galleria Milano: Sandro Somarè

Specialmente nelle ultime generazioni d'artisti, l'internazionalismo linguistico cancella i caratteri tipici. Non distingui più la nazionalità, seppure mediata, dei pittori. Figurarsi se riesci a captarne i tratti regionali o di città! Nazione, regione, città - fasi culturali appiattite nell'amorfo. Una eccezione a questa norma è la pittura recentissima di Sandro Somarè, nato a Milano nel 1929. Vi batte un'atmosfera e una pulsazione tipicamente milanese. Non della Milano d'oggi (che il diavolo se la prenda!), ma di quella anteguerra: potente ma non opulenta; riflessiva e non conclusiva; magicamente sospesa e non nevroticamente tesa. E' la Milano che coinvolge il liberty con un classicismo borghese, giungendo a un senso metafisico delle architetture. Non è la Milano razionalistica del dopoguerra. E' una dimensione di spazi e di silenzi, di ombre e di penombre, di grigi e di luci. E' qualcosa di molto terrestre; ma dove l'anima trova una sottostruttura, sua e segreta, per rifugiarsi e per circolare. Questo mondo permase fino al 1945; e ora è quasi totalmente estinto, ucciso dalla megalopoli e dalla mancanza d'*esprit de finesse* che caratterizza la Milano dell'epoca neocapitalista. Nel ricordo di tutto ciò, Sandro Somarè ha captato un simbolo certificativo: gli atrii dei palazzi, adornati di vetrate pluricrome. Se ne trovano ancora in varie zone di Milano, e Somarè ne ha indicato le strade. I suoi quadri recenti raffigurano infat-

ti una serie di interni di atrii, con o senza presenze umane. Quest'ultime sono derivate dalle precedenti esperienze figurative, ma mentre prima si trattava di figure intermedie tra la rocciosità e l'ectoplasma, ora alcune pur in una certa indecifrabilità alludono ad ammassi muliebri, in cui si distinguono calze nere, voluttà e oblio. L'effetto è singolare, provocante: ma assai sottile, venato di malinconia e nello stesso tempo pungente di perversione. La metafisica di Somarè che, nella fase antecedente, si valeva di una iconografia cosmica o astrale, ora permane; però scende nella storia umana. Identico il senso della solitudine, il valore del ricordo, il nostalgico cercare il tempo perduto. C'è in più: un arricchimento nella ricerca dei rapporti cromatici, sapientissimi, nelle scacchiere delle vetrate: un potenziamento degli interessi per i valori di luce e di atmosfera. La solitudine e l'ambiguità dei personaggi antecedenti di Somarè si storicizza: il suo *habitat* è quello di un crepuscolarismo di sentimenti. Somarè conferma, in definitiva, la sua collocazione nella grande area italiana della metafisica (la recente produzione risente influssi op e pop, totalmente risolti e assorbiti). A differenza di De Chirico, l'enigma dei suoi personaggi non si attua nella solarità o nei crepuscoli delle piazze d'Italia. E' racchiuso con una provocazione non priva d'ironia negli androni dei palazzi milanesi, filtrato dalle



S. Somarè: Interno n. 6 1969

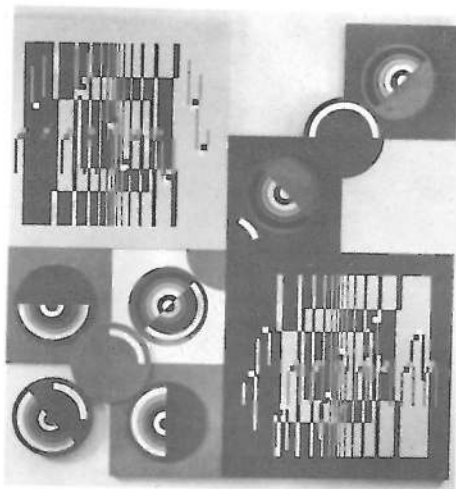
vetrate ora policrome ora grigie; c'è la prigionia del senso di chiuso, c'è la felicità della magia scenografica dell'ambientazione. La polvere del tempo, nebbia ed inverni, il mistero, l'anima, l'eroticismo, l'essere e il nulla, compenetrano questi androni, protagonisti di un mondo di ombre che sa cercare e realizzare una sua propria poesia.

Riccardo Barletta

Galleria Parametro:

Cusumano e Rizzato

Ho già avuto modo di segnalare l'attività di questa galleria per il carattere di libera sperimentazione che la caratterizza e da cui deriva il nome di "laboratorio" che gli animatori ci tengono sia aggiunto al termine "galleria". Pochi mezzi, molta passione e tante idee. Questa volta due mostre successive - una di Miro Cusumano e l'altra di Romano Rizzato - che però fanno perno - ed è questa la novità - su un'opera di entrambi chiamata "interata uno". Vale a dire un'opera presente in tutte e due le esposizioni, formata da "elementi modulari" di Cusumano e da "strutture" di Rizzato, uniti insieme. Mi spiego meglio. Questi due giovani hanno cercato di individuare i possibili elementi comuni della loro operosità e, pur conservando la propria autonomia (niente "quadro a due mani", per intenderci), con opportuno accostamento, hanno voluto saggiare se potesse venirne fuori un potenziamento delle possibilità espressive delle loro singole opere. Il tema è di grande interesse e viene spontaneo il riferimento ad uno dei nodi della ricerca attuale, specie dei giovani. Un lavoro di gruppo (e appunto perciò potenziato e più efficace della semplice somma aritmetica dei componenti) ma facendo salda la autonomia del singolo. A dire il vero, "Interata uno", più che per la percezione totalizzante, per ora sembra interessante per il reciproco stimolo, uno stimolo dialettico che, ad evidenza, ha portato ad alcune modifiche nell'opera dei due artisti. Una più complessa articolazione in Cusumano che, dallo scatto incapsulato in ciascun modulo, è passato ad una struttura più aperta in cui questi vari scatti si dispongono secondo direttrici già di per sé dinamiche. L'affiorare in



Cusumano Rizzato: Interata 1969

Rizzato di un ritmo più chiaro, libero e personale, sul suo consueto tessuto basato su un intimo, fitto scatto, quasi cibernetico: come una sovrastruttura ritmica che, mentre la struttura si fa più ordinata, addirittura ascetica, punteggi la irriducibile personalità dell'autore. Quanto al resto, la sensazione che se ne ritrae è che il cammino è arduo e non privo di pericoli. L'importante però è averlo iniziato con tanta rigorosa cautela.

Francesco Vincitorio

Galleria Schubert: Renato Guttuso

E' stato detto che Guttuso è naturalmente pittore, destinato a fare pittura di ogni sua intuizione. Ma questa dichiarazione, al pari di altre simili, che si manifesta come pretesa di definizione del fare artistico e dell'artista, in questo intento di chiarifica si appella agli elementi più evidenti e più immediatamente leggibili, riducendosi in tal modo ad un termine assolutamente preconcepito e come tale quindi limitativo. E' necessario invece che il giudizio si formi volta a volta sul discorso organicamente costruito dall'artista stesso nel suo fare pittura, e questa mostra dei disegni preparatori de "L'occupazione delle terre incolte di Sicilia" ci offre l'opportunità appunto di rilevare, nel rapporto diretto, la complessità articolata del discorso. Infatti è possibile ricavare da que-



R. Guttuso: Disegno 1947

ste opere il loro processo formativo e concretizzatore: il bozzetto infatti ci permette di vederne una fase estremamente interessante nella quale gli elementi si possono riscontrare ai vari gradi di elaborazione: cioè il linguaggio di Guttuso, profondamente ideologizzato, si rappresenta dapprima in maniera immediata attraverso dei simboli che rischiano di diventare generici, ma che tuttavia egli controlla ed elabora fino a rivalutarli nella realtà, con significato più concreto, nel momento in cui il bozzetto diventa quadro. Questa analisi ci consente di comprendere, al di là di una lettura superficiale, il reale valore del segno e del simbolo, derivati come esigenza espressiva di una struttura ideologica, e quindi mai puramente spontanei o peggio casuali. Si evidenzia, cioè, come, nel momento in cui Guttuso affronta il fenomeno, lo analizza in tutta la sua complessità, estrinsecandolo attraverso una partecipazione attiva nella quale agiscono ideologia, interpretazione, elemento umano, vale a dire quelle tensioni che, elaborate, si manifestano poi caricate di queste realtà significanti.

Claudia Gian Ferrari

Galleria Nieubourg: Bruno Di Bello

Dopo Elio Mariani, Rotella e Glauber, questa fine stagione vede la personale di un altro mec-art, Bruno Di Bello, un giovane napoletano che lavora da qualche anno a Milano. La sua opera si caratterizza per il particolare uso che egli fa dell'immagine fotografica, scomposta in un modulo fisso e ricostruita poi con una continua diversificazione di elementi descrittivi e di piani. Un metodo di lavoro che gli consente numerose soluzioni interessanti: la possibilità di intervenire in un dato oggettivo approfondendone i significati senza mutarne i valori reali; il dare alla figurazione, attraverso la ripetizione di un preciso spazio geometrico, una sua strutturazione razionale; da ultimo, il trasformare questo elemento, nella dinamica d'uso, in una modulazione di proposte che offrono la possibilità a una stessa immagine di assumere la mobilità di una sequenza cinematografica. Una fusione armonica di componenti che diventa, nel suo arco generale, autentico linguaggio, termine espressivo proprio, anche se nettamente collegato ad alcuni filoni dell'Avanguardia storica: e, diremmo, al cubismo, al futurismo e, ancora più, al costruttivismo. Già avevamo visto in alcune collettive opere di Di Bello; ci sembra che in questa personale egli abbia condotto a maturazione il lavoro precedente rompendone, con la dilatazione dello spazio, lo schema tradizionale e approfondendolo all'interno in un'analisi sovente analitica. L'impegno ideologico di Di Bello è molto avanzato e lo dimostrano le sue tele dedicate, oltre che a una serie di artisti, Klee, Duchamp, Tatlin, Grosz, Hearfield, a nuove proposte per una iconografia leniniana. Un Lenin rivisitato che ci è rivelato in una dimensione nuova, profondamente rivoluzionaria, nei termini espressivi e ideologici. Il pensiero va all'avanguardia russa, alle sue rotture e alle sue linee di ricerca, alle sue potenzialità per sempre spento negli anni Trenta.

Aurelio Natali

Galleria Vismara: Benito Ormenese

Tra i molti evidenti pregi delle opere esposte da Benito Ormenese alla Galleria Vismara, quello che per primo colpisce è la

naturalizza. Le sue composizioni non mostrano infatti alcuna traccia della rigorosa ricerca di rapporti da cui sono nate: il loro equilibrio sembra il frutto spontaneo di una felice intuizione, piuttosto che l'esito preciso e faticato di un controllo della forma. Ed è questo il segno di una ormai raggiunta maturità espressiva, cui l'artista è pervenuto attraverso un lavoro puntiglioso, e tanto riservato da render questa personale milanese una vera e propria prima uscita pubblica. Ormenese era partito principalmente da due esigenze: quella di un'attività estetica non distaccata da una problematica comunicativa e, più largamente, sociale, e quella di un intervento di organizzazione razionale del linguaggio. Esigenze che in un primo tempo apparivano come sovrapposte, risolte com'erano su due piani ben differenti: l'uno, quello di una narrazione incidente sugli avvilitamenti della povertà; l'altro, quello del tentativo di dar unità non provvisoria alla scansione di linee e colori: piano che, appunto, si aggiungeva al primo senza attingere un'effettiva interazione. Il che è quanto invece Ormenese si è imposto di ottenere negli ultimi anni, abbandonando la figurazione di una tematica critica e cercando di dar corpo direttamente nella forma, senza il ricorso ad appigli esterni, anche all'irrinunciabile volontà di partecipazione attiva alla vita degli altri. Sono così nate le sue opere più recenti: limpide strutture geometriche, dapprima impreziosite dagli effetti dinamico-pittorici dati dall'inserimento di sottili lamelle ed in un secondo momento ancora più sintetiche ed essenziali: pochi elementi si accordano in nessi pacati, in cui molto giocano anche la luce ed il colore, purissimo e steso con levità timbrica. Ed è proprio direttamente in questa levità, in questa immediatezza di soluzioni, che Ormenese ha trovato il suo nuovo modo di contribuire ai bisogni della comunità. Dalla denuncia è così passato ad un impegno meno ambizioso, ma in effetti più concreto: quello cioè di stimolare percettivamente i riguardanti, proponendo una condizione di tranquillità ed agio psicologico attraverso un disteso e tuttavia assai intenso rapporto di fruizione, che coerentemente tende ad esplicitarsi in

una dimensione meno ristretta di quella del quadro e certo più idonea - oltre che ad evitare il rischio della chiusura nell'eleganza artigianale dell'oggetto ben costruito - ad un'azione veramente viva e globale sull'ambiente dell'uomo.

Galleria Pagani: Osvaldo Poggio

L'oggetto della ricerca estetica di Osvaldo Poggio, che ritorna da Pagani con opere indubbiamente più mature ed avanzate di quelle presentate l'anno passato nella stessa galleria, è l'individuazione e la evidenziazione nella forma di una dialettica di possibilità e necessità: dialettica che è la radice - ovviamente non solo "linguistica" - della caratteristica tensione dei suoi lavori, nei quali appaiono strettamente fuse forza centrifuga e forza centripeta, disgregazione e coesione, proliferazione e aggregazione. Con un risultato che insieme contraddice la semplificazione dell'unità ad ogni costo e quella - altrettanto falsa - della varietà priva d'ogni direzionalità. Il procedimento di Poggio per questa scoperta-proposta delle leggi e delle energie della materia è diretto ed efficace. Egli parte da forme rigorosamente bloccate che definisce con esattezza, nulla conce-



Osvaldo Poggio. Prima fase di movimento. 1968

dendo alle lusinghe della materia o a suggestioni esterne. Poi individua il "centro focale", ove effettua (sono sue parole) delle spaccature, portando alla luce ciò che rappresenta il cuore, l'impulso di una macchina perfetta". Oppure, "immaginando in qualsiasi punto il centro focale", deriva "da esso in successioni seriali lo svolgimento espansivo". Trovandosi "di fronte ad una forma (qualsiasi forma) sempre rigorosamente precisa" egli vuol insomma superare l'apparente staticità, entrare nell'intimo della struttura, "scoprendo ad altri ciò che la anima". L'intervento plastico di Poggio non è quindi angustamente e restrittivamente "formale". Egli opera sì principalmente sulla forma, ma non per arenarsi in una scansione dettata dal "gusto" (e sia pur da un gusto "moderno" ed aggiornato) o fine a se stessa, ma per portare avanti - con la possibilità propria dell'arte di produrre la realtà e non solo di agire su di essa - un discorso intelligentemente innervato in una problematica scientifica e filosofica, e quindi carico di un messaggio non estetizzante.

Luciano Caramel

NOVARA

Galleria la Cruna: Ada Negri

Nella presentazione a questa mostra Alfio Coccia ricorda i positivi giudizi di Russoli e di De Grada, espressi in occasione di precedenti esposizioni. A me, invece, anche questa volta, mi è subito venuto in mente il libro di Testori, "Il gran teatro montano", dedicato alle opere di Gaudenzio Ferrari al Sacro Monte di Varallo. E ciò perchè, non solo anche lei è nata e vive fra i monti della Valsesia, ma in quanto quell'umanissimo rapporto con la sua gente che è tanta parte del fascino di quel ciclo plastico-pittorico, mi pare di ritrovarlo, intatto, nel linguaggio di questa pittrice. Non si tratta, ovviamente, di fare raffronti impossibili, ma soltanto di indicare una affinità. Sottolineando inoltre come in questa donna, che per anni ha condotto una esistenza durissima, (di giorno operaia in una filanda a Borgomanero e la sera, a Brera, allieva di Aldo Salvatori) dicevo, come in questa donna ci sia un vocale bisogno di possedere visivamente il



A. Negri: Mia madre 1968

mondo che la circonda. Una fame degli occhi che le fa volgere intorno l'attenzione con furiosa, disarmante semplicità. Ma lontana da qualsiasi gusto naif. Madri, contadini, fanciulli che acquistano il carattere di archetipi. Gente sentita d'istinto nella loro fortissima carica umana e resa senza il minimo cerebralismo e, al tempo stesso senza sbavature sentimentali. Immagini che sanno ben poco dei problemi delle cosiddette avanguardie ma che nella sintesi quasi da sinopia con la quale essa si sforza di chiudere una posa significativa, di fermare un gesto, di illimpidire un sentimento, mostrano una innata capacità alla invenzione visiva. E, contemporaneamente, rivelano un lungo, amoroso, intelligente esercizio grafico che l'ha portata ad una straordinaria essenzialità di gesto. Ad una riduzione sottilissima del diaframma tra emozione e espressione.

Francesco Vincitorio

PALERMO

Galleria Asterisco: Gaetano Lo Manto

Lo Manto è uno dei rari artisti siciliani

dell'ultima generazione (è del '44) che esce dall'intricato e dispersivo labirinto delle collettive e dei premi regionali con parecchi successi e con una fisionomia riconoscibile (le due cose non sempre coincidono). Alla seconda personale rivela una più incisiva determinazione dei suoi mezzi di espressione. Le opere in mostra sono tutte costruite su un unico tema e singolarmente vicine a quelle del giovane napoletano Starita, esposte quest'inverno all'Agrifoglio di Milano (ma Lo Manto non credo le abbia mai vedute così scarsi se non inesistenti sono i rapporti culturali tra Napoli e Palermo). Tutti e due gli artisti sono attratti dal tema dell'ibernazione, cioè letteralmente precipitano *l'espace de glace* della tradizione surrealista. Nel caso di Starita animali, nel caso di Lo Manto animali e persone, appaiono prigionieri in una squadrata atmosfera di ghiaccio. Il gesto, il volo degli animali in Starita, è non sospeso ma vincolato. L'artista napoletano insiste sulla rarefazione dell'immagine sottoponendo spesso l'indicazione simbolista a una particolare ragione formale, cioè si serve di una pittura corposa oltre la dichiarata neutralità. Lo Manto che invece tenta di liberarsi di una pittura "squisita", dove ha impegnato un giovanile e naturale esercizio Accademico, cerca di contaminare ogni immagine affollando il quadro di segni eterogenei. Le sue opere risultano per questo segnate da una carica ambigua: da una parte rifiutano una definizione di immagine, un movimento di narrazione, dall'altra cercano di organizzare materiali e segni seguendo un evidente impulso descrittivo. Solo nei momenti più felici, che non è difficile registrare in questa mostra, l'antinomia sembra superata nel vitalistico, e suggestivo, appello al fantastico.

Vittorio Fagone

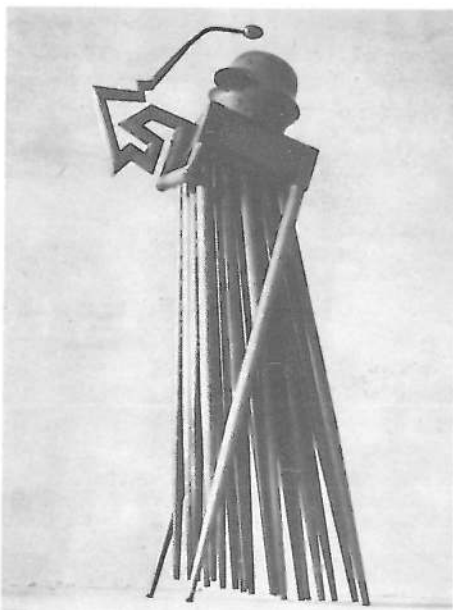
PESARO

Galleria Segnapassi: V. Trubbiani

Nelle lucide cromature estremamente curate delle più recenti sculture di Trubbiani, certo si avverte il valore corrosivo del perfezionismo di Oldenburg e la fredda oggettività con cui parte della pop evidenzia il suo discorso critico. E' questo un modo chiaro di dire le cose, senza peri-

frasi, e che esige un linguaggio preciso, senza ambiguità. Eppure Trubbiani tradisce ancora la sua natura appassionata nella sovrabbondanza dei simboli e nella invenzione di certi complicati strumenti di tortura. Ma questo non stupisce, se si ripensa alla aggressività di certe lame del periodo informale. Alla sanguigna protesta, forse un po' retorica, egli ha ora sostituito la cruda e mordente critica della ragione, ma una ragione che ancora cede ad improvvisi impulsi di rivolta mal controllati, e che esplodono sotto la composta veste della raffinata materia. Una ragione, quindi, che non si rifugia nello scetticismo dell'ironia, ma fa del sarcasmo per ferire. E forse questo è il motivo più genuino dell'opera di Trubbiani, se per questa via egli ritrova il primitivo vigore della pop-art americana, senza cadere nella trappola dell'estetismo tesa dalla tradizione umanistica della nostra cultura borghese. Anzi, proprio la presenza di questa tradizione, con i suoi frequenti riferimenti, vale a caratterizzarne e storicizzarne la protesta, e perciò non ci meraviglia ritrovare qui il capo reclinato di Guidarello, come ibernato nella pulitezza del metallo.

Antonio Pandolfelli

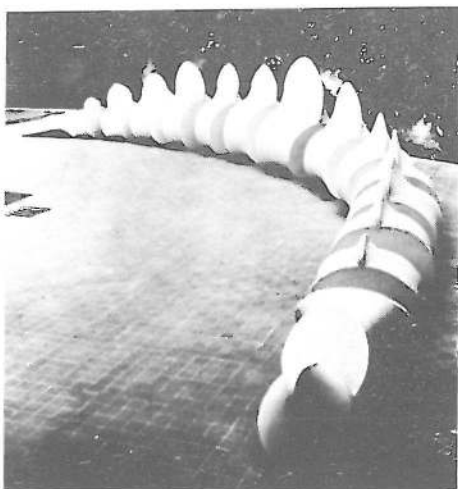


V. Trubbiani: Scultura 1969

ROMA

Galleria Naz. Arte Mod.: P. Pascali

La retrospettiva che la Galleria Nazionale d'Arte Moderna dedica a Pino Pascali, ripropone il dramma di questo artista così tragicamente e prematuramente scomparso. La lotta disperata tra una angosciosità di origine esistenziale e l'esteriorizzazione di una gioiosità, quasi risposta d'impeto a una dichiarata impossibilità di risolversi fuori dalle categorie, risultano chiaramente leggibili dalle opere qui esposte. Il ciclo di un artista nella peculiare interezza, un ciclo rapido, convulso negli sviluppi, contraddittorio anche (come contraddittoria è la motivazione alla base della sua ricerca), legato solo dal comune denominatore di una specie di naturismo peculiare all'artista, svoltosi sempre nel concetto scenografico di insieme. Un teatro immaginario tra le cui quinte si aggira l'uomo, impegnato nella ricerca di se stesso. L'ironia maschera la disperazione storica: una condizione poetica che traduce la materia in atmosfera, rifugiandosi nell'intuizione metafisica. I cannoni, così, si trasformano in giocattoli perchè non sparano; il rinoceronte privo della testa, non attacca e cade sulle zampe mozzate. Il ritorno alla natura (acqua, terra, primordiale) specchia la solitudine dell'artista, il tentativo romantico di accedere ad una nuova genesi,



P. Pascali: Dinosauro

unica alternativa al *cupio dissolvi*. E questa salvezza egli cerca di perseguire con i materiali. Il legno, il cartone, l'acqua e la terra oggettivati. E quando accetta la tecnologia (il materiale acrilico, la lana di acciaio) eccolo a proporci la favola di un'immaginaria foresta, piena di liane, di amache, di ponti di corda: gioiosa, insomma, fatta per l'uomo e, ad un tempo, tragicamente inaccessibile all'uomo. E' la tragedia recitata su di un immaginario palcoscenico: al centro la disperata solitudine dell'artista.

Vito Apuleo

RUPINGRANDE

Galleria Carsica: Mascherini e Spacal

Recentemente una piccola comunità di azionisti ha rilevato, in località di Rupin grande, in una zona tra le più caratteristiche del Carso triestino, una vecchia casa. Il fine della operazione era di convertirla, dopo adeguati lavori, ma conservando per essa il particolare inserimento nell'ambiente naturale, in un museo, destinato a raccogliere le testimonianze documentarie di un patrimonio culturale contadino oltremodo interessante ed in parte poco noto. Da tempo a Trieste si sono incentrati numerosi studi e vivaci dibattiti attorno al problema della conservazione dei valori culturali nel Carso, da quando, esattamente, questo si evidenziò in concreto, rendendosi imminente il decentramento urbano verso l'immediato retroterra. L'iniziativa appare quindi di notevole peso, se riuscirà a conseguire gli scopi, che si propone, tendenti a codificare una presenza costituita da valori corali ed enucleata nell'aspetto impreziosito degli arnesi da lavoro quotidiano, nell'artigianato del passato, nell'arte popolare. Accanto al museo è stata creata una galleria d'arte, denominata: "Galleria Carsica". L'ha inaugurata una mostra di opere di Marcello Mascherini e di Luigi Spacal. Nè potevansi scegliere due nomi, che più spesso fossero stati accostati, per le caratteristiche formali dei loro orientamenti, all'ambiente in questione: il significato di questa mostra si giustifica anche in un fatto di ricerca diuturna, di monotona fonte di ispirazione, che, per entrambi gli artisti, è divenuta transunzione poetica al costruito narrativo; vio-

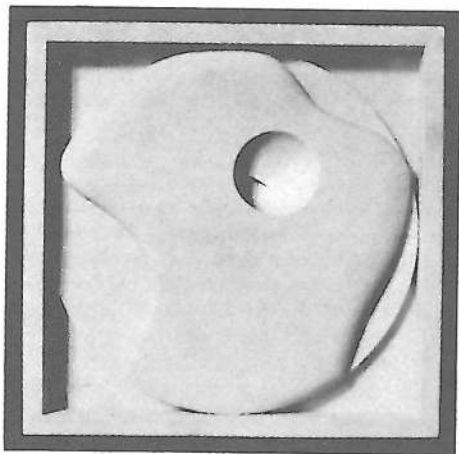
lenta e impressionistica è la visione di Mascherini, che dalle rocce scabre deriva l'impianto strutturale alla classicità delle sue immaginarie, favolose figure, più intima e segreta, più razionale forse, costituendo ad essa il sottofondo una osservazione partecipe, tesa a cogliere, in chiave lirica, le pulsioni vitali della natura e dei luoghi, quella di Spacal. Ma nulla di questi due artisti è ignoto, soprattutto a Trieste, dove essi sono stati protagonisti di manifestazioni importanti anche vicine. La loro presenza rimane in tale occasione soprattutto ad avallare la validità di una iniziativa.

Tullio Reggente

TORINO

Galleria Martano: Aldo Galli

Una delle parole più ripetute nel lessico familiare dell'astrattismo degli anni trenta (che non fu, con buona pace di tutti, il primo astrattismo a comparire in Italia) resta *spirituale*, o *spiritualismo*. Singolare *mot-thème* in cui un giusto omaggio alle avanguardie anteriori (al trattato di Kandinskiano) si mescolava a barbagli idealistici e a un gran dispetto anti pratico e anti concreto e materialistico. Rivendicava, spirituale, a sè un'autonomia eburnea di incontaminata categoria estetica al di là del fare di ogni giorno e, magari, di ogni inflessione psicologica o cronachistica. Lo ricorda, nella sua presentazione a questa bella mostra di Aldo Galli, Alberto Longatti affermando che "fu su una spinta di indole spirituale, persino mistica, l'incontro tra esperienza astratta e architettura 'razionale', dopo il fondamentale assorbimento delle suggestioni metafisiche e l'allineamento con il mitico arcaismo novecentista". Ma che significava poi spirituale? Longatti fornisce due risposte: "cerchio dell'arte-poesia, cioè effusione dello spirito umano in un disciplinato, perentorio schema lessicale", intanto, e, più avanti, "studio delle proporzioni: in ciò, il primo astrattismo italiano, appare la fase finale di una tendenza alla contemplazione, all'intimo silenzio operativo". Cioè, da un lato la proposta di un fare interno alla categoria estetica, il secondo una statica involuzione reazionaria ritrovabile persino nella poetica. Ovviamente per sostenere



A. Galli: scultura 1938

questa globalità dello spirituale nel nostro astrattismo Longatti deve espungere Fontana, Veronesi e Munari, cui aggiungere Melotti: per costoro sono le operazioni a contare, i modi di fare e di agire, e non la stasi. Con ciò s'è detto che il fronte astratto non fu compatto e anzi si segmentò subito di fronte a quei problemi di presenza alla situazione sociologica e culturale del tempo di cui m'è capitato di discorrere qui qualche numero fa a proposito della mostra allestita a Como da Caramel. Che significato ha, di fronte a questa rottura, il lavoro di Galli? Comasco, amico di Rho ed anche di Terragni, Galli compare in scena più tardi, dopo il '35, dopo cioè il momento di crisi (non solo pratica, per la fine dell'ospitalità al Milione) degli astratti. La sua è una situazione sintomatica: portato a una contemplazione estetica comprende operativamente i limiti di quella posizione e ne comprende l'intima fragilità. Il suo mondo ideativo è metafisico, seccamente geometrico e proporzionale, ma nel punto in cui lui scultore dà vita tridimensionale ai progetti ideali, si impossessa dello spazio con una veemenza, un'intensità di appiombamento che anima l'edificio proposto e lo trasforma in una continua tensione d'energia. Le punte o le curve delle sculture sono nodi di distribuzione, serrate fila che occupano via via lo spazio sino a render questo reale e potenziale insieme. Galli spezza la prigione, e l'incanto, del progetto, non ne fa un emblema, ma un punto di partenza: e gli svi-

luppi gli risultano molteplici, ricchi di alternative e di possibilità. L'ambiguità delle ombre, la scenografia dei piani, in tal modo, appare animazione che "usa materialmente lo spazio, lo introduce nelle composizioni, lo imprigiona e lo rende partecipe di uno schema plastico". Questa fisicità scattante, che in certe soluzioni non pare essere aliena dalla mozione futurista, del secondo futurismo in ispecie, è la nuova materia del suo lavoro di pittore in modo particolare dopo la guerra, e poi di finissimo incisore. Nuova materia, cioè il labirinto di un'avventura di continuo esplorata avendo ben presenti i ritmi e i rapporti fondamentali di un comportamento la cui capacità di incantarsi giunge sino alla regola e non la supera né la infrange. I labirinti, ora sono accesi di luci radenti, di calori soffocati e prolungati: quelle luci e quei calori che sono di un'esplorazione mentale 'intiepidita da sotterranei umori panteisti, da una concezione esaltante della natura come sfondo esistenziale e ricorrente motivazione del destino dell'umanità', come osserva assai bene Longatti. In questa doppia direzione, dell'installarsi concreto, materialmente ricco, nello spazio, e di indagare questo spazio come riprova razionale e aperta della natura è la risposta concreta, e per nulla spirituale, del lavoro di Galli alla lunga querelle dell'astrazione nell'artificio o nella replica di natura, sul filo complesso di un difficile, rigoroso equilibrio.

Paolo Fossati

Galleria Triade: Rino Crivelli

L'immaginativa del pittore milanese Crivelli è di una lucidità razionale: nei suoi dipinti, a campiture piatte di colori litografici, la strutturazione associativa di superfici geometriche si impagina e si equilibra rigorosamente con la ricorrenza di immagini vegetali e antropomorfe. La sua poetica, profondamente legata al contesto sociologico attuale, non è una proposta di evasione, ma di contrapposizione o addirittura di eversione alla strumentalizzazione della civiltà tecnologico-consumistica. In una relazione tensionale di tagli di spazi, il recupero liberatorio della natura avviene attraverso l'evocazione emblematica a riporto di presenze vegetali, as-

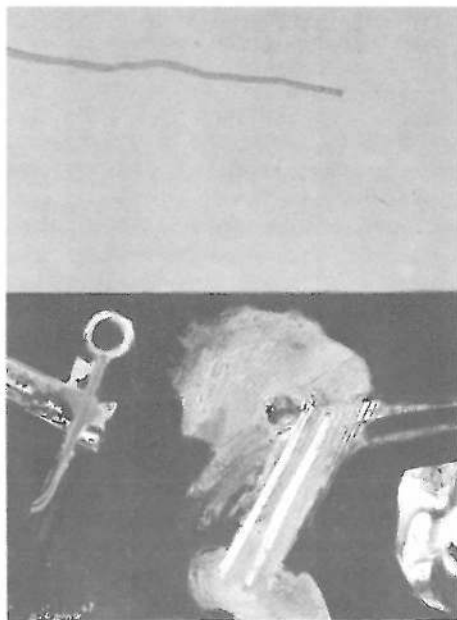
sociativamente alla smitizzazione dell'oggetto divenuto simbolo. L'ordito evocativo e di memoria, freddamente e razionalmente controllato, si interseca e si contrappone agli elementi pressivi tecnologici - iterati mediante articolazioni di simbologie geometriche e ottiche spezzate - a riscatto ricostruttivo dell'appiattimento e impoverimento della condizione umana attuale.

Mirella Bandini

VERONA

Galleria Scudo: Giuseppe Zigaina

Il catalogo che accompagna questa nuova personale di Giuseppe Zigaina, oltre ad una poesia di Pasolini, vecchio amico dell'artista cui ha dedicato più d'un testo poetico, - reca anche un'intervista densa di non pochi spunti polemici, sulla quale potrebb'essere assai produttivo condurre il discorso. Essa ribadisce alcune idee già note dell'artista, ma testimonia di nuovo la vigorosa autenticità e lo spirito di libertà che ne sorreggono l'opera appassionata. Sulla quale gli uni continueranno (ma con molta maggior prudenza) ad avanzare riserve di effusività intimistica e



G. Zigaina: Dal Colle di Redipuglia: il vento '67

gli altri di vecchio pittoricismo informalista, - ma nessuno, speriamo, vorrà negarne appunto la passione ardente e smisurata. Sono opere che mantengono alcuni dati della pittura di Zigaina e ne spostano altri, senza tuttavia mutarne gli accenti di fondo. Permane anzitutto quella stupenda pittoricità che è dote nativa e che si faceva apprezzare già all'esordio dell'artista, prima ancora degli anni Cinquanta, quel colore avvampato, quegli impasti su cui riverbera l'impeto d'una fornace, ora sempre più macerati - nella serie esaltante degli *uccelli nell'erba* - di bruciante interiorità. Muta in certa misura, o accenna qua e là a mutare, l'angolazione sulla realtà. L'enfasi cosmica che riassumeva in tante squassate *ceppaie* una condizione universale (vi si trovano a mio parere, come in certi *animali*, alcuni dei quadri più belli dipinti in Italia nel dopoguerra) - è a volte sostituita da presenze più puntuali e da una più precisa interna dialettica. Così appunto ad esempio in certi *uccelli nell'erba*, lo spazio già notturno o aurorale, tragico o precariamente rasserenato, cede a una campitura ferma, spietatamente condizionante, oltre la quale preme uno spessor di vita di nuovo profondamente emotiva, turbata d'ansia e di presentimenti; e l'uccello è presenza come mai individua, insolitamente messa a fuoco e centrata. Sta qui la novità più ricca di sviluppi, mentre altrove certi elementi tentano rapporti che restano mentali, indicativi, come le dardeggianti lingue giallo cadmio a suggerire - appunto - improbabili fulmini.

Guido Giuffrè

Palazzo Forti: Anselmi, Fomez, Mangano, Tonello, Zarpellon.

Sotto l'egida dell'Ente Provinciale Turismo, esiliato il Pisanello dal salone d'onore di Palazzo Forti, questi cinque giovani hanno presentato opere recenti a coronamento di un giro di mostre che ha toccato vari centri. La mostra di Verona, vuoi per l'ambiente nel quale era allestita, vuoi per l'assetamento naturale dopo le prime sortite del gruppo, è da ritenersi particolarmente riuscita rispetto alle precedenti. Uno strano caso ha conferito anche una

certa omogeneità, se non altro per quanto concerne il mezzo tecnico usato: il legno. Quanto all'unità ideologica non mi è parso che nè questa, nè altre mostre del gruppo (benchè sia anch'esso venuto trasformandosi in seguito alla perdita di alcuni elementi ed all'acquisizione di altri) ne abbiano avuta. E' stata comunque una buona occasione per mettere a confronto nuovi operatori con personaggi benchè giovanissimi già ben conosciuti, come Anselmi (che presenta alcune delle sue "valigie", ora perfettamente elaborate e accuratamente eseguite) e Fomez (che, cercando di porre l'accento su una drammaticità che egli vorrebbe nei suoi assemblages, candidamente monocromi, perde di vista una sua dote naturale che è certo humor trattenuto). Tra gli artisti rappresentati ci è parso in fase di maturazione Zarpellon, che invade lo spazio con un suo segno tridimensionalizzato che può davvero proliferare all'infinito ed avere altri sviluppi oltre a quelli, per ora, puramente spazialistici particolarmente votati all'environment. Troppo succinto, ed in definitiva davvero "povero", quasi gratuito, l'happening di Tonello che riproducendo due impronte umane su uno strato di sale in cui era confitta una bottiglia di Coca-Cola, accompagnati ad una ampolla per le fiamme a petrolio che si usano per segnalare i lavori stradali, integrava il tutto con un esplicativo testo sulla distruzione di Cartagine. Un discorso a parte, costituendo il vero fulcro della rassegna, sia per consistenza poetica che per massiccia presenza, dato il numero delle opere, merita Manlio Mangano, uno scultore veronese già messi in luce con una bella personale alla Solaria di Milano ed al "Premio S.Fedele" dove la sua presenza è stata sottolineata dalla critica. Mangano usa il legno grezzo con risultati stimolanti. In questa rassegna, nella quale ha esposto pezzi di grosse dimensioni, è apparso avviato verso una maturità espressiva che gli consentirà di affinarsi e di rendere maggiormente evidenti certi legami, che ora già si annunciano chiaramente, con la pittura metafisica: una ricerca interessante per uno scultore che usa uno dei materiali oggi più in voga.

Renzo Margonari

Arnold Hauser:
LE TEORIE DELL'ARTE
Einaudi Editore

La notorietà dell'Hauser è legata, soprattutto, alla sua "Storia sociale dell'arte", apparsa in Italia nel '55. Meno noto il suo successivo volume sul Manierismo che costituiva, invece, secondo me, un grosso passo avanti. I dati un po' rigidamente sociologici della "Storia" venivano, infatti, in questo libro, corretti da un più flessibile metodo dialettico. E l'autore, già padrone dei fatti affini alle arti visive (*in primis* la letteratura) e ricco di molteplici strumenti d'indagine, ne recuperava altri fra cui, fondamentale, quello psicanalitico. Il tutto, ripeto, inteso con flessibile dialettica e coscienza dei vari limiti e con la volontà di arrivare - sempre nel rispetto del principio materialistico - il più vicino possibile alla realtà dell'esperienza artistica. Questi saggi che vengono ora tradotti in italiano, con il sottotitolo "Tendenze e metodi della critica moderna", sono in un certo senso la genesi di quella correzione. Pubblicati in Germania tre anni dopo la "Storia" e sei anni prima del "Manierismo", occupano una posizione intermedia e segnano, passo passo, questa modificazione. E forse proprio per questo finiscono per essere una "avventura", dando al lettore la sensazione di crescere insieme all'autore. Un libro utile per chiunque si interessi di problemi artistici e che, in questo clima di vacanze, sarebbe bene ficcare in valigia per una lettura meno affrettata del solito. Tanto più che per la densità degli argomenti trattati, per lo stile in verità un po' faticoso dell'Hauser e, specialmente, per il carattere composito del volume (esso è composto da due conferenze sulla sociologia dell'arte, un capitolo sulla psicanalisi e l'arte, una nutrita confutazione della wolffliniana "storia dell'arte senza nomi" e due saggi sull'arte popolare e sulle "convenzioni") indubbiamente di-

venta una lettura non agevole. Confortati, in compenso, da una quantità di spunti illuminanti e di sollecitazioni. Valga il capitolo ultimo, volto a dimostrare che l'arte è sempre stata, e forse sempre sarà, un difficile equilibrio tra convenzioni e invenzione o l'acuta distinzione tra arte popolare e arte di massa. Oppure la fertile premessa della conciliabilità della "contraddizione fra l'uomo come soggetto produttore di ideologia, cioè essere psicologico, e l'uomo come soggetto prodotto dall'ideologia, cioè essere sociologico".

Riassumere il libro, anche per sommi capi, è materialmente impossibile. Dirò soltanto che tutta la ricerca dello storico ungherese si basa su questo concetto: l'opera d'arte è un fenomeno umano e sociale estremamente complesso, per cui una visione che non tenga conto - e con ampio senso di relatività - degli innumerevoli elementi formali, psicologici e sociali che concorrono a crearla, rischia di semplificare eccessivamente i fatti reali. Un concetto che è poi un invito a chi mediti sulla storia dell'arte o, semplicemente, guardi un'opera d'arte, a porglisi davanti, sempre, con la opportuna, necessaria tensione. La stessa tensione che è stata all'origine dell'opera che osserva. Infatti, ad un certo momento del libro, egli trova modo di dire esplicitamente che "l'arte aiuta soltanto chi in essa cerca aiuto, chi le si accosta pieno di inquietudini, di dubbi e di esigenze insoddisfatte. Essa ha qualcosa da dire soltanto a colui che le pone delle domande; è muta per chi non sa parlare". Che è una definizione del rapporto arte-fruitori estremamente giusta. E mette in esatto rilievo la base indispensabile per l'auspicata diffusione di una retta cultura artistica.

F.V.

LE RIVISTE

IL MARGUTTA mag /6

Editoriale: A che gioco giochiamo. - Paul Klee mio padre: conversazione con Felix Klee - W.Zetti: Max Reinhardt - G.Carta: Afro - G.Dorflès: Destino estetico degli oggetti in plastica - G.Bovini: Il Mo-
saico.

OP. CIT. n. 15

E.Petrocelli: I problemi dell'istruzione artistica.

FORMALUCE n. 9

A.Fomez: Le ricerche sperimentali a Milano - A. Anselmi: Venezia sterile.

ESPRESSO n. 23

M.Calvesi: Liceo artistico: la scuola dell'hobby.

PATIO n. 4

A.Mezza: Arte senza pace - P.Saglietto: Arturo Martini - P.Sistu: Magritte parla con il silenzio - G.Selvaggi: Noi e Magritte, Magritte e noi.

RUSSIA CRISTIANA n. 104

P.Ernestovic: Eugenij Nikolaevic Trubeckoj, contemplazione nel colore.

LA RASSEGNA apr 69

L.Mattei: Contestare le Accademie di Belle Arti - M.Borghi: La vera finalità dell'arte sacra.

RINASCITA ARTISTICA n. 2

L.Garcia: Il sentimento sociale di Luigi Crisconio - E.Porta: La ricerca psicovisuale.

CIMAISE n. 88/89

J.R.Arnaud: A proposito della 24 Biennale di Venezia - M.Ragon: Chillida - J.J.Leveque: L'arte del reale in America - M.Hoog: Le opere recenti di Sonia Delaunay - J.J.Leveque: La galleria La Demeu-
re.

JARDIN DES ARTS mag 69

M.Ragon: Etienne Hajdu - H.Perruchot e H.Cou-
longes: Maurice Utrillo - R.Goffin: Paul Delvaux - C.Salvy: Salvador Dalí.

LA DESTRUCTION n. 2

J.Laude: Distruzione della forma.

LA TABLE RONDE n. 253

Y.Christ: L'art sacré en demi - solde.

DIogene n. 65

E.Gonzales Lanuza: L'audacia nell'arte contempo-
ranea - J.A.Richardson: Un mito della critica mo-
derna: il cubismo e la quarta dimensione.

a cura di Luciana Peroni e Marina Goldberger

LA QUINZAINE n. 72

G.Zorio: L'arte povera.

DIE KUNST mag 69

F.Eckhard: Walter Gramatté - A.Sailer: Quando gli artisti dipingono i loro ateliers - Herbert H.Wagner: Libri e caratteri grafici di Hann Trier - G.Wirth: I ritratti di Oskar Kreibich - H.Schütz: Matheos Flo-
rakis, pittore greco - B.Würtz: Marg Moll.

DAS KUNSTWERK apr/mag 69

E.Crispoliti: Italia 1969 - D.Palazzoli: Scritture e quadri nell'arte italiana - G.Dorflès: L'arte cinetica in Italia - R.Gunter Dienst: Ceroli, Gnoli e Del Pez-
zo "Metafisica dell'oggetto" - K.Jürgen-Fischer: Diario n. VIII, critica d'arte - L.Zahn: Ben Shahn verso la morte - H.Ohff: Crisi delle associazioni ar-
tistiche a Berlino - G.Metken: Pittura e verità.

PHILOBIBLON mag 69

H.Spielmenn: Le illustrazioni di Oskar Kokoschka per Aristofane.

UNIVERSITAS mag 69

M.Brion: Franz Marc - Esposizione di Piet Mon-
drian a Parigi.

PANTHEON mag/giu 69

C.Zoege von Manteuffel: La nuova galleria d'arte a Berlino.

STUDIO INTERNATIONAL giu 69

P.Josef - T.Drever: Due progetti per Kenwood - J. Clay: Arte addomesticata ed arte selvaggia - S. Brisley: "Environments" - S.Filko: "Environments" Cecoslovacchi - R.Morphet: I dipinti di Mark Lan-
caster dal 67 - A.Browness: Le nuove opere di Tess Jaray - D.Thompson: Mark Boyle "oggetto, espe-
rienza e dramma" - S.Jones: Dodici litografie di Barbara Hepworth - J.Boulton Smith: Per la prima volta al collegio Morley l'esposizione del Printmaker Council - S.Nolan - W.Tucker: Discussione sulle lo-
ro opere più recenti.

ART AND ARTISTS mag 69

A chi spetta il nirvana? - A.Werner: Il nero non è un colore - O.Granath: La musica del tempo - Dal diario di William Pye - R.Pomeroy: Ritorno del reale a New-York - M.Sausmarez: Opere e disegni di Bridget Riley - M.Weaver: I film concreti di O-
skar Fischinger - M.Battersby: I disegni ed i dipinti sull'età del jazz - P.Matthews: Francis Hoyland - Les Levine: Per un riposo immediato - G.Battcock: Helen Frankenthaler - L.Ormond: I disegni del "Punch" - R.Thomas: Grafici - Seconda biennale dello sport e l'arte, a Madrid.

NOTIZIARIO

a cura di Antonio Gnan e Sergio Pozzati

MOSTRE IN ITALIA

- ASOLO Castello Cornaro: Di Lucia
 ASTI Giostra: Francesco Casorati
 AUGUSTA Poliedro: Toccaceli e Quartone
 BARI Cast. Svevo: Marcello Cappelluti
 Campanile: Silvio Zanella
 Michelangelo: Mario Palli
 BASSANO Museo Civico: Pancheri, Schmid, Senesi
 BERGAMO Lorenzelli: Bruno Pulga
 2 B: Winfred Gaul
 Forno: Gianernesto Leidi
 Simonetta: Mariolino Da Caravaggio
 Torre: Flavio Mairani
 Excelsior: Franco Dotti
 BISUSCHIO Villa Cicogna: Pittura d'avanguardia
 BOLOGNA Sanluca: Mayo
 2000: Erminio Martini
 Comunale: Renata Cervellati
 Arte e cultura: Giovanni Poggeschi
 Rose: Edgardo Travaglin
 Reale Modena: Tigi Marazzi
 Sottopassaggio: Per la Grecia
 Nuova Loggia: Beppe Devalle
 Carbonesi: Roberto Roberti
 BOLZANO Goethe: Maria Stoffella
 BRESCIA Schreiber: Giano Bottà
 Sincron: Luigi Boni
 Ucai: Ken Dany
 Cavalletto: Pittori italiani
 CAGLIARI Centro Cult. Dem.: L. Mazzarelli
 Contemporanea: Sergio Bolgeri
 CANTU' Pianella: Calisto Gritti
 CASTEL S.PIETRO Cavalletto: T. Gottarelli
 CREMA Museo Civico: Luigi Manini
 DOLO Vittoria: Renato Tombolani
 FABRIANO Virgola: Gastone Lanfredini
 FELTRE Sole: Milano
 FIRENZE Inquadrate: Gli uccelli
 Goldoni: Tino Aime
 Semaforo: Giorgio Grai
 San Jacopo: M. Eve Tondrian
 Palazzo Vecchio: Ato Iozzo
 Fiori: Gianni Ruffi
 Michaud: Gianni Dova
 Davanzati: Gianni Olivetti
 Internazionale: Daliana-Panichi
 Colonna: Arrigo Dreoni
 Gonnelli: U. Lorini - F. Sacchetti
 Sprone: Enzo Giani
 Michelangelo: Arturo Dimodica
 Nuovo Ponte: Virginia Sani
 Cancelli: Giancarlo Castelvocchi
 Steen: Josef Hosak
 Spinetti: Alberto Pistoiesi
 GARDONE Savoy Palace: Pino Castagna
 GENOVA Polena: Carlo Cioni
 S. Matteo: Pino Rando
 Rotta: Giovanni Garozzo
 Vicolo: Giannetto Fieschi
 C.A.G.: Spartaco Martini
 GORIZIA Pro Loco: Klanjscek
 GROSSETO Aldobrandeschi: G. De Stefano
 JESOLO Bibl. Com.: Cesco Magnolato
 LA SPEZIA Gabbiano: Bonessio Di Terzet
 LECCE Centro Studi Arte: N.G. Brancato
 LECCO Stefanoni: Rod
 LEGNAGO Ghelfi: Falzoni
 Benedetti: Pesenti
 MACERATA L'Arco: Collezione Mei
 MANTOVA Saletta: Gianfranco Ferroni
 MESTRE Michelangelo: 16 pittori
 MILANO Accademia: Tommaso Guarino
 Bibl. Civica: M.A. Garavelli
 Cavour: Fiammetta Norsa
 Diaframma: Caio Garrubba
 Diagramma: Mario Samonà
 Durini: Premio A. Rossini
 Gian Ferrari: Green Marcier
 Giorno: Giovanni Valentini
 Ina: Madeleine
 Lambert: Infected Zone
 Levante: Acquarelli nuova Oggettività
 Marconi 1: Harold Persico Paris
 Marconi 2: Mino Ceretti
 Milione 1: 5 pittori
 Parametro: Juraj Dobrovic
 Schubert: Chiaristi
 Schwarz 1: Frantisek Janousek
 Schwarz 2: Ezio Gribaudo
 S. Ambroeo: Piero Piatti
 Vitruvio: Ferruccio Steffanutti
 MONFALCONE Caffè Municipio: M. Penzo
 Saggiatore: G. Castellani
 MODENA Tassoni: Iole Caleffi
 MONDOVI' Meridiana: Georges Cesari
 MONTEBELLUNA Libraio: Galiotto
 NAPOLI L'incontro: Grafica
 Carolina: Pat Grimshaw
 Pad. Pompeiano: Mostra sociale
 Circ. Stampa: Franco Girosi
 Sei: A.R. Sarnelli
 Maschio: Pittori dell'Ottagono
 NOLA Fuci: Eliseo Allocca
 NOVA Pinac. Comun. Premio Bice Bugatti
 NUORO Acquario: Degonare
 Chironi 88: Mario Di Cara
 OMEGNA Alberti: Wolf Hoffmann
 ORISTANO Colonna: Fabio Failla
 PADOVA Antenore: C. Trevi - G. Lazzaro
 Chiocciola: Grafici Polacchi
 Sigillo: Buso
 Uno più Uno: Normanno Da Itri
 Enal: Brunello Filippin
 PALERMO Cenacolo: Kippel's
 Cir. Stampa: Mimmo Vitale
 Tavolozza: Chagall
 PAVIA Chiostro: Premio Certosa
 PESCARA Verrocchio: Enrico Paulucci
 PIACENZA Gotico: A. Ramponi - M. Castellani
 14: Piero Maggioni
 PISA Macchi: Guido Bucci

PORDENONE Sagittaria: Italo Zannier
Noncello: Barborini
Santini: Mock

PORTOFINO S. Giorgio: Umberto Lilloni

PORTOGRUARO Comunale: Silvestri

RIVA La Vela: Renato Reigl

ROCCA BAZZANO: Antonio Roli

ROMA SM13: Wladimiro Tulli
Trinità: Cosulich-Marrama
Vertice: Antonino La Barberi
Ist. Svizzero: Heide Widmer
Barcaccia: Anna Salvatore
Due Mondi: Giuseppe Gallizioli
Artivisive: Studio Vittoria Venti
Borgognona: Patrizio Mercuri
Don Chisciotte: Mino Maccari
Cadario: William Congdon
Ist. Latino Americano: Vision 12
Vigo: Gruppo Studio Portici
Torcoliere: M. L. Eustacchio
88: E. Maldonado, M. Padovan, R. Cook
Zanini: Angelo Canevari
Toninelli: Italo Novia
Ciak: Mec-Art /10
Attico: Danza, Volo, Musica, Dinamite
Levi: Ercole Pignatelli

ROVERETO Delfino: M. Luisa Prinziavalli

ROVIGO Alexandra: Bonifazi
Eridano: Prudenziato-Stingo

SASSARI 2D: F. M. Liberatore

SALICE Parco: Federica Galli

SEREGNO S. Rocco: Concorso pittura

SIENA La Mossa: Giuliano Grassellini

SIRACUSA Fontanina: Franco Morale

S. MARGHERITA Imperial: Franco Ricci
Helios: Luciano Monterra

SORRENTO: Geppina Mare

TARANTO Nuova Taras: Roberto Barni
Cornice: Gianfranco Gaggiottini

TERAMO Polittico: Marcello Ercole

TERNI Poliantea: L. Leonardi-R. Livi

TORINO Approdo: Scultura italiana
Laminima: Lepore-Ker
Gissi: Linea Europa
Bussola: Augustin Cardenas
Torre: Salvatore Trifiletti
Triade: Piera Paderni
Promotrice: Espos. annuale
Viotti: Angelo Frattini
Galatea: Selezione 9

TRANI Sporting: Aurelio Carella

TRENTO Argentario: Toni Fulgenzi
Castello: Vladislav Kavan
Roccabruna: Pedro-Mirko

TREVISO Giraldo: A. Crepet Guazzo
Libraio: Magliola

TRIESTE Costanzi: Leopoldo Metlicovitz
Cappella: Paolo Legnaghi
Tribbio: Ernst Oldenburg
Barisi: Pillot
Comunale: Cassetti
Russo: Baburen
Italo-Americana: R. Daneo
Ist. Germanico: 7 artisti

UDINE Centro: Germano Castellani

VARESE Internazionale: Cotti-Follati

VENEZIA Sala Napoleonica: Kathe Kollwitz
Cavallino: Azzaroni
Rialto: Scarpati
Riccio: Piero Lustig
S. Stefano: Luciano Dall'Acqua
Numero: M. Russe
Querini-Stampalia: L. Frumi
Traghetto 1: Dangelo
Traghetto 2: Pizzinato
S. Vidal: Pellegrini
Barozzi: Hansen
Toletta: Szulman
Benvenuti: Marconi
Canale: Simon Benetton
Elefante: Giorgio Fabbris
Leone: Lichtenstein
S. Angelo: Candiani
Naviglio: Sonia Delaunay
Bevilacqua-La Masa: Incisori urbani
Triglione: Moretto-Vassallo

VERONA Ghelfi: B. Cavallari-T. Sodenkamp
S. Luca: Lino Brunelli-Janda

VICENZA Marguttiana: Guerri da Santomio
Villaggio Sole: Polato
Cenacolo: Gjokaj-Feri-Mateja
Incontro: Vittorio Basaglia
Tizianesca: Milo-Geat
Salotto: Bianchi

VITTORIO VENETO Sansovino: Pizzinato

ALTRE NOTIZIE

GAZZ. UFF. n. 144 del 11 giu 69, Concorso nazionale per l'ideazione e l'esecuzione di opere artistiche per il nuovo centro di rieducazione per minorrenni "Ai Colli Amini" in Napoli.

GAZZ. UFF. n. 141 del 7 giu.: concorso per ideazione e realizzazione di un bassorilievo per l'Università degli Studi di Torino.

L'ISTITUTO PER LA STORIA dell'Arte Lombarda ha bandito un concorso fotografico internazionale. Iscrizioni entro il 15 lug. a Piazza Duomo 14, Milano.

A GORIZIA concorso di pittura e bianco e nero, riservato agli artisti residenti nella Regione Friuli-Venezia Giulia sul tema "dono del sangue". Termine: 30 ago p.v. Inform. Sig. Remo Uria Mulloni, Presidente Ass. Donatori Volontari di Sangue, Corso Italia 22, Gorizia.

PREMIO SUZZARA, lavoro e lavoratori nell'arte, pittura, scultura e bianco e nero, per invito o accettazione, dal 7 al 23 set. Inform. Segreteria 46029 Suzzara.

CONCORSO per un manifesto sulla libertà d'informazione nella stampa e RAI - TV. Termini 30 ago Inform: Libreria Rinascita - via Volturno 33. Milano.

ALLA BIBLIOTECA CIVICA di Cusano Milanino mostra del Kitsch presentata con una conferenza di Gillo Dorfles.

ALTRE NOTIZIE

A PADOVA XVIII Biennale d'Arte Triveneta dal 28 set al 31 ott., riservata a pitture, sculture, incisioni e disegni di artisti veneti nati o residenti abitualmente nelle Tre Venezie e di quelli veneti residenti fuori regione. Termine adesioni: 15 lug. Inform. presso la Sala della Ragione, Padova.

A FANO nella Rocca Malatestiana, dal 13 lug al 18 ago 1. Mostra-Incontro "Città di Fano", con pubblici incontri tra artisti, critici e galleristi per proporre nuove strutture.

A S.MARGHERITA LIGURE, Premio di pittura figurativa con sez. bianco e nero, dal 5 al 20 ago. Inform. Segreteria, via dell'Arco, 30.

2. MOSTRA NAZIONALE DI PITTURA "Trissino 1969" dal 20 al 28 sett. Termine per le adesioni: 31 lug. Giuria: Bruno Saetti, Nerina Noro, Giuliano Menato, Pino Bisazza, Andreino Albiero, Adelmo Pasetti. Inform. Segreteria Pro-Trissino, 36070 Trissino (VI).

LA VIII BIENNALE D'ARTE CONTEMPORANEA di S.Benedetto del Tronto verrà inaugurata il 6 lug con un dibattito diretto da Dorfles sul tema: "Nuove esperienze creative al di là della pittura".

A CASTELNOVO NE' MONTI 8 Concorso Nazionale di Pittura "Appennino Reggiano" dal 22 giu. al 27 lug.

IL CENTRO VERSILIESE ARTI e la Bottega dei Vägeri organizzano per l'ultima settimana di luglio il XV Premio nazionale di pittura estemporanea "Città di Viareggio". Inform. alla Segreteria, Casella Postale 34, Viareggio.

LA COMMISSIONE per la 3 Biennale di Bolzano che si svolgerà dal 5 al 26 ott. è così composta: Mario De Micheli, Carlo Galasso, Salvatore Maugeri, Giuseppe Marchiori, Garibaldo Marussi, Carlo Munari, Franco Solmi, Marcello Venturoli.

A VARESE presso la Sala Comunale Veratti si è inaugurata la "Seriarte 69", 1. Rassegna internazionale della serigrafia d'arte, organizzata dal Centro Culturale "Nuove frontiere", in collaborazione con la rivista "Serigrafia". La mostra rimarrà aperta fino al 6 lug.

A PARIGI, alla Galleria Francois Petit, sono state esposte 14 pitture che Max Ernst aveva dipinto nel 1923 sui muri della casa di Eaubonne di Paul Eluard. Se ne era perduta memoria e sono stati ritrovati di recente. Per l'occasione è stato pubblicato l'album "Max Ernst chez Paul Eluard" con presentazione di Patrick Waldberg, Edit. Denoël.

IL PREMIO NAZIONALE DI PITTURA "TAREX" è stato vinto da Riccardo Guarneri. Il secondo premio a Nicola Carrino.

SCULTRICE INGLESE, Diploma A.D. honore, Prix de Rome '67; esperta in tutte le tecniche tradizionali e moderne, desidererebbe lavorare a Roma presso lo studio di uno scultore. Indirizzo: Linda Packer, 41 Ganhill, Guildford, Surrey, Inghilterra.

LA ASSOCIAZIONE PIEMONTESE Gallerie d'Arte Moderna ha organizzato presso il Salone delle Mostre dell'Istituto San Paolo, la mostra "Fisionomia delle gallerie torinesi".

IN OCCASIONE della mostra di Matisse al Museo Pusckin di Mosca, sono state pubblicate, per la prima volta, le lettere di Matisse, appartenenti all'archivio del suddetto museo.

PREMIO DIANO MARINA '69, arti grafiche al volume "Edipo re" di Sofocle, stampato da Giovanni Mardersteig presso l'Officina Bodoni di Verona e illustrato con 7 acquaforti di Manzù.

L'ACCADEMIA TEDESCA di Villa Massimo a Roma ha organizzato in alcune vie e piazze della città una manifestazione a cura di Bernd Völkle, Peter O. Chotjewitz e Erwin Hagen.

IL PRIX ZANNETACCI è stato attribuito al pittore James Guitet.

A SASSO BORDIGHERA è deceduta il 31 mag. la scrittrice e critica d'arte Irene Brin.

ARTISTI DECEDUTI: Pittore Lelio Pierro il 16 mag a Genova: dirigeva il Centro artistico della Gioventù Italiana ed organizzava annualmente il premio "Giovani incisori italiani".

AL MUSEO FONDAZIONE PAGANI a Legnano sono stati proiettati films di Hans Richter sotto il titolo "40 anni di esperimenti".

A NIZZA, al Festival internazionale del libro, fra i premiati: Bruno Munari per il libro per ragazzi "Nella nebbia di Milano".

LA CASA EDITRICE FOGLIO OG di Roma ha pubblicato un libro di Sandra Orienti su Pino Reggiani con 6 serigrafie dell'artista e un volume dedicato a Giancarlo Bugli.

IL CONCORSO per un manifesto dedicato all'Opera dei Pupi, indetto dall'Assoc. Siciliana per la Conservazione delle Tradizioni Popolari, è stato vinto ex-aequo dal grafico e fotografo olandese Arno Hammacher e da Giuseppa Cuticchio, moglie e collaboratrice di un "puparo".

AL CONVEGNO DI VERBANIA "Tre giorni della fotografia" sono stati presenti 2000 congressisti che hanno deciso di ripetere il convegno anche l'anno prossimo. Nell'ultima giornata si è discusso sul "Rapporto tra fotografia e altre arti espressive".

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