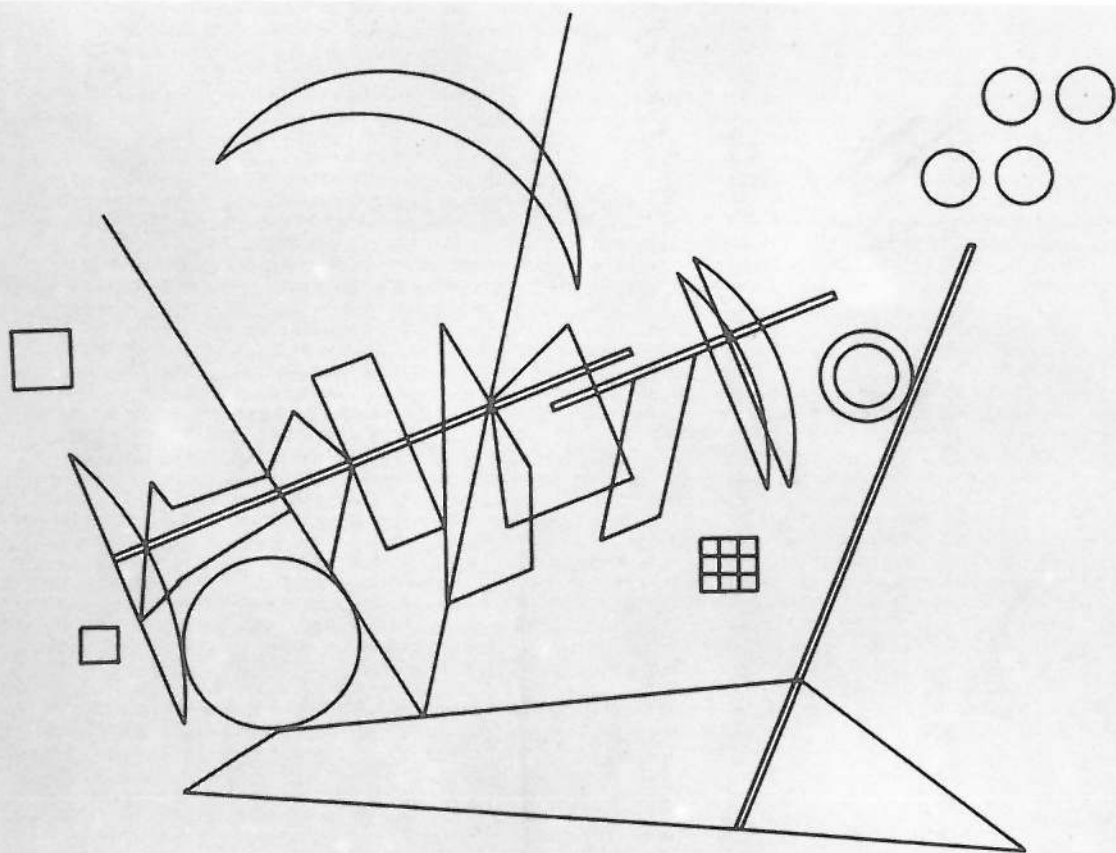


NAC

notiziario arte contemporanea

26

1 - 12 - 69



SOL LEWITT
1935

Sommario

Le inaugurazioni	3
R. Pagetti: Siamo disponibili	4
C. Cioni: Prima le idee	5
L. Caramel: Bilancio critico (Soldati a Torino)	6
R. Barilli: La camera di Adami	8
M. Emiliani Dalai: L'altra faccia (Viaggio in Ungheria 2)	10

Mostre:

Bari: "P. Dorazio" di E. Spera	12
Bologna: "G. Korompay" di F. Caroli	12
Cittadella: "Triveneta giovanile" di S. Fazio	13
Firenze: "P. Scheggi" di L. Vinca Masini	13
Jesi: "O. Tamburi" di C. Melloni	14
Lecco: "L. Del Pezzo" di E. Cesana	14
Macerata: "E. Becheroni" di C. Melloni	14
Mestre: "Anselmo" di F. Vincitorio	15
Milano: "X. Schawinsky" di F. Vincitorio	15
"A. Calderara" di P. Fossati	15
"C. Olivieri" di R. Beltrame	16
"R. Matta" di G. Schöenberger	17
"Forma 1" di C. Gian Ferrari	17
"E. Allen" di Z. Biroli	18
"M. Mondani" di A. Natali	18
"A. Forgioli" di V. Fagone	19
Modena: "Collettiva" di A. C. Quintavalle	19
"L. Riva" di A. C. Quintavalle	20
Pistoia: "F. Rosenstock" di P. L. Tazzi	20
Roma: "S. Sarri" di G. Di Genova	21
"A. Tagliaferro" di E. Crispolti	21
"R. Vespignani" di V. Apuleo	22
Torino: "M. Mafai" di M. Bandini	23

Panoramica:

Bari di E. S.	24
Bologna di F. V.	24
Firenze di L. V. M.	24
Milano di F. V.	24
Torino di M. B.	25
Vicenza di L. L.	25

A. C. Quintavalle: Arte e pubblicità	26
E. L. Francalanci: La nuova città	27

Recensione libri:

G. Celant: Arte povera	28
------------------------	----

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

In copertina:
Atanasio Soldati
Disegno 1935

Le riviste	29
Notiziario	30

le inaugurazioni

Fu Jean Cocteau a dire che l'inaugurazione di una mostra d'arte è la cosa più deprimente che si possa immaginare. Figuriamoci cosa avrebbe detto se avesse visto, per esempio, quella delle opere di Valerio Adami, sere fa, da Marconi. Con la soave grazia che contraddistingue questo gallerista-corniciaio, l'inclito pubblico è stato intrattenuto con incontri di pugilato, prima, e poi con un film di Errò sulle smorfie degli artisti. Gli uni e l'altro noiosissimi, ma che hanno dato originalissima sciccheria all'avvenimento.

Non sarebbe il caso di spenderci una sola parola se questa trimalcionata non costituisse il sintomo di un brutto andazzo. Secondo certi mercanti, il pubblico (e la strizzatina d'occhio va, naturalmente, al collezionista che compera "a punti") ha biso-

gno di pietanze sempre più forti. Non basta più la "passerella", con l'aranciata in mano e il sedere voltato dalla parte dei quadri, a scambiarsi vaniloqui. Oggi occorre far rumore. E quanto più snobistico sarà, tanto meglio.

Per costoro l'arte - in fondo - serve a far quattrini. Sono perciò lecite le idee più balzane. Appunto: sia i micro-gladiatori di Lambrate, che l'esibizione clownesca degli artisti, specie se ciò nasconde il fruttuoso gioco del Gotha nobiliare o, meglio, del "chi è".

In questo clima, cosa dire dei lamenti di certi artisti per la loro emarginazione nella società attuale e le carenze di una autentica circolazione dei problemi artistici? Finché si subiranno con acquiescenza questi "riti", saranno soltanto lacrime di cocodrillo.

ABBONAMENTO 1970

RISPARMIERETE L.2600

Gli aumenti intervenuti dall'ottobre '68 ci costringono a portare - dal 1 gennaio 1970 - a L. 300 il prezzo del nostro notiziario. Ma, nell'intento di favorire ancora di più gli abbonati - che sono, come i lettori sanno, i nostri unici "sovvenzionatori" - abbiamo deciso di lasciare immutato il costo dell'abbonamento. Il quale perciò rimarrà di L. 4000 per i 22 numeri che usciranno in un anno. In tal modo l'abbonato continuerà a pagare L. 175 circa per ciascun numero (contro le 300 lire di copertina) risparmiando così, complessivamente, L. 2600. Inoltre, per facilitare al massimo la diffusione del nostro notiziario, abbiamo stabilito anche l'abbonamento semestrale che costerà L. 2000. Circa eventuali timori sulla continuità della nostra "linea" e sulla nostra "durata" vi garantiamo che terremo fede ai nostri impegni.

SIAMO DISPONIBILI

Seguo fin dal maggio scorso, con attento interesse, anche per ragioni di mestiere, il "dibattito sulle strutture" che, provocato da una proposta formulata dal Direttore del NAC, ha rapidamente assunto le caratteristiche di una inchiesta sul tema.

Il principio di una galleria d'arte contemporanea in ogni Comune ricorda quello che da vent'anni rappresenta l'obiettivo dei bibliotecari italiani, appunto: una biblioteca in ogni Comune. Lontanissimi dal raggiungere l'obiettivo - che pur dovrebbe essere naturale in un paese civile - è però giusto osservare che non poco è stato fatto. La stessa elaborazione del concetto di "Biblioteca Pubblica" ormai accettato nella sua dimensione esatta e la qualificazione funzionale delle biblioteche di conservazione, di ricerca e alta cultura è frutto indiscutibile di una chiara impostazione della questione.

Che la Biblioteca Pubblica sia il naturale luogo d'incontro di chi, nella comunità servita, sia sensibile ai problemi della cultura intesa nel senso più vasto e più moderno, è principio indiscusso ed universalmente accettato. E che pertanto una zona della Biblioteca Pubblica sia resa disponibile, in modo costante, per la pubblicazione delle espressioni dell'arte contemporanea, è cosa non solo auspicata ma rappresenta addirittura un dovere della biblioteca nei confronti della cittadinanza anche ove già esista un regolare Museo d'arte contemporanea. E da anni queste cose già avvengono anche se la critica d'arte ufficiale dimostra, se si esclude la solita rarissima eccezione, il suo più alto disinteresse ignorando il fatto. Nè si può dire che esista un problema di livello qualitativo in queste mostre presso le Biblioteche Pubbliche perchè, a parte il dovere dei critici di esprimere dei giudizi negativi piuttosto di ignorare una mostra, troviamo esposizioni passa-

te sotto silenzio nell'ambito di un istituto bibliotecario mentre, a brevissima distanza, riproposta nella identica dimensione, in una Galleria privata trova largo spazio e positivo giudizio nelle pagine dei quotidiani e delle riviste.

Evidentemente l'Ente Pubblico che gestisce le Biblioteche non può - giustamente ospitando gratuitamente l'artista - influire sulla critica se non con l'inviare semplici cataloghini pure stampati a proprie spese. Evidentemente l'Ente Pubblico si disinteressa dell'aspetto commerciale delle Mostre esauendo il proprio compito con l'offrire alla comunità servita una informazione capace di suscitare critiche, polemiche o semplicemente offrendo motivi di meditazione.

Ho letto, in qualche intervento, cenni sulla miopia dei bibliotecari, sulla possibile pesante invadenza degli amministratori: l'accusa è generica anche se sappiamo benissimo che tutto può capitare. Sarebbe però interessante conoscere il nome ed il cognome del Bibliotecario o dell'Amministratore e le località nelle quali questi rifiuti sono avvenuti: conoscere se esisteva lo spazio per la manifestazione e i motivi del rifiuto. Una serie di denunce precise sarebbe quanto mai interessante anche per dire chiaramente e pubblicamente ai responsabili che, così agendo, hanno sbagliato.

Sono comunque certo di interpretare il pensiero della stragrande maggioranza dei bibliotecari italiani, responsabili dell'attività di una "biblioteca pubblica", affermando la loro piena disponibilità per una operazione tanto qualificante ed utile e, perchè no, anche capace di determinare una maggiore conoscenza sulle attività degli stessi istituti bibliotecari: per tutti.

Renato Pagetti

Direttore Biblioteca Comunale di Milano

prima le idee

Siamo tutti d'accordo nel ritenere le strutture sociali tradizionali nel campo dell'arte insufficienti e spesso deleterie; prima, però, di iniziare qualsiasi discorso che prelude ad un intervento di base mi sembra opportuno tener conto di certe cose che stanno al fondo della situazione in atto. Rilevando che, ovviamente, qualsiasi struttura organizzata, sia pure nel senso più dinamico, si realizza su un fondo di idee già acquisito ed è possibile solo a posteriori nei riguardi di questi dati informativi, possiamo ben comprendere come gli organi politici e sociali che vi sovrintendono esercitino la loro politica, entro questi limiti, alienando qualsiasi intervento veramente innovatore. D'altra parte dobbiamo tener conto che una qualsiasi organizzazione ha la capacità di condizionare la società in cui è operante e si comporta perciò come strumento di notevole potere conservatore. Sulla base di queste considerazioni potremmo, ora, essere fortemente tentati di opporre ad una tale forza conservatrice, una pari, se non più forte, organizzazione rivoluzionaria aperta e flessibile alle esigenze più attuali, ma una soluzione in tal senso mi trova perplesso e sostanzialmente dissenziente. Ora io credo che questi mezzi possano servire, e difatti servono, sul piano politico, ma non mi sembrano adeguati al fine di una vera rivoluzione culturale. Non è che sottovaluti il potere politico, ma purtroppo la natura stessa dell'organizzazione con la sua genericità e i suoi dati informativi precostituiti, è tale che non ci permetterà di fare qualcosa di veramente nuovo. Rimane ancora da dire che personalmente, e in questo sono perfettamente d'accordo con Paolo Fossati, non amo lo spirito missionario che reca sempre con sé i germi dell'imposizione ed ottiene risultati inutili e dannosi. Accennavo ad una necessaria rivoluzione culturale e la intendevo proprio nel senso più ampio ed etnologico della parola. La società e la cultura attuali sono il risultato di un'abitudine millenaria ad affrontare e risolvere i problemi identificandoli con il metro logico-formale preso in prestito per misurarli. Un siffatto atteggiamento ovviamente ha trascurato sistematicamente gli aspetti non decifrabili con il linguaggio usato, con la conseguenza di creare uno stato di tensione nell'uomo d'oggi, tale da rendere urgente una presa di coscienza più

adeguata. Quello che occorre è di rivolgere la nostra attenzione con spregiudicatezza verso aperture desuete, ma un'atteggiamento simile è possibile solo se si pone un'alternativa linguistica. L'arte, nonostante tutto, con la sua caratteristica di possibile libertà, e per l'essere non compromessa definitivamente, può essere strumento adatto. Naturalmente è stato tentato di ricondurre anche il linguaggio artistico entro i parametri della logica formale o della dialettica filosofico-politica ed è proprio per questo che occorre una presa di posizione e una scelta di fondo tale che non permetta nessuna convivenza in organismi culturali, che potrebbero inglobare cose apparentemente sulla stessa linea di "avanguardia" ma che realmente sono agli antipodi. Occorre anche riproporre l'esercizio della "contemplazione" nel senso della concentrazione dell'attenzione poiché solo soffermandosi a guardare è possibile assumere un'atteggiamento veramente critico nei confronti di una società che tende, per volontà e interesse di alcuni, e anche per una meccanica costituzionale che ha preso un pò la mano a tutti, a coinvolgere in una spirale di falso movimento in cui le apparenti novità sono in funzione di droga. Recupero delle capacità di giudizio dunque, e da una posizione la più esterna possibile, con il linguaggio più "altro" a disposizione nella forma e nelle intenzioni di fondo. Tutto questo può comportare un atteggiamento "esistenziale" completamente nuovo e può determinare a lungo andare anche una vera e propria mutazione mentale. Ancora, per questi motivi, non è possibile, se interessano queste cose, proporre un'organizzazione di natura politica che si ponga come veicolo. Il periodo di transizione culturale che stiamo vivendo non tollera confusioni. Credo che l'atteggiamento più corretto ed efficace sia di testimoniare ognuno col proprio lavoro specifico in tutti i settori, la nostra versione dei fatti, cercando di far convergere tutti coloro che si trovano su posizioni simili con iniziative adeguate in campo almeno nazionale. L'offerta di Vincitorio ad usare della sua rivista come mezzo di incontro può essere veramente importante ed efficace. Ne ho approfittato e forse abusato con la speranza di non essere frainteso.

Carlo Cioni

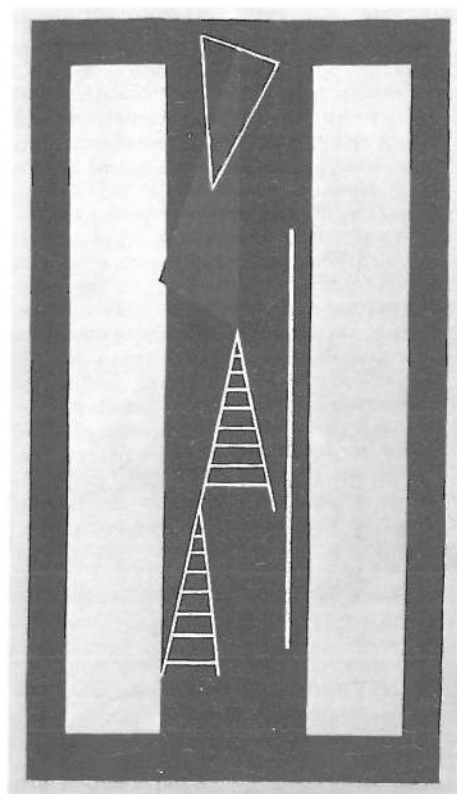
BILANCIO CRITICO

Dopo quella di Licini, l'ancora una volta benemerita Galleria Civica d'arte moderna di Torino ci offre la retrospettiva di Atanasio Soldati, un altro dei protagonisti dell'"astrattismo" italiano degli anni Trenta. Si tratta di una mostra molto ricca (non "troppo ricca", come si sente dire, giacchè, se si vogliono perseguire intenti di ricerca e di studio, le rassegne monografiche si fanno presentando tutto quello che c'è da presentare, non solo quello che fa comodo), che permette - come mai era avvenuto - di esaminare con grande larghezza e

con confronti diretti l'attività del pittore. Sono infatti esposte ben 288 opere, che coprono tutta la vicenda nota dell'artista: dal disegno "I tetti di Parma", del 1922, vero incunabolo - ed oltre tutto rarissimo -, fino ai lavori eseguiti alla vigilia della morte, nel 1953, nella casa di cura in cui Soldati era ospitato.

L'occasione è propizia per un bilancio critico, ormai maturo, ad oltre quindici anni dalla scomparsa del pittore, ed anche necessario se veramente si vuole andare avanti sulla strada della chiarificazione delle vicende culturali italiane del terzo e del quarto decennio del secolo, ancora gravate da troppi equivoci, che molti denunciano, ma che poi quasi tutti aiutano a sopravvivere, con volute o qualunquistiche genericità, con timidi ossequi ai miti e perfino con sospette complicità o premeditati rimescolamenti dei fatti. Un'indagine non preconizzata o superficiale, oltre tutto, è utile anche alla "fortuna" di Soldati, che è certo un personaggio di valore, aperto ad esigenze non provinciali, ribelle al conformismo, dotato di una sua vena poeticamente sottile, ricco di inventiva e, come ben risulta a Torino, assai personale.

Solo che questa genuinità, questa sua "originalità" è, mi sembra, in una dimensione molto diversa da quella che solitamente viene proposta dai commentatori: cioè in una dimensione fondamentalmente fantastica, lirico-narrativa, anche nelle composizioni più rigorose ed astratte. E' questo il filo che unisce opere all'apparenza tanto diverse, che simpaticamente "caratterizza" tutto il lavoro di Soldati, ma che anche spiega il disagio che prende il riguardante



A. Soldati: Composizione c. 1936

allorchè si propone di considerare i nessi del pittore parmigiano con la cultura del suo tempo: nessi che non furono mai profondi, mai intellettualmente critici, mai dettati da esigenze radicate in problemi non specificamente "pittorici". Si sottolinea il rapporto con Mondrian e con Kandinsky, che è reale (talvolta fin troppo), come quello - però assai episodico - con Klee e Malevic o quello con i "puristi" Jeanneret e Ozenfant. Ma si tratta solo di un contatto con gli esiti formali, di un accostamento "esterno", non di una presa di coscienza più larga, irriducibile ad un semplice interesse per i risultati di organizzazione del dipinto. Negli esempi dei maestri dell'avanguardia neoplastica e costruttivista Soldati trova non la stimolante constatazione di nuove aperture e possibilità per l'attività artistica, ma essenzialmente l'avvio ad una semplificazione linguistica, ad una decantazione cromatica, cui egli aderì e nei lavori strettamente non-figurativi, e in quelli in cui andò perseguendo la ripresa di un favoleggiare più libero, che si riallaccia alla Metafisica - come da tutti è riconosciuto -, ma sempre in un modo particolare: cioè ancora sulla scia di un discorso sensitivo, circoscritto, sia pur con lucidità ed equilibrio, entro i confini di un modo di fare arte alieno da complicazioni intellettuali o da intenti effettivamente sperimentali. Come ci offre una elegante "traduzione" del comporre serrato, rigoroso di un Mondrian o di quello tanto ricco di implicazioni di un Kandinsky, così Soldati ci presenta una riproposta della Metafisica in cui è del tutto assente quella incisività mentale che era determinante in De Chirico. E significativa, su questa linea, è anche la mancanza di rapporti - almeno per quanto possiamo ricavare dalla scarsa documentazione rimasta della primissima attività del pittore - con quei momenti del Secondo

Futurismo in cui erano perpetuati il pragmatismo e lo sperimentalismo dei primi seguaci di Marinetti, preferendo Soldati la combinatorietà elegante e tutta "pittorica" di un certo post-cubismo (Severini, naturalmente, più che Gris o Picasso). E pure rilevante è il disinteresse - questo purtroppo allora quasi generale - per l'architettura (eppure Soldati incominciò proprio come architetto!), che negli anni in cui il Pittore approdava alle forme "astratte" era anche da noi in un'attiva fase di lotta per il rinnovamento degli schemi costruttivi (e di quelli sociali e culturali cui questi si appoggiavano). In realtà il vero Soldati va cercato nel suo comporre immediato, spontaneo (che non vuol dire incolto e neppure improvvisato!), nel suo discorrere con rara felicità espressiva attraverso l'ammicciare dei colori vivaci ed il tendersi delle forme in contrappunti insieme armonici ed estrosi, ove confluisce un lessico nato da e per ricerche di tutt'altro tipo. Così si può apprezzare Soldati, mentre se lo si vuol far essere ciò che non fu, lo si vota ad un giudizio che non potrà non essere severo, quando, finalmente, si uscirà dalle attuali confusioni, e si cercherà di identificare, senza falsi timori, nell'ambito della nostra tradizione "astratta", il settore realmente sperimentale, culturalmente in linea con le proposte di De Stijl e della Bauhaus; quello in cui si affrontò la forma in modo non scontato, rinnovando i processi creativi, dando loro una concretezza operativa che spiega l'attenzione per i procedimenti scientifici e tecnici e, conseguentemente, l'interesse per il mondo produttivo, per l'architettura e per le cosiddette "arti applicate"; quello in cui, insomma, si sentì l'operare estetico in un modo meno specifico, meno "puro", ma più aderente a quanto l'uomo chiede, anche dall'arte.

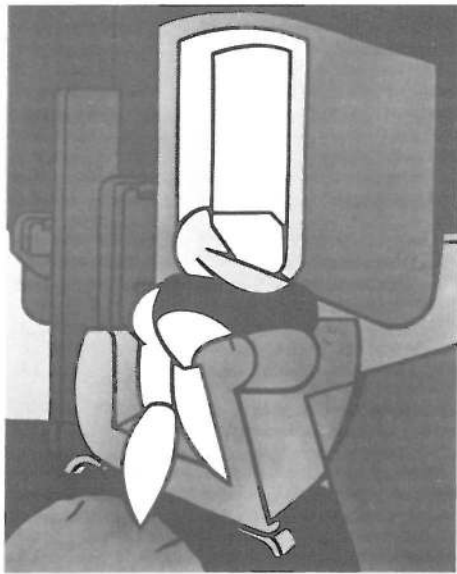
Luciano Caramel

la camera di adami

A due anni di distanza Adami ripete l'*exploit* di una doppia mostra simultanea presso le Gallerie Marconi e Schwarz. Nel '67 la bella "accoppiata" consentiva al giovane pittore milanese di porre risolutamente sul tappeto il suo nuovo linguaggio. Due anni dopo, tornare a giocare la stessa accoppiata significa da parte sua un approfondimento qualitativo. Diciamo subito che dobbiamo essergli grati di quello che a tutta prima potrebbe sembrare un *piétiner sur place*, un rifiutarsi a certe istanze più recenti. Naturalmente la ricerca artistica procede, sempre ricca di colpi di scena. Ma è bene che chi ne ha le doti si arresti talora su un proprio nucleo, deciso a portarlo fino in fondo; tanto più che, come in questo caso, l'approfondimento non riguarda solo un esito individuale, ma qualcosa di più ampio, relativo a una poetica generale. Attraverso questo lavoro di maturazione Adami non parla solo per sé, ma a nome di tutta la Pop europea, di cui viene a costituire uno degli episodi più intensi, paragonabile solo a quelli di Téliémaque o di Kijaj, e in tutto degno di essere affiancato o più spesso contrapposto agli esempi nordamericani.

Certo, Adami per primo rifiuterebbe una simile etichetta Pop, ma la paroletta vuole avere soltanto un sommario valore indicativo, compendiare in breve una definizione più accurata come ad esempio quella di "linguaggio che si vale di stereotipi, di figure banali e precostituite". Ciò che conta tuttavia, in questo caso, non è tanto il sostantivo, Pop Art, quanto l'aggettivo, vale a dire il riconoscimento dell'esistenza di una sua variante europea provvista di caratteri propri. Caratteri di relazionalità, di completezza organica, di ricchezza lessicale, rispetto a quelli di frammentarietà e di assolutezza che sembrano invece pertinenti ai Pop americani. Se questi isolano, estirpano dal contesto, con i ben noti processi di ingrandimento cartellonistico, la

prima preoccupazione di Adami (assimilabile in ciò ad altri suoi colleghi europei) è invece di restituire una sintassi completa, articolata, di abbracciare una vasta area di rapporti: un procedere per inclusioni piuttosto che per esclusioni. Nel che si può constatare la sua fedeltà a una ricerca già impostata in questo senso alle soglie degli anni '60, quando si trattò per lui e per altri di uscire dalla matassa aggrovigliata dell'informale cominciando a sceverare, entro quell'intrico unico, taluni centri d'interesse sufficientemente caratterizzati e distinti. Qualche anno dopo tuttavia apparve chiaro come questa impresa relazionistica potesse condursi molto meglio abbandonando il mondo dell'informe, degli embrioni, delle figure germinali e incoative per affrontare su un piede di parità il livello del "già fatto", delle figure e delle nozioni di tutti i giorni. Fu insomma l'accettazione schietta dell'universo del banale, dell'anonimo, dello stereotipato; e questo sia a livello di contenuti che di "mezzi" formali; da un punto di vista contenutistico ecco tutto un tipico repertorio tematico di camere d'albergo dozzinali, di rubinetterie e impianti igienici propri di un comfort standardizzato, di vetrine, illuminazioni al neon, pannelli pubblicitari. Temi e contenuti a loro volta esaminati con i più freddi e impersonali procedimenti tecnologici del *reportage*, dell'inchiesta visiva, messi a frutto per allontanare il momento di un incontro diretto e patito con la realtà. Ma se è vero che tra la soggettività dell'artista e gli oggetti sta sempre la mediazione di una "camera" impersonale, è anche vero che questa risulta sensibilizzata, appunto, alle relazioni: non ama affissarsi sui dettagli, estrarre da loro una nausea tanto più vertiginosa quanto più disancorata da ogni riferimento. Al contrario la "camera" di Adami va a cogliere con sicurezza le giunture di un "interno", i suoi elementi portanti, lo scheletro funzionale della scena fru-



V. Adami: Interno 1969

gata. Il riscatto del banale, insomma, non vive di estasi brevi e locali nell'incontro con le singole cose; ma secondo un programma assai più ambizioso si rivolge ormai a tutto il nostro *habitat*: è l'intera prospettiva di una stanza, l'intero periplo tra le pareti domestiche, a venirci riproposto con nuova e inusitata evidenza. La magrezza nei singoli particolari conduce a una maggiore intensità dell'assieme.

Nelle mostre di due anni fa Adami dedicò un suo omaggio a Matisse: riconoscimento di un'affinità di strade che tuttavia si conclude con intenti pressochè rovesciati. Matisse fu infatti uno splendido campione dell'operazione di decongestionare i particolari, i dettagli per far risultare la sintassi globale di un ambiente; ma, protagonista degli eroici e prometeici anni del primo Novecento, volle poi sollevare il nostro *habitat* a livelli di solarità e radiosità quasi sovrumani. Oggi, quello stesso *habitat* va sì riconosciuto e riscattato nelle sue linee portanti, ma senza allontanarlo di troppo dalla sua banalità, anzi, aiutandolo quasi a spremersela fuori in un puro distillato. Le

stesure di Adami, a differenza di quelle matisiane, sono infatti un concentrato di impertinenze cromatiche e di accordi stridenti, secondo l'intento preciso di attraversare il cattivo gusto e di redimerlo dall'interno.

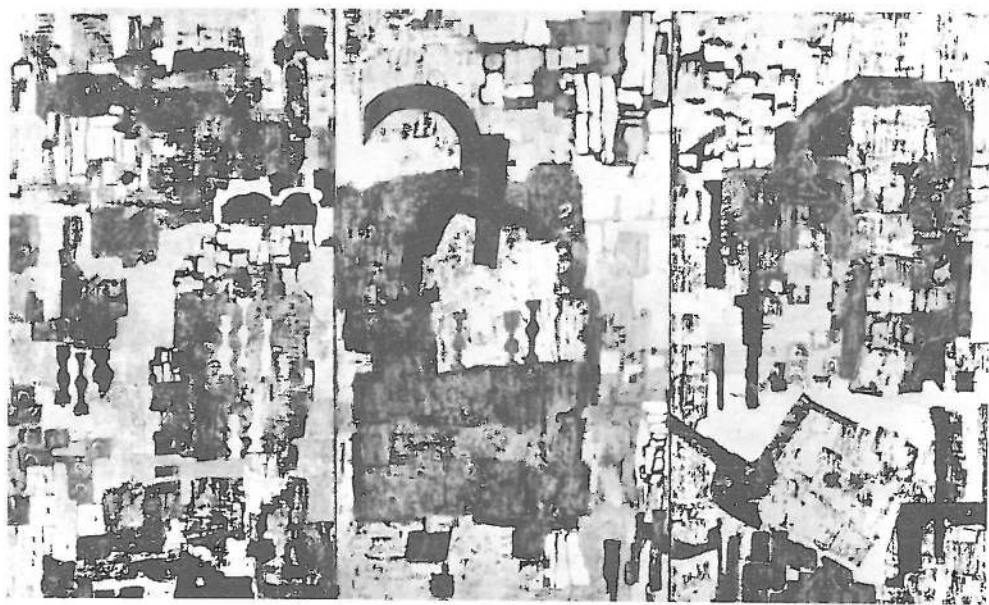
Il fatto poi che non si tratti di riscattare un singolo oggetto, ma un insieme relazionale, obbliga Adami ad affrontare il grave problema della presenza dell'uomo. Se si gioca la carta della vertigine locale, l'uomo è soltanto un occhio affascinato che sta dietro la lente; ma se la scena si allarga, e se l'uomo non vi compare, si rischia di ottenere una gigantesca natura morta; né la soluzione può stare nel collocarlo come cosa tra le cose, cioè nel descriverlo allo stesso modo di un lavabo o di una doccia (sarebbe un diverso modo di ricadere ancora nella natura morta). La via utilmente seguita da Adami è di fare della presenza umana una specie di nodo, di luogo complesso in cui la trattazione piatta e di superficie prevalente altrove per un attimo si interrompe. Presenza umana appena suggerita da pochi tratti quasi stenografici, da pochi emblemi che oltretutto nelle ultime tele vanno sempre più contraendosi. Ma è quanto basta per inserire come una nota allarmante, nella scena, o almeno per rompere l'orizzontalità, il carattere puramente percettivo. E' come se varie istantanee si venissero a sovrapporre, essendo appunto la presenza umana la linea di sutura o di corrugamento, quasi l'asse su cui si innestano punti di vista altrimenti divergenti. E' questa la spia principale del fatto che non siamo in presenza di un semplice vedere, quanto piuttosto di un descrivere, di un narrare, che pur con scarti minimi riesce a produrre al suo interno una molteplicità di piani temporali. Se si vuole, accanto alla lezione classica di Matisse, compare anche quella del cubismo, ma analogamente dirottata allo scopo maggiore di riscattare nel modo più integrale la "nausea media" della nostra esistenza quotidiana.

Renato Barilli

L'ALTRA FACCIA

A Budapest, appena distratti da una pubblicità in sordina di gusto inequivocabilmente *bauhaus*, basta camminare a occhi aperti nelle strade del centro, tra i palazzi ricostruiti puntigliosamente nelle originarie forme ottocentesche o principio di secolo, per scoprire i segni di una trasformazione in atto. Tipico il caso di Váci utca, una delle vie più importanti della città, dove si sta realizzando un programma sistematico di 'incremento' estetico degli edifici, e due grandi negozi di materiale fotografico mostrano già, all'interno, pannelli decorativi di notevole interesse: sono i *vetri plastici* di György Z. Gàcs, un artista della generazione di Vasarely (ungherese ... al confino, che gli è amico), impegnato in un'articolata quanto eterodossa produzione di 'arte sociale', come lui stesso definisce con qualche malizia, alludendo insieme alla loro destinazione pubblica e ad un'eventuale efficacia rasserenante, le sue suggestive strutture circolari, giocate sulla ripetizione modulare di piccoli tetraedri in vetro, percorsi da luci mobili e policrome. Sono, queste strutture, esempi di tutto rispetto di quella *optical art* che pure è ufficialmente bandita dal paese, a meno che, evidentemente, non rinunci a varcare i sacri cancelli dei musei. Dalla fucina di

Gàcs, del resto, escono anche i bellissimi vetri colorati, giallo viola o verde liquido, che caratterizzano le opere più recenti di Erzsébet Schaér, una forte personalità di scultrice, nata nel 1908, che dopo un periodo di tangenza con il linguaggio di Giacometti, ma con autonomia di temi ed esiti espressivi, dal 1965 viene elaborando tutta una serie di varianti intorno a un unico tema: *Davanti al muro e dietro il muro*, come un suo buon titolo suggerisce. Nelle grandi dimensioni di possibili sculture all'aperto, in polivinile espanso, percorribili e fruibili anche dall'interno, o, in bronzo, nel formato più congeniale del bozzetto, è sempre una soluzione inquietante di spazio, non astratto ma intrinsecamente umano, che ci viene proposta: una doppia parete, un muro a spioventi, quinte aperte e variamente correlate dove porte e finestre, talvolta a doppie imposte e doppi battenti, simultaneamente si aprono sul vuoto esterno e interno, carico di tensioni che una semplice, accennata presenza - una figura, una sedia - basta in qualche caso a suscitare. Nelle ultime prove, grosse lastre di vetro sostituiscono i ruvidi pannelli in bronzo e la superficie speculare su cui si articolano le composizioni ha il compito di complicare e moltiplicare ad *infinitum* lo spazio e



Lili Ország: "Affresco del ventesimo secolo" 1966 (trittico)

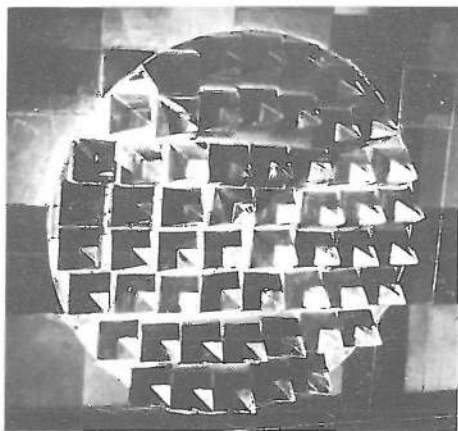
vocato, vibrante di segreti echi kaffiani. Dal discorso prevalentemente spaziale della Schàar, proseguendo in questa ricerca di esperienze creative davvero autentiche nell'ambito dell'attuale panorama figurativo ungherese, non è difficile arrivare alla pittura tutta temporale di Lili Ország, che appartiene a un'altra generazione (è nata nel '26). Lavorando sui registri più bassi della tavolozza, bruni e neri, accostati negli ultimi quadri anche a brevi interventi di trasparente oltremare, questa artista ha saputo crearsi un linguaggio radical-

mente estraneo al contesto culturale nel quale, isolata e appartata, opera, un linguaggio riferibile forse tecnicamente a certe sapienti sperimentazioni di Max Ernst - tecniche miste, monotipie -, ma con una concentrazione espressiva che anziché di ironica invenzione si fa veicolo di alti, solenni pensieri. E' la vicenda stessa dell'uomo, il suo destino tragico di morte e dissoluzione che viene celebrato nello stratificato addensarsi dei segni, affioranti dalle cupe campiture di fondo come macerie di civiltà dissepolti - penso alla serie dei *Requiem* (1963), a *Necropoli*, *De profundis*, *Memento* -, mentre lacerti di un'oscura, asemantica grafia arricchiscono, con la loro indecifrabile traccia i ritmi densi e sempre reinventati della composizione.

Tutt'altra *weltanschauung*, trasposta in cifra fresca e lieve, riflette invece l'opera grafica di Arnold Gross, che dell'incisione ha fatto il suo esclusivo, duttile strumento, impreziosito nel tracciato raffinato e minutissimo da eleganti giochi di colore e stampa - reiterazione del disegno in positivo e negativo, suggestivi aloni cromatici. La sua fantasia, delicata e divertita insieme, trasforma un materiale iconografico della più ricca e varia estrazione, dal folklore alla fiaba alla preistoria ottocentesca della tecnologia, in un racconto sottilmente irrazionale, che si cristallizza a volte in sospesi, candidi esiti surreali.

Un interessante recupero del folklore, anzi, puntualmente, delle forme, dei colori, delle tecniche stesse dell'artigianato contadino, porta avanti anche la giovane Ilona Keserü, ma in una libera chiave ascrivibile ai procedimenti di *Popart*. Le tele grezze di varia grana e tonalità, tessute ancor oggi nelle più remote regioni magiare, gli accostamenti cromatici vivacissimi della tradizionale pittura su ceramica e dei ricami, sono ripresi in oggetti di gran gusto e spiritosa, trascinante allegria, grandi arazzi-bandiera, pannelli a riporti di stoffe intarsiate e fissate con vecchi punti ingigantiti, composizioni in colori acrilici che si configurano come dinamici ritmi cromatici. Non vuole e non può essere altro che un'indagine-campione, questa mia, nel multidirezionale articolarsi della ricerca artistica contemporanea in Ungheria. Ma non vorrei finire senza aver ricordato che, ribaltato totalmente il rapporto operativo artistico - pubbliche strutture, ufficialità - dissenso, riflessione critica - produzione e mercato, fare arte significa qui essere coinvolti nel rovescio delle nostre contraddizioni.

Marisa Emiliani Dalai



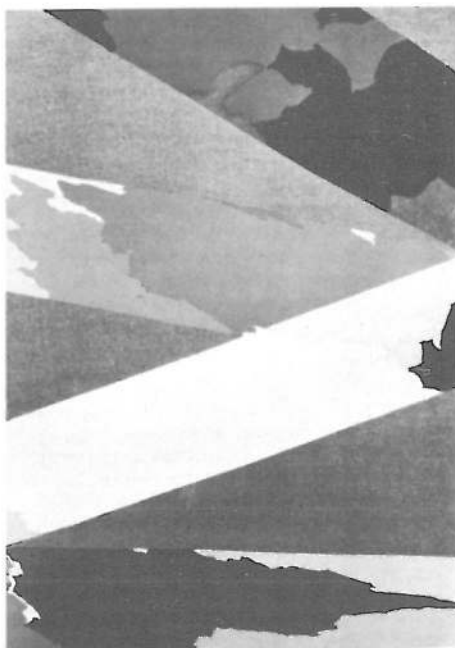
1) Erzsebet Schaár: Davanti al muro o dietro il muro
2) György Z. Gacs: Vetro plastico (part.)

BARI

Galleria La Bussola: P. Dorazio

I recenti lavori dell'artista romano, denunciano l'avvenuto ulteriore sviluppo di quei postulati enunciati qualche anno fa; è manifesta, inoltre, una maggiore calma, una maturità sempre più completa. Nelle sue tessiture cromatiche, le cui maglie in quest'ultimo periodo si stanno sempre più diradando, ogni colore vien preso a fasce pure, acquistando così una vita tutta propria lì dove s'interseca con altre fasce pure, creando, e rimarginando, fratture che si completano, integrandosi in un linguaggio serrato e di una discorsività vitale ed incisiva. La fascia policroma, volta a volta ordito e trama di tessiture spaziali continue, è assunta come modulo variabile la cui funzione preminente è quella di suddividere le campiture in vari spazi parlanti e dialoganti secondo la rigida sintassi che il colore, colto sempre nella sua massima luce, impone di seguire per giungere ad un tono in cui la melodia visiva diventa un continuo rimbalzo ritmico magistralmente legato da accordi cromatici, pause, cesure e nuovi sviluppi melodici.

Enzo Spera



P. Dorazio: En feu 1 1969

BOLOGNA

Gall. Nuova Loggia: G. Korompay

Giovanni Korompay ama definirsi, ancor oggi, futurista: con qualche acribia dialettica si direbbe, e con l'intento certamente di situarsi creativamente fra i trapassati. La filiazione sembra in verità assai meno avventurosa, e meno illegittima, di quanto lasci intendere ogni intenzione polemica: come ben chiarivano anni addietro Maurizio Calvesi ed Umbro Apollonio, e palesa attualmente, con dovizia di opere degli ultimi tre lustri, la mostra stimolante alla Nuova Loggia. Vero è che Korompay, unitosi giovanissimo al drappello futurista intorno al '22, stravolse fin dalle prime opere, e anche radicalizzò, in certo modo, i cardini programmatici, i più rozzaamente divulgati quanto meno, della "scuola", cavandone un pò eccentricamente, ma con buona plausibilità operativa - già fervida altrove, da anni, con conseguenze inestimabili - una spinta all'Astrattismo: e sia pure un Astrattismo, in lui, di marca fin d'ora affatto personale, coerentemente perseguita poi, negli anni, fino a queste prove recenti. L'intento operativo primario, si vuol dire, permane legato, poniamo in opere come i "Ricordi" della Grecia e le "Fornaci" al processo essenzializzante, alla sintesi eidetica, della grande stagione astrattista: e le profonde suggestioni culturali si ricercheranno in Mondrian, ancorchè queste opere si tengano a rispettosa distanza da quelle formulazioni estreme, e in Kandinsky con maggior aderenza forse, sottolineandone la compiuta dolcezza evocativa. Chè la tenuta del quadro, la compatta tessitura luministica, il malinconico indugio della luce sui grigi spenti e attutiti di una stagione della memoria, sono poi di un lirismo flebile e fermissimo, da rammentare, più certo come educazione sentimentale che come apprendistato sintattico, il mondo poetico di Giorgio Morandi. E senza, espressivamente, fratture o cadute evidenti: intatte architetture del ricordo, intrise di luce. Altrove, nelle "Architetture", l'impronta pare più precisamente costruttiva, e la strutturazione punta decisamente all'equilibrio plastico e alla crescita tridimensionale del dipinto: spostata d'un grado, la lezione operativa verrà ora piuttosto dai Russi, da Malevich, e dai fratelli Pevsner. Ciò che poi, in sostanza, non cambia di molto la problematica: suggerendo soltanto, genericamente - e si dovrebbe fare poi anche il no-

me di Rothko -, un ascendente formale, che al più prepara, e non davvero esaurisce pedissequamente, l'elegia ispirata, senza remore, di Korompay.

Flavio Caroli

CITTADELLA

Nona Triveneta Giovanile

Un altro Premio in agonia. Riservato ai giovani artisti delle tre Venzie che non abbiano superato il 35 anno d'età, l'edizione di questo anno è risultata priva di significati e ingiustificabile nelle stesse segnalazioni di merito, anche se l'esame per accettazione ha lasciato fuori porta la metà dei candidati (quali? C'è da fidarsi?). E' che la formula a Premio, come unico interesse di manifestazione, non riesce a dare senso e rappresentazione a tutti gli altri aspetti d'interesse che sono sempre collegati a una iniziativa del genere. I rapporti critica e pittura, critica e pubblico, pittura e pubblico, non trovano nessun modo di esserci e di provarsi: non ha luogo una dialettica tra le parti. Così, su 128 giovani pittori ammessi, solo una decina hanno ricevuto una risposta peraltro solamente quantitativa come è quella di una segnalazione-premio. Resta il fatto muto, anche per il pubblico, sui meriti stessi dei premiati. Qui la ragione della inefficienza della mostra: c'è polemica sui Premi, c'è rottura tra pubblico e pittura, c'è un ritardo regionale tra giovane pittura e momento attuale, eppure nulla di questi nodi è recepito e sperimentato in un Premio come questo che tra l'altro si dà la caratteristica (ragione di più per tentare qualcosa) giovanile. La stessa inefficienza, d'altra parte, dell'altra Triveneta, tenutasi a Padova: anche qui mancanza di una qualche ragione direzionale, di una qualche logica critica, al di là del puro fatto organizzativo dell'esposizione. Non senso? Resta l'impresa da grande magazzino, e poi il ritorno del quieto vivere, tanto quieto vivere, e la noia. E' una situazione ormai statica quella veneta: tra passato e presente, tra tradizione regionale e cultura d'avanguardia, tra santi patroni della pittura e giovani militanti. Rapporti questi che si stabiliscono di fatto e si regolano per controllate transizioni tra parti fortemente isolate da ogni contesto e discorso critico, portato all'aria aperta. Una malattia aristocratica continua a impedire la ripresa nuova: Venezia e il suo cosmopolitismo provinciale, il passatismo e l'orgoglio del gusto, il sentimentalismo ornamentale e l'ozio intellettuale. Da Cittadella, trattandosi di una

manifestazione giovanile, poteva venire almeno un tentativo, e invece anche l'atto critico della premiazione ha mostrato con buona misura il difetto di un ritardo culturale che ha perduto pure l'occasione di accorgersi di alcune presenze interessanti (Caneva, Fabbri, Polga, Spiller: gli ultimi tre ammessi addirittura con un'opera sola), la cui tematica immaginativa e figurale ovviamente poneva qualche inconsueto problema.

Salvatore Fazio

FIRENZE

Galleria Flori: Paolo Scheggi

Paolo Scheggi si è presentato alla Flori, a Firenze, con un rientro (Scheggi è fiorentino) un pò "a sensazione". Nella mostra una serie di multipli organizzati secondo un ordine compositivo preciso e "strutturale", sono il risultato diretto delle sue ricerche sul filtraggio e sovrapposizione di superficie-spazio, a cui egli lavora, in un impegno ormai più che decennale, fatto di continue acquisizioni e di approfondimenti successivi. Egli ha affrontato, attraverso questa sua definizione linguistica, impostata, già in partenza, sulla strutturazione dello spazio, attraverso il trascorrimento della luce, il tema del quadro-oggetto tridimensionale, il tema dell'environment (si ricordi il suo 'ambiente' allo "Spazio dell'Immagine" a Spoleto, di due anni fa). Oggi egli affronta scenograficamente la dinamica spaziale. Enormi lettere-personaggi (si ricordino, però, quelle famose di El Lissitzkij), un OPLA, escono dalla sala-galleria, invadono la strada, vogliono entrare nella vita della città. Già Paolo Scheggi ha trattato il tema dello spettacolo con una sorta di "mistero" tra medievale e postromantico (tra Paracelso e il living, insomma) e lo ha presentato in diverse occasioni. E' indubbio che tra le ricerche artistiche attuali e il teatro ci siano, oggi, molte possibilità di intesa (proprio per la necessità dell'operazione artistica di proiettarsi sempre più in una dinamica che si riproponga come vita; ma non sono del tutto convinta, invece, che il teatro sia questo, e che, dunque, il teatro sia la strada giusta per l'arte figurativa. Comunque, se la via dell'happening, se questa strana, recente intesa e commistione tra le tendenze di opposizione può essere una delle soluzioni possibili, ben vengano gli happenings e i misteri non-gaudiosi. L'importante è che veramente qualcosa di nuovo, e di autentico, nasca. Che non è ancora nato.

Lara Vinca Masini

JESI

Galleria Il Centro: Orfeo Tamburi

In questa mostra-omaggio al pittore jesino sono allineati una quarantina di "pezzi", che offrono una sufficiente antologia dell'attività di Tamburi dal 1940 ad oggi. L'itinerario cronologico è costituito da un gruppo dei cosiddetti *ritratti romani*, che abbracciano l'arco del decennio 1940-49 e, quindi, da una serie di acquarelli, guazzi e disegni, che documentano l'attività successiva, salvo quella riferita alla prima metà degli anni '50. Tra i *ritratti*, mancano alcuni dei più famosi, quali ad esempio quelli di Cardarelli, Ungaretti, De Chirico, ma per chi voglia rendersi conto della sensibilità di Tamburi verso questo genere di pittura, le opere qui esposte sono sufficienti a documentare l'influsso che, specie agli inizi, operò su di lui (e su molti altri pittori della sua generazione) Cézanne e, via via, i riusciti tentativi dell'artista di scrollarsi di dosso questa pesante tutela, accentuando la sommarietà di esecuzione e - fatto più evidente nelle vedute e nei paesaggi in genere - recuperando alcuni valori tonali. Ecco perché non pochi di questi ritratti sembrano indugiare maggiormente su alcune caratteristiche fisionomiche del soggetto, quasi fino al limite della caricatura; vien fatto di pensare, peraltro, agli anni in cui i ritratti sono stati eseguiti, allo smarrimento dell'uomo finito nell'occhio del tifone, alle sue "reali" parvenze di manichino, quasi di oggetto metafisico. Trasferitosi a Parigi, Tamburi conserverà del periodo romano - di cui restano paesaggi di una accensione cromatica insolita dopo Corot - la felicità nel cogliere l'essenziale, il rapido impressionismo nei *croquis* a carboncino e nelle quinte gessose degli edifici parigini, gremite di finestre-occhie e di affiches-cerotti.

Carlo Melotti

LECCO

Galleria Stefanoni: Lucio Del Pezzo

Una dozzina, in tutto, di opere di medio e piccolo formato, datate 1968. In queste prove sottovoce, c'è però l'impronta del Del Pezzo migliore. Quel tanto di intelligenza e di complicità emotiva, di fantasia e di giochi di memoria, di cultura e di istinto, di ironia aristocratica e di umore popolare compensati al limite critico, che hanno fatto di Del Pezzo una delle presenze più singolari e sostanzialmente autentiche, nella situazione ritorta degli anni ses-

santa. Non so che significato assumono queste prove in relazione ai programmi di lavoro dell'autore ma mi piace pensarle come indice di una verifica opportuna, per ritrovare l'orientamento sugli itinerari più congeniali. Perché nel recente passato, Del Pezzo ha dimostrato una (ragionevole) condiscendenza verso certe pregiudiziali obbligate delle tendenze dominanti, rinunziando talora ai sapori più tipici della sua pietanza in ossequio all'asettica omogeneità voluta dallo *snak bar* internazionale. L'ha fatto ammiccando argutamente e conservando alcune cifre emblematiche ma, le rinunzie specifiche, non sempre sembravano compensate dall'acquisto di un generico coefficiente di aggiornamento. Perché in realtà, nel discorso di Del Pezzo, il sapore non costituiva soltanto un additivo di gusto ma una dimensione essenziale, capace di riqualificare ogni specie di segnale, attribuendogli una significanza del tutto particolare. Comunque circolano già troppo anonimi per costituzione, perché ci si debba rallegrare che anche chi ha personalità da spendere, senta il bisogno di mimetizzarsi pudicamente nel coro delle voci bianche.

Eligio Cesana

MACERATA

Galleria Scipione: Elvio Becheroni

E' fuori discussione, come sostiene Passoni nella presentazione della mostra, che la decifrazione in chiave psicanalitica è il metodo più corretto di lettura delle opere di Becheroni. I ricorrenti motivi stellari e le forme ramificate, ora fossili ora fitomorfiche, sono indizi probanti della ricostruzione a posteriori di implosioni registrate nell'inconscio, di cui sono visualizzati gli aspetti eversivi, ma con una strana, per non dire raziocinante, tendenza al ripristino dell'equilibrio frantumato. Nei dipinti di Becheroni vi sono, infatti, un punto di partenza che sembra negare qualsiasi possibilità di esplicitazione pittorica, cioè iconica, e un punto di arrivo in cui l'articolazione dell'immagine, nel momento in cui essa prende corpo, sembra avviarsi verso un nuovo processo di dissoluzione. In questo continuo dissolversi-rinnovarsi della forma pittorica, abbacinata da sprazzi cromatici luminescenti, quasi mitiche faville dalle ceneri dell'araba fenice, non è difficile rinvenire il principio motore di quel viaggio introspettivo che in psicanalisi viene definito "regressus ad uterum", cioè ritorno nel grembo della madre.

Carlo Melloni

MESTRE

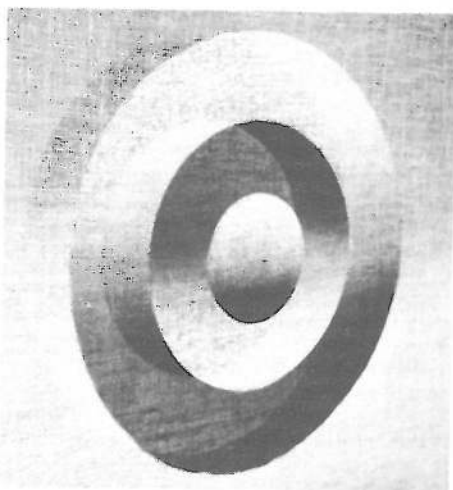
Galleria S. Lorenzo: Anselmo

Direttore per alcuni anni della Galleria S. Fedele di Milano, il gesuita padre Cappelletto fu destinato qualche tempo fa a Mestre. E qui, dopo aver riproposto l'iniziativa "vita con gli artisti", cioè incontri di gruppi di giovani con un artista, ha ora creato questa nuova galleria. Per l'inaugurazione è stato esposto l'ampio ciclo del pittore Anselmo, dal titolo "Il massacro", proveniente dal Musée d'art e d'histoire di Ginevra, dove ha ottenuto molti consensi. Si riferisce al massacro degli Armeni perpetrato dai Turchi nel '15 ma le grandi tele che formano questo ciclo vogliono essere la denuncia di tutti i massacri. Valsecchi in uno scritto del '68, pubblicato in catalogo, aveva auspicato che questo racconto, "fitto legamento di piani colorati e di forme spezzate", fosse esposto "sui muri di un luogo pubblico, pretorio o chiesa". Quel desiderio è stato esaudito e c'è da augurarsi che dopo questo inizio, questo "luogo pubblico", aperto proprio sulla piazza principale della città, (sempre così affollata, specie di giovani) possa assolvere una precisa, utilissima funzione.

MILANO

Galleria Blu: Xanti Schawinsky

Lo svizzero Xanti Schawinsky è stato un comprimario della Bauhaus dove, fra l'altro, ha insegnato scenografia, nel biennio 1928/29. Inoltre è a lui, che in parte, si deve la diffusione negli Stati Uniti - dove si è trasferito dal '36 - di quella "lezione". Da noi, benché egli sia stato particolarmente vicino al gruppo del Milione (e 5 anni fa gli sia stata dedicata una personale a "La Colonna" di Firenze) non si può dire che sia noto adeguatamente. E' uno dei tanti "buchi" che ci auguriamo questa mostra riesca a colmare. La ragione è che ci troviamo di fronte ad un artista, oltre tutto, ancor oggi fertile e attuale. Basti pensare allo stupore, anzi alla "contemplazione" che suscitano le sue opere, basate, oggi, tutte, sulla immagine della sfera e dei suoi derivati. Con mezzi estremamente semplici (per lo più un bianco sfumato su due tele sovrapposte e trasparenti) egli ottiene risultati fascinosi che fanno venir voglia di toccare, di smontare le tele per scoprirne il sortilegio. Una complessità d'immagine, sottile, plastica, e anche variabile a seconda della posizione dell'osservatore, che spinge inesorabilmente alla "contemplazio-



Schawinsky

ne". Quella "contemplazione" che è forse la chiave di volta di molte ricerche attuali. Contro la percezione distratta, che è il nostro male, questa proposta di una osservazione lenta, contemplante. Scoprire come il semplice, elementare fonema - qui traslato, come dicevo, nella sfera - grazie alla combinazione e articolazione che viene data dall'artista, possa diventare un linguaggio di avvincente complessità. Certo i pericoli di una percezione troppo estatica ci sono. Ma se, come in questo caso, è una estaticità che non diventa evasione, bensì è stimolo ad una conoscenza totalizzante, ad impegnare, cioè, "l'uomo nella sua totalità" (per usare le parole stesse di Schawinsky) è un rischio che forse vale la pena di correre. In fondo è il segno (e la ragione della sua importanza) del momento che stiamo vivendo. Starà a noi non farne una delle solite, infinite occasioni perse.

Francesco Vincitorio

Galleria Milano: A. Calderara

Di Antonio Calderara ha già scritto, e con molta limpidezza, su NAC, F. Vincitorio. Ed ha chiarito, con perspicacia, lo sviluppo di questa pazientissima esperienza dagli anni della pittura figurativa, intrisa dei laghi lombardi e piemontesi, alla dimensione di luce, distillata oggi. Rispetto a quella indicazione l'attuale mostra mi sembra rivelare una dimensione nuova, un senso più vasto di discorso e di orizzonte. Non a caso, mi pare, il tema di questi ultimi mesi, ora proposto, è proprio l'orizzonte, un'immagine totale che spinge al limite la visione (l'orizzonte implica tutto lo spazio sopra e sotto la linea di spartizione) senza

rinunciare neppure per un attimo all'analiticità conoscitiva che è la forza di questa pittura. Nella totalità è la dimensione rigorosa dell'analisi a prendere respiro, senza lirismi, e senza neppure votarsi a una emblemizzazione del dato naturale. Lo straordinario equilibrio tra la constatazione visiva della realtà, e l'organizzazione mentale degli sparsi dati constatati, è un fatto unico nella pittura italiana, e, come è stato mostrato, uno dei recuperi più sottili di quella tradizione lombarda che sta alle soglie del Novecento, e pareva destinata solo al fisicismo noioso e ai dialettismi esistenziali di certa pittura che in Brianza nasce o è destinata a finire. Calderara ha privilegiato una nozione di "senso" che sta dentro il grumo delle cose, ma non si ferma in queste: ne è la dinamica mobilità, la necessaria matrice di sviluppo, il motivo di coordinazione e organizzazione. Di natura non si muore, e neppure ci si staziona le carni: se un senso di relazione e di dialettica si deve rilevare con la natura non può che essere quello della sintesi, del momento di totalità. Questo era il motivo di fondo dell'esperienza lombarda a piè di secolo, e che trapassa nel futurismo milanese e arriva, fra illuminismo e contaminazione, complicatamente sino a oggi. Ed è il punto, questo del "senso", da cui inizia il rilevamento di Calderara, la sua operazione. La luce, questo mi pare il significato profondo dell'attuale mostra e dell'intera opera, non adduce a spiritualismi o a facili scientismi, ma è un "senso" ragionato e vissuto, vale insistere, della continuità e arricchimento, di totalità e di presenza, ma essenzialmente di attualità, di un atto che fa del reale la realtà stessa, nell'impegno di tutte le parti, di tutte le componenti. Che è poi una lezione: salutare, anche se il pragmatismo di Calderara rifiuta salvezze.

Paolo Fossati

Galleria Il Milione: C. Olivieri

Nell'opera di Claudio Olivieri ha agito in questi anni da catalizzatore il problema di rappresentare pittoricamente il movimento preservando intatta la forte carica emotiva che ha caratterizzato certi esiti dell'informale. Partito, dopo alcuni antefatti di notevole interesse, da una pittura in cui la traccia di un gesto rapido dinamizzava piuttosto una materia densa e corrusca, sprigionandone una sorta di terribilità primigenia, l'artista raggiunge compiutamente il proprio scopo verso il '67. Ed è movimento di frammenti, grovigli policromi che trapassano a cose fisiche nel momento stesso in

cui siamo forzati a vedere come loro traiettorie certe decise lame di colore fortemente direzionate. La carica emotiva sprigionava dall'intenso cromatismo e dalla violenza impressa al moto, talvolta centrifugo, in altri casi erompente dalla profondità di uno spazio diventato fisico anch'esso; ma tutto promanava dall'evento rappresentato, in un gioco rigorosamente monodico che non era facile piegare a stati emotivi più sottilmente modulati senza rischiare di far regredire il movimento a dinamismo compositivo. Il resto è storia che possiamo leggere anche in questa personale. In un pezzo come il grande *Campo di accelerazione* è un colore cupo e vibrante impresso all'ambiente, statico, a determinare il tono emotivo, che, riverberandosi sul movimento rappresentato, dà vita ad un quadro di straordinaria forza e perentorietà. Nel recente *Boreale* 1969 l'ambiente acquista anche movimento, e in questo mondo già dinamico e carico di una propria suggestione emotiva certe sottili tracce, che tutta l'opera precedente ci porta a leggere come traiettorie di minuti corpuscoli, suggerendone repentini scatti, danno al dipinto il carattere di rappresentazione e creano un gioco di movimenti di grande ricchezza emotiva. Si illuminano così di una precisa coerenza opere che potevano sembrare estranee alla problematica fin qui delineata. Imprimere dinamismo a uno spazio-ambiente comporta che lo si strutturi dall'interno, quindi non per superfici limite ma per linee costruttive, e lasciandolo sufficientemente vuoto da poter ospitare un evento: ed ecco le "sculture", come *Nuove Comete*.

Bisognava ricordare il dinamismo impresso allo spazio-ambiente con una rappresentazione di movimento, o più rappresenta-



C. Olivieri: D.N.A. 2 - 1969

zioni di movimento fra loro: ed ecco opere come *Impulsi*. Si tratta di problemi tra i più tormentati, dei quali Olivieri ci offre qui una soluzione particolarmente feconda ed incisiva, formulata sempre nel filo della più pura tradizione, cioè attraverso opere nette e salde: l'unica forma di dialettica in cui credo veramente.

Renzo Beltrame

Galleria Jolas: Roberto Matta

Cosa rappresenta Roberto Matta Echaurren nel contesto dell'operare artistico odierno? Innanzitutto un inequivocabile atto di fiducia nella pittura intesa in senso tradizionale: cioè senza inserimenti extra-pittorici, senza riduzioni oggettuali e senza tentazioni contaminatrici tridimensionali e spaziali. E anche quando - come in questa mostra - l'artista offre complessi di dipinti a polittico, concavi, aperti verso il soffitto e il pavimento ad abbracciare lo spettatore, lo fa ripercorrendo il solco dei grandi decoratori dei secoli passati fingendo di riempire le pareti di un'ipotetica sala, riscoprendo, attraverso la frequente ripartizione dell'opera in pannelli, la sacralità del quadro d'altare. Insomma, sotto lo spesso strato di cultura surrealista francese (perfettamente assimilata perchè vigorosamente innestata sul tronco della cultura ibero-americana), riaffiora l'uomo barocco. In secondo luogo, Matta è un artista che crede nella narrazione e nell'immaginario descritto: la sua figurazione, anche se evidente come procedimento, non è mai riferita a soggetti riconoscibili - procede per allusioni e analogie; è la creazione di "mondi" diversi, metaforici o realmente "altri", nei quali, però, come in uno specchio trasformante e deformante, si ravvisano i lineamenti di sagome familiari. La narrazione è poi tanto presente nell'espressione di questo pittore da costringerlo ogni tanto a estrinsecarsi con sequenze fumettistiche e una maggiore semplificazione descrittiva (è il caso della "storia" che accompagna il manifesto della mostra milanese). Nei grandi gruppi di quadri, raccolti sotto il tema comune e misterioso di "Lieberos" (libera contrazione di "Liebe-amore", "libero" e del plurale spagnolo?), ritroviamo, rinnovata con piglio grandioso e generosità di ritmo, la vena cosmico-germinale di Matta. Macchine strane che si prolungano in fluorescenti nascite vegetali-animali: un continuo, vorticoso - eppure armonico - abbracciarsi e moltiplicarsi che ci sembra abbia perso il carattere angoscioso che caratterizzava precedenti composizio-

ni mattiane. In questi fluenti ritmi cosmici sono inserite anche quelle figure vagamente umane che avevamo conosciuto isolate, affrontate e dialoganti, in un gruppo di pitture di qualche anno fa. Queste opere ci appaiono, perciò, come una sintesi di vari elementi apparsi nell'opera di Matta e come una splendida riprova di uno dei pochi grandi artisti figurativi (con Bacon, Giacometti, e qualche altro) di questi decenni. Infine, per tornare al titolo "Lieberos", lo possiamo leggere sollevando una foglia di vite di un bel verde acrilico incollata sul biglietto d'invito. La stessa foglia è inserita in uno dei quadri in cui gli elementi umani partecipano con maggiore ritmicità al vortice cosmico-germinale. La caduta della "foglia" scopre la chiave e il significato di tutte queste pitture?

Gualtiero Schönenberger

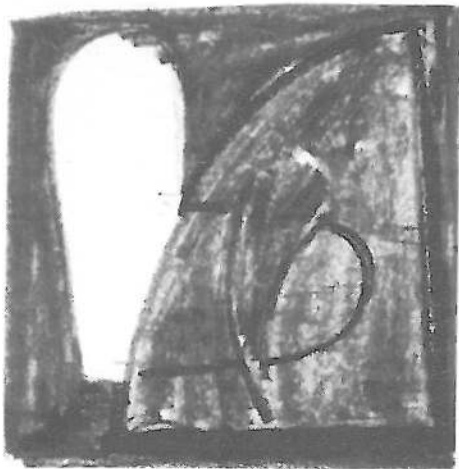
Galleria Schubert: Forma 1

Per quelle strane fratture che esistono in Italia fra movimenti culturali di diverse regioni, anche Forma 1 è abbastanza sconosciuta al pubblico milanese, e perciò probabilmente sottovalutata rispetto al ruolo che ha avuto in un preciso momento della cultura italiana; è per questo che la notizia di una mostra storica di questo movimento ci ha naturalmente interessati. Purtroppo però di realmente storico abbiamo trovato soltanto le pagine del giornale stampato in occasione del manifesto del gruppo e la loro fotografia. I quadri scelti infatti non permettono in nessun modo un giudizio critico sul movimento, in quanto sono stati avvicinati senza assolutamente alcun criterio storico. Tre tele degli anni di Forma 1 confuse con altre di vent'anni dopo, se non di oggi, come le ultime di Dorazio o le sculture della Accardi, sono quanto di più mistificante si potesse combinare per una mostra "storica". Senza parlare della assoluta mancanza di qualsiasi dicitura che chiarifichi per lo meno la data delle tele, visto che non si è creduto neppure opportuno fare un catalogo, (e forse, data la mostra, è giustificabile!) Pensiamo sinceramente che mostre di questo tipo non solo non siano un fatto di cultura, ma confondano anche le idee del pubblico, non sempre capace di discernere il vero aspetto di un fatto di puro mercato, camuffato da intenti culturali. Tutto sarebbe stato più chiaro se, invece di intitolare la mostra "Forma 1", si fosse semplicemente avuta l'umiltà di dichiararla una collettiva di cinque artisti romani.

Claudia Gian Ferrari

Galleria Morone: Eddie Allen

Crocus, Earthly, The Bulge, Curve, Empty Object, Round Shape e molte altre forme-colore-immagini Eddie Allen ha portato dal suo studio torinese; forse anche da Londra. L'anno scorso aveva esposto alcune stampe colorate, assieme ad Heyter e ad un gruppo di incisori inglesi "indipendenti": avremmo rivisto volentieri le più recenti, assieme agli studi e ai dipinti, dal momento che rappresentano una fase non trascurabile del suo lavoro, di cui occorre comprendere il processo. Ora nei disegni e negli studi troviamo un rapporto di primo grado, anche con oggetti di natura, emozionale, che si traduce in intensità espressiva mediante l'accentuazione cromatica; poi il registro muta e il procedimento ha un salto di progettazione visiva: come la lastra così la tela, solitamente di ampia dimensione, lo costringe a vedere una forma, a iniziare da una immagine nuova: dall'astratto si può partire per giungere ad una figurazione (e la lettura di questa nota, contemporaneamente al testo di Passoni, potrà essere più stimolante, proprio per il diverso punto di vista e di analisi). Il fatto archetipo è costruito sulla superficie della tela, non ritrovato attraverso un processo di 'organicità e di astrazione', che lo ricondurrebbe ad un modo arcaico di cultura come frequentemente si verifica nell'arte italiana. Le sue opere sono aniconiche proprio perché non rimandano ad un denotato - semmai il risultato è la forma archetipa -, non si espandono per forza simbolica, organica di forma e contenuto: insomma si sente uno stacco molto netto, di rapporto, tra l'appunto, che non è più il bozzetto da cui dedurre, e il dipin-



E. Allen: Pastello a olio "Crocus" 1969

to: il suo discorso diviene quasi 'difficoltoso', 'impacciato', non per incapacità a realizzare, ma per il diverso registro di pensiero-immagine, per concezione dello spazio e un senso di profonda ironia con cui nega il valore iconico alle sue figurazioni iniziali. A questo punto posso dire di essere d'accordo con Passoni, se "la forma è aperta e si compenetra con lo spazio, (e Allen) si deve, di volta in volta, inventare il colore; (poiché) interviene con il colore, inventandolo via via sulla forma ed evitando attentamente un perfezionismo che svuoterebbe il processo del suo vero significato". Infine Eddie ha compreso, senza intellettualizzarlo troppo (ridurlo a dato culturale), le grandi superfici dell'ultimo Matisse, i grandi "papier decoupé" di Ciemiez, Parigi, della Tate, ai quali, ci dice, non sarà male ripensare.

Zeno Birolli

Galleria Diagramma: M. Mondani

Le proposte che Mario Mondani presenta sono il risultato di un lavoro condotto sul filo di una lucida visione ideologica. Una scelta che dovrebbe essere oggi, per precisi motivi razionali, una componente fondamentale della ricerca e che la cosiddetta arte "ufficiale" tende continuamente ad emarginare. Bene conosciamo il furore delle polemiche trascorse tra realisti e formalisti che portò alla vittoria dei secondi, malgrado le posizioni di entrambi fossero condizionate da una sostanziale, anche se opposta, visione reazionaria delle problematiche dell'arte. In quella lunga battaglia i motivi autentici, che vi furono, vennero sovrapposti da una scelta che la classe dominante operò con i suoi strumenti di pressione, lasciando così insoluto il grande problema di un rinnovamento espressivo in grado di coinvolgere, con termini formali adeguati, la totalità delle problematiche che la storia poneva all'uomo contemporaneo. Il tentativo di ricongiungere i frantumi di uno spazio così sostanzialmente unitario appare nella ricerca di Mondani che adopera materiali e tecnologie nuove, il tutto però sottoposto alla finalità di una indagine riferita sostanzialmente all'uomo. Il tema che egli svolge, quello del rapporto tra l'uomo e la macchina, è uno dei più determinanti oggi nella definizione del nostro confronto con la realtà; per chi poi vive in uno spazio socio-politico in cui lo "strumento" viene spinto a sovrapporre in modo programmatico l'uomo con i suoi limiti produttivi, esso rappresenta un problema che va ben al di là di ogni scontata mitologia. Mondani assume tutti questi motivi e

ce li ripropone in termini di immagine-oggetto, di realtà verificabile, costringendoci a un coinvolgimento che si tramuta, di fronte all'ossessività dei movimenti e delle luci, dei silenzi rotti a volte in modo repentino, in un senso di paura e di allarme. Sensazione che la purezza formale degli oggetti, la loro funzionalità strutturale, rafforzano, distruggendo quasi sempre ogni presunta neutralità della tecnologia.

Aurelio Natali

Galleria Il Milione: A. Forgioli

A sei mesi di distanza dall'ampia mostra alla galleria Bergamini, Forgioli presenta una fitta serie di pastelli eseguiti in quest'ultimo anno a Milano, Madrid, Londra. Se a proposito della mostra da Bergamini Marisa Dalai Emiliani (NAC 10) aveva potuto registrare "una lucida e disperata intenzionalità obiettivizzante all'origine del processo pittorico", si deve dire che le opere ora esposte, nella loro rigorosa e accesa determinazione, dichiarano in maniera diretta e efficace i *modi* di quella intenzionalità. Nel lavoro di Forgioli è possibile cogliere la presenza, il teso equilibrio di elementi e motivazioni contrastanti. C'è alla base un bisogno di "stare" nelle cose, di vederle prima che viverle, una lucida risoluzione *ottica* che ne è certo uno degli aspetti più cattivanti e singolari moltiplicata come è per l'opposto bisogno di realizzare la percezione di questa visione in forme che abbiano una determinazione acuta di spazio e di tempo; non inseguendo il filo a piombo costruttivista, la segreta - e spesso inerte - simbolicità di una geometria chiusa, ma tentando la continuità di una pittura che sia anche un "percorso mentale", che non cresca per corpose stratificazioni ma per dilaganti espansioni, fermata dall'esaurirsi del campo del quadro, del vuoto dove l'immagine è iscritta, ricavata. E' una pittura che potremmo chiamare "analitica", per riprendere un termine caro a Hofmann, e che ha due aperti versanti. Da una parte "esplorando" cercadi svolgersi in piano, cioè di sopprimere profondità al campo dell'immagine e di stabilire una continuità che non si rivela mai riduttiva, concentrica; dall'altra - e questi pastelli ne costituiscono un esempio indicativo di non poco valore - vi appare elemento formativo essenziale la vivacità e sinuosità di una linea disperata, avvolgente e senza traguardo, ma soprattutto senza "oggetto". Forgioli, al contrario di molti artisti che si tengono oggi, soprattutto tra i più giovani, all'inaffondabile e consoli-

dante evidenza dell'oggetto, precipita ogni oggetto in un ambiente che non ha altro corpo se non quello della stessa percezione. Anche il lettore meno avvertito riconosce di fronte alle opere del pittore che deve esserci un "senso" in quel piegare ogni linea retta, ogni sfilacciatura di colore. E non è certo verso una preoccupazione di ritmo, quanto per oggettivare una nuova visione, una soggettività nelle cose, il "senso" delle cose stesse oltre l'apparenza. Questo inconsueto "album di viaggio" questo secco monologo, che ha rare variazioni e per punti profondi dove è quasi impossibile stabilire un taglio di continuità tra emozionalità e operosità dell'artista, noi speriamo aiuti a liberare Forgioli dall'etichetta di pittore "grazioso" con la quale vorrebbe "consegnarlo" qualche critico troppo sensibile.

Vittorio Fagone

MODENA

Galleria Mutina: Collettiva

In collaborazione con la Finarte, e già presentata alla Galleria Fante di Spada (Roma), la mostra di opere d'arte contemporanea è una di quelle collettive che non hanno certamente significato per la cultura (se non per un limitato gruppetto di esperti o estimatori capaci di inserire nel percorso dei vari artisti le opere) ma che, certamente, ne hanno sul piano mercantile. Resta da rilevarne, comunque, e come sempre in simili casi, la casualità: un interessante Bacon del 1904 (*Sfinge*) accanto ad un mediceo Felice Casorati, un intenso Max Ernst (*Grenouilles*) o un Gris del 1925 (*Homme attablé*) insieme ad un mediceo Picasso della serie *Peintre et modèle* (1963); tre notevoli Morandi uniti al solito Utrillo di routine (*Eglise à Puteaux*); una *Veduta di Meulan* di Vlaminck (1911) accanto ad uno dei consueti Chagall (*L'Atelier*) del quale nel catalogo, alla lettera, si dice, onde autenticarlo e dignificarlo criticamente "comunicazione scritta della galleria Maeght, questo dipinto sarà prossimamente pubblicato da Franz Meyer", il che, evidentemente, non potrà non sembrare un pò troppo pesante sottolineatura; vi sono poi un interessante Sutherland (*Mantis*, 1953), un penoso Salvador Dalí (*Composizione*, 1965), un De Stael del 1948 assai appesantito nel colore forse per lo scadimento del veicolo materico, un Delveaux di routine (*Le cloître*, 1957), due bei Kandinsky (*Joyful Theme*, 1942 n. 697; *Bordo Giallo*, 1930, n. 497), un Klee dalla singolare vibrazione materica (*Quattro velieri*, 1927), un Leger, il con-

sueto Dufy, un *Paysage à Vétheuil*, 1901, di Claude Monet. Come si vede la casualità più totale presiede alla raccolta di queste opere che avrebbe ragione di esistere solo nel magazzino di una grande galleria privata e che invece, specie in provincia, serve come polo di richiamo. Non credo che si possa incolpar solo l'interesse mercantile, bisogna anche pensare, mi sembra, che la cultura idealistica permette di presentare, come puri piaceri dello sguardo, coorti di dipinti "di autore" non correlate tra loro in organico discorso. Il vizio delle "antologie" si è trasferito dalla letteratura in pittura e serve da velo al desiderio di realizzo commerciale. Sarebbe bene che gallerie che si vogliono impegnate e che hanno già portato avanti una larga battaglia culturale evitassero queste palesi cadute.

Galleria La Sfera: Lucio Riva

L'incontro con l'opera di Lucio Riva è una felice sorpresa nella panoramica triste e scontata delle esposizioni delle gallerie in questo magro autunno emiliano. Si tratta di un personaggio con una storia complessa e ricca (è nato nel 1928) che qui non è il caso di ritracciare; l'esposizione di Modena presenta un gruppo di dipinti e di disegni recentissimi (fino al 1969) che ci pongono molti problemi. Lucio Riva infatti sa evocare, con singolare precisione critica, il linguaggio elaborato da Klee, da Kandinsky e da Mirò, non senza alcuni riferimenti e Max Ernst, sicché, a prima vista, si sarebbe tentati di catalogare la sua opera nell'ambito delle grammatiche storiche scontate. A pensarci bene (ed a guardare bene) però la ricerca di Riva appare invece innovatrice: intanto perchè proprio da questo articolato elaborare motivi e lingue "storiche" Riva raggiunge una sua singolare sintesi. Non il gioco meccanico-fantastico di Kandinsky, non la natura ridisegnata come poetica scienza da Klee, non il lirismo un pò esteriore di Mirò, non infine le cadenze ossessive e corrotte di Ernst ma una organizzazione del linguaggio precisa, un rifiuto, ad esempio, del livello materico (diversamente da Klee, per far un nome solo) chiarissimo nei disegni come nei quadri, infine l'uso di quel linguaggio, anzi di quelle esperienze storiche, per costruire un mondo non naturalistico. Nessuna descrittività esteriore, nessuna intenzione narrativa, sempre presenti in Klee ed in Ernst e anche in Mirò e, a ben vedere, anche in Kandinsky (salvo pochi insieme di opere) ma un discorso che sa farsi

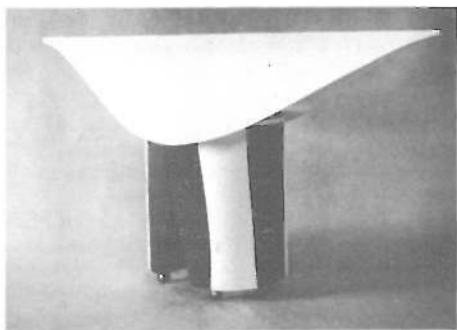
efficace alla luce di poetiche diverse: non ultima la cultura della *optical art* che ha in pratica impedito una ripresa naturalistica dell'immagine oggettiva, almeno a chi sia inserito in una moderna esperienza. Sono, queste di Riva, opere sottili, anche raffinate, dove si dovrebbe saper riconoscere l'invenzione di nuove forme, un modo di comunicare per periodi figurativi, senza cioè alcuna mediazione letteraria, neppure quella del contenuto descritto. Questi pezzi però hanno contenuto, e dietro la loro apparente, sollevata gioiosità sta una articolata minuzia, una divorante intenzione grafica che, appunto, rammenta certe corruzioni ernstiane. Questi personaggi nati sotto lo stile di Lucio Riva rischiano di essere la più interessante ricostruzione di una lingua che sembrava morta da una generazione, ed è una ripresa che pare, fin da ora, estremamente produttiva proprio per la nostra ricerca nell'ambito comunicativo delle forme visive.

Arturo Carlo Quintavalle

PISTOIA

Galleria F. G.: Fried Rosenstock

Accompagnato da una brevissima nota in catalogo di Lara Vinca Masini, Fried Rosenstock presenta "cinestatici" e opere grafiche. Il giovane 'artista' tedesco vive da alcuni anni a Firenze ed è questa la prima volta che le sue opere escono dallo studio per essere esibite in una mostra. Era partito dall'elaborazione di oggetti murali (non più quadri) di vaga ascendenza primitiva: scudi, targhe, pannelli dai colori sordi. Ancora un eco della sua precedente attività si può cogliere nelle numerose opere grafiche in mostra, ma i colori serigrafici sono più brillanti e più rapide e libere le sequenze e il fissaggio delle forme. Ed è un colore che ricorda i Fauves e certi espressionisti tedeschi, svincolato tuttavia dalle destinazioni obbligate di quegli artisti e 'allegremente' libero di organizzarsi. Ed è proprio sul colore che si accentra la volontà liberatoria e ludica dell'operazione estetica di Rosenstock. Le forme insolite, assurde, illogiche, al limite del non-sense, danno concretezza ai suoi recenti "cinestatici": oggetti che si muovono su sferette metalliche e si possono trasportare in giro per la stanza, che ruotano su se stessi intorno a perni assiali, in una loro particolare e ambigua disponibilità al movimento e alla rigida staticità, personaggi e emblemi, giocattoli abnormi e inseribili, mozzi senza costituire frammento, imperfetti nella loro castigata compiutezza. Il rigore di un certo rilevan-



Fried Rosenstock: "Cinestatico"

te settore dell'arte contemporanea è messo in forse e quasi sardonicamente irriso dall'artista-inventore' Rosenstock, che peraltro, di quel rigore tiene conto non si sa bene se in fuga da esso in un tentativo di estrema salvezza oppure come mezzo per attuare un processo di difficile adeguamento, nell'intento di raggiungere un accordo fra le esigenze di un suo mondo fantastico e le necessità, se non di una sistemazione logica, di una verifica 'concreta' della sua esperienza estetica.

Pier Luigi Tazzi

ROMA

Galleria Due Mondi: Sergio Sarri

Di Sergio Sarri, che espone per la prima volta a Roma, scriveva nel 1967 Carlo Munari che la sua pittura "si dispiega all'insegna di un umanesimo al 'negativo' ". Definizione che, fatte le debite aggiunte, mi sembra utilmente indicativa ancor oggi per Sarri, nonostante egli abbia portato molto avanti il suo discorso di lucidissima narrazione critica e grottesca. Infatti, nella mostra alla Viotti di Torino, a cui si riferisce il testo di Munari, Sarri mostrava di procedere ancora con una impostazione di racconto progressivo, cioè a scene scandite e accomunate dall'accostamento a trittico; ma ogni scena era articolata pur nei vari elementi su un tempo e uno spazio; mentre oggi i vari momenti di un racconto Sarri li raggruppa su un'unica superficie, avendo imparato a sincope le immagini e a sincronizzare i tempi e gli spazi, al punto di riuscire a dirci più cose in un unico dipinto. Che poi la narrazione si espliciti spesso ancor oggi in più dipinti non significa che Sarri sia rimasto legato all'impostazione precedente - di cui, del resto, la presente mostra presenta alcuni esempi -, anzi. Se prima la narrazione era articolata per scene, attualmente essa può dirsi articolata per capitoli, in quanto un vero e proprio

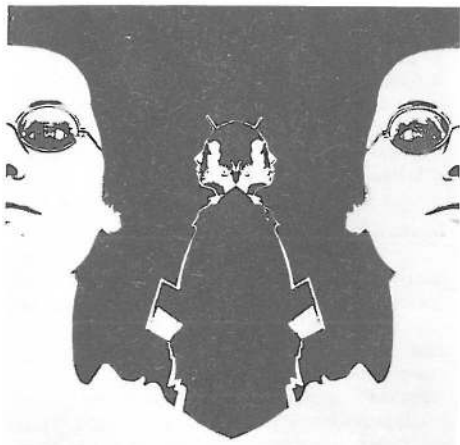
capitolo figurativo risulta ogni suo singolo dipinto in virtù della compenetrazione di immagini riferite alle diverse sfere dello spazio, dell'uomo e degli oggetti, viste come momenti allegorici della vita d'oggi, in cui sempre più diviene crescente il condizionamento della macchina. Sarri è dotato di una ottica fredda e tagliente, particolarmente efficace a rendere in maniera emblematica i risvolti del vivere mostruoso e alienante del mondo attuale. Gli strumenti che egli usa sono quelli che vengono usati per lo più nei settori del cartellonismo e del fumetto "molto disegnato", ma gli agganci alla tradizione e alla cultura pittorica dei nostri tempi non mancano, anzi sono proprio essi che funzionano da lievito a questo atteggiamento di fondo e di partenza che rapporta la figurazione, giustamente definita da Crispolti "loica", di Sarri al disegno pubblicitario e fumettistico. I primi nomi che vengono alla mente davanti ai suoi quadri sono senza dubbio quelli di Lindner, Klapheck e Léger, ma anche lo svedese Färlström e molto più mediamente il tedesco Klasen possono essere richiamati alla memoria di fronte a certe soluzioni di Sarri. Giustamente Morosini, che lo presenta al catalogo, richiama i pop nati "dalla costola d'un Léger". Infatti, nonostante il suo ermetismo, la pittura di Sarri respira anche l'ossigeno pop, assieme a quello di certo realismo magico e delle propaggini attuali di una *Neue Sachlichkeit* rivisitata sulla scia del *Maschinenstil*. Il tagliente coltello del disegno di Grosz, raccolto e rimesso in uso da Sarri, acquista così sinistri bagliori metallici in un'ossessiva atmosfera di precisionismo meccanico, o meglio macchinistico, nella quale Sarri riesce a calare e definire la sua fantastica ottica di razionalista allusivo con cui trasforma la realtà quotidiana in una favola moderna, mostruosa perché i personaggi, le presenze, gli ambienti e gli oggetti sono tutti mostruosi; ma affascinante per la "pulizia" espressiva, in definitiva per la qualità del linguaggio.

Giorgio Di Genova

Galleria Ciak: Aldo Tagliaferro

Tagliaferro ha una posizione particolare in quello che viene comunemente indicato come "mec (mechanical) art", e credo che questa sua personale lo abbia confermato, proponendo risultati molto originali e individuali. Mi sembra subito evidente che l'attuale direzione di ricerca di Tagliaferro nell'ambito di questa utilizzazione di procedimenti di riporto fotomeccanico che è appunto il "mec art" è verso la simbolizza-

zione o meglio emblemizzazione di diversi elementi di immagine, assolutamente non nel senso del *reportage* (che in senso di esplicita e quasi quotidiana partecipazione sociale egli aveva frequentato negli anni precedenti), bensì in una sorta di manipolazione grafica, che apra un sottile gioco di contrapposte presenze appunto di valore emblematico. Non per nulla le tele attuali di Tagliaferro tendono a costituire un tessuto di contrappunto emblematico-narrativo quasi continuo, rimandandosi dall'una all'altra in una diversa combinazione di elementi quasi costantemente ricorrenti; spesso con effetti pressoché seriali. E Tagliaferro riporta al denominatore grafico elementi di origine figurale diversa: pure serialità astratte, o brani fotografici, con il loro accenno di realistica corposità, e che tuttavia in se stessi Tagliaferro non accetta per tali, bensì trasforma e manipola, in un continuo moto d'accrescimento di significati (come nell'addizione speculare di un'immagine nell'occhio, o di un corpo in un volto, ecc.): e l'intervento sul portato fotografico avviene al traguardo di diversi livelli: come appunto un certo rispetto d'immediatezza, o un'estremo assottigliamento quasi a puro contorno grafico. In questo modo Tagliaferro sfugge sia appunto il *reportage* diciamo realistico, sia la pura forma astratta: ciò infatti che lo interessa è la dialettica combinatoria ma appunto contraddittoria dei diversi elementi, che restano identificati nella loro diversità: si crea così una frizione di presenze emblematiche, dalla quale scatta il significato di queste tele, che è, mi sembra, un modo di sottolineare una condizione d'alienazione e d'estraneità allucinata. Ma appunto ciò



A. Tagliaferro: "Guardandoti negli occhi" 1969

che conta avvertire credo, è il modo dialettico di come questo discorso figurale si configura e si presenta: un modo dialettico che a mio parere fa tesoro di una lezione fra le più interessanti e seriamente costituite nella nuova pittura italiana, e cioè quella di Guerreschi, che ha impostato in Italia lungo gli anni Sessanta proprio questa problematica di dialettica articolazione degli elementi differenziati e reciprocamente contrastanti del linguaggio. Nascono così queste nuove immagini di Tagliaferro, di ironica allucinazione, distanti nella loro freddezza, ma implacabilmente prossime nella loro corrosiva presenza appunto d'ironia. In fondo Tagliaferro non ha rinunciato neppure ora al volto del presente.

Enrico Crispolti

Galleria Aldina: Renzo Vespignani

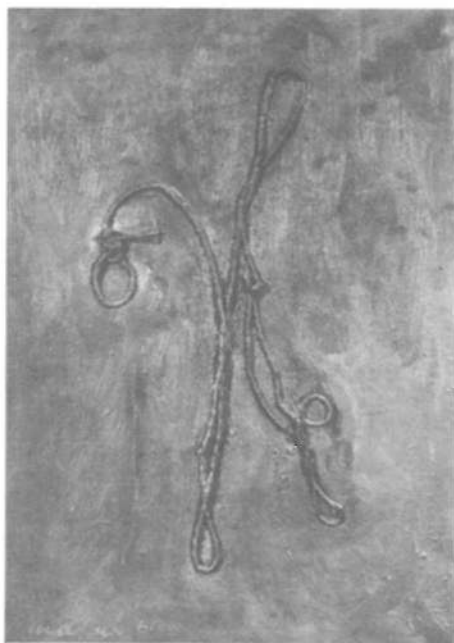
Ex ea frequentia Vespignani prodit. Che si tratti di "Frammenti" o della serie di titoli "Quasi Marat", "Studio", "Un sorriso", "Quasi Van Gogh", "La luce del mattino", "Quasi eretico" o delle opere dedicate al tema "Mia madre", è sempre Renzo Vespignani che si fa avanti tra la folla. Folla di personaggi nel cui ambito l'artista sembra cercare il proprio io, sembra voler perseguire la propria verità interiore allo scopo di addivenire a quello stato di conoscenza dal quale appare irrimediabilmente lontano. La prestigiosa maestria tecnica non nuoce certamente ad una siffatta ambientazione. Tuttavia l'angoscia in cui questi personaggi sono immersi si propone come l'angoscia dell'artista stesso: mani che si muovono nell'aria, apparizioni che rompono l'equilibrio dello spazio con l'incisività della caratterizzazione; uno scalfire impietoso all'interno della condizione umana. A che cosa conduce una siffatta indagine? Noi diremmo al *cupio dissolvi*, a quell'invocata speranza che il pittore in cuor suo ardentemente sollecita ma che non riesce a trovare, risolvendosi nel suo "Imbarco per Citera". Costatazioni le nostre che si ripetono a proposito della mostra che la Galleria "Aldina" ha organizzato raggruppando i disegni eseguiti dall'artista nel 1968, pubblicati nel volume "Rapporto sull'autore", insieme a dodici autoritratti e ritratti recentissimi. Costatazioni che ribadiscono l'impressione che Vespignani si esprima continuamente in chiave autobiografica, procedendo in un'azione che anche quando apparentemente coinvolge altri nel proprio campo visivo, in effetti vuole essere solo strumento per la verifica di uno stato.

Vito Apuleo

TORINO

Galleria Narciso: Mario Mafai

L'iter più rappresentativo di Mafai, con 80 opere tra il 1924 e il 1965, in una grande antologica alla Galleria Narciso. Dalla tendenza espressionista svolta agli inizi della Scuola romana assieme a Scipione e Antonietta Raphael, agli stupendi "Paesaggio" e "Foro" romani del '29, in cui la suggestione del colore, steso come materia viva, calda e pregnante in tonalità basse e solcate da bianchi improvvisi e lancinanti, domina la misura architettonica articolantesi in fluidità instabile sotto la tensione di un cielo metafisico. Paesaggi che preludono la dissoluzione formale, attraverso passaggi post-cubisti e verso l'astrattismo, dai "Tetti di Roma" 1948 a "Roma di notte" 1957. E nel periodo di mezzo, le sue famose nature morte con oggetti, in cui il rapporto autentico con la realtà e la conoscenza fenomenica è reso in presa diretta, drammatica e con semplicità altissima di mezzi. Di fronte all'esaltazione visionaria, simbolista e mistica di Scipione, Mafai pone la saldezza del suo respiro terragno, espletata nell'intimismo di oggetti vissuti e quotidiani, dei fiori secchi, e di inserti popolari come l'allusività diavola dei peperoncini rossi, in una vibrazione coloristica di espansione vitale, misurata in aderenza al fluire del tempo nello spazio. L'accensione fiammata dei rossi sui viola, e l'accordo tonale dei turchini coi verdi spenti è la condensazione quì felice della tavolozza personalissima di Mafai. In queste nature morte è da notarsi l'avvicinamento a Morandi e Carrà per una certa sospensione e misurazione metafisica; nelle "Demolizioni", "Fantasie" e "Cortei" invece la vitalità sanguigna di una opposizione all'iperbole del fascismo e della guerra. Il periodo astratto, iniziato verso il 1955-57 e che per tappe va fino alla gestualità quasi segnica de "I pensieri inutili" 1959 e "I Giorni felici" 1960, va inteso come una continuità di ricerche, del resto avvalorata dalle parole dette dallo stesso Mafai nel 1955: "... non è questione di aspetti più o meno figurativi o astratti. E' necessario ritrovare un rapporto, una relazione qualsiasi con il mondo, gli uomini, le cose; rapporto critico di simpatia o di antipatia, di ottimismo o di pessimismo, di pietà o di cinismo. La pittura è sempre stata fatta di questi elementi ...". Questo periodo è come una condensazione del suo sensibilismo cromatico in composizioni aperte e aritmiche, condotte sulla conoscenza di Klee, Wols,



M. Mafai: "Tu ed io" 1961

Pollock in concomitanza con l'interesse introspettivo dell'uomo alla luce della psicanalisi e delle teorie esistenzialiste. Esso sbocca logicamente nell'informale e nei collages dell'ultimo periodo dal 1961 al 1965, anno della morte. Il tema ricorrente della corda a cappio, immessa o segnata per strappo, nella superficie della tela trattata a sovrapposizioni materiche e a grumi di colore, non ha il significato dell'objet-trouvé, ma ricoperta dal colore, ne diventa un coagulo materico e segnico e sinteticamente assurgente a simbolo grafico di esso in una scansione metrica fantastica. Il lungo discorso di Mafai approda in queste ultime, sensibilissime opere (in cui è presente la suggestione di Mathieu per il rendersi del colore in focalizzazioni quasi segniche, e di Tapiès nell'interesse per la materia scabra) ad un lirismo contenuto e tragico, filtrato e quindi condensato in un'introspezione esistenziale. Precede questo ultimo periodo una serie di 27 disegni colorati, guazzi e acquarelli "Le donnine" datate 1958-60, quì esposte per la prima volta (e pubblicati con un testo di Marzio Pinottini), in cui riappare l'espressionismo figurativo del primo Mafai, in un guizzare di forme stupendamente disegnate e colte nella loro profonda e patetica umanità.

Mirella Bandini

BARI Alla Galleria LA PANCHETTA espone ROMANO CAMPAGNOLI. La sua pittura è mezzo per attuare una trasposizione di quel movimento che ogni elemento della natura, animato o inanimato che sia, racchiude in se stesso. Il suo è un procedere per volute serrate ed intense di colore: ogni piccola superficie denuncia il 'tutto esaurito', e l'oggetto è interpretato con forse eccessiva raffinatezza. Cromatismo sentito e dialetticamente sviluppato presentano anche le opere di BRUNO FANESI esposte alla Galleria CAMPANILE, l'oggetto, però, nell'analisi di questo artista, appare più disciolto e stemperato. Più violenza, e forse direi meglio, più pesantezza cromatica si nota nelle opere, della serie 'Prigionie' esposte alla Galleria MICHELANGELO da LIDIA CELLIE, presentata in catalogo da Umberto Baldassarre. Il contenuto polemico che anima l'attività della Cellie è eccessivamente viscerato fino a divenire, al limite, quasi pedante: l'intuizione originale e personale viene ad essere troppo caricata dal segno. Al di fuori di ogni problema, e anche del processo storico attuale, è GIUSEPPE MUSUMECI che espone alla N. PICCINNI. La sua pittura è fatta di cose semplici e di "copie dal vero", il cui "vero" è quella campagna campana che solo un ostinato romantico riesce ancora a vedere come da un lontano limbo melanconico e bucolicamente gozzaniano. Legato al paesaggio ed alle nature morte è anche MANLIO BACOSI che, insieme all'elvetico FELICE FILIPPINI, espone a "LA VERNICE". Nei lavori del primo, l'atmosfera sognante e mistica di un'Umbria lucida ed allo stesso tempo ovattata dall'amore dell'artista che la sa cogliere in certi momenti d'abbandono in cui la terra sembra che con il cielo assorba i paesi e la vegetazione diluendoli in lontani piani prospettici. Meno elegico e più acceso il secondo, che crea contrasti violenti e imprime ai suoi lavori una facile quanto studiata comunicativa.

E. S.

BOLOGNA Qualche tempo fa, il fanese IGINO BIAGETTI lavorava - come ricorda Pandolfelli che presenta questa sua mostra alla GALLERIA DUEMILA - il marmo e i metalli. Solo da poco si è rivolto al legno e ne deriva una maggiore duttilità che rende le sue forme primarie più animate e leggere. Sono solidi geometrici che con estrema semplicità ripropongono equilibri che sempre sono stati un difficile obiettivo dell'arte. Della poesia di ALFONSO GATTO si è scritto molto. Poco invece del pittore. E ciò è ingiusto perché questi piccoli paesaggi esposti al IL CANCELLO hanno, come scrisse una volta Virgilio Guidi, "una proprietà ... una levità di materia ... come tanti pittori di professione non sanno ...". Alla GALLERIA TEMPO opere di PAOLO BARATELLA, già esperte di recente a Milano, con la medesima presentazione di Mario De Micheli. Ne ha scritto su queste colonne Natali. Si può aggiungere che colpisce l'urgenza del suo racconto e, nel medesimo tempo, quella specie di vetro trasparente (un periscopio?) contro cui urtano così spesso gli spruzzi delle onde. E' un diaframma che impone all'osservatore una condizione di partecipazione-distacco che rende più acuto il senso del dramma che egli denuncia.

F. V.

FIRENZE GIULIANO PICCHI, alla INQUADRATE, ha presentato le sue ultime ricerche "spaziali". Sono vari anni che Picchi, uscito dalle prime ricerche astratto geometriche fiorentine iniziate (sul '50) e, successivamente, dall'informale, ha affrontato questi temi, in una sorta di metafisica astrale suggestiva e poetica. Oggi è come se egli volesse trasformare le presenze terrificanti (e meravigliose!) delle nuove macchine spaziali, in lucidi, coloratissimi mi, innocui giocattoli per bambini; strani meccanismi ad anelli sovrapposti, concentrici, come grandi fusi "prillanti" in un cielo senza luce, trottole di una sorta di "roulette russa" che ci trasforma tutti in pupazzi nelle mani di un destino capriccioso e inesorabile.

L. V. M.

MILANO Mostre e gallerie continuano ad aumentare ed anche questa rapida panoramica non è più sufficiente. Ciò significa sacrificare ulteriormente mostre interessanti e dare un semplice, breve accenno di mostre che meriterebbero molto di più. Per esempio quella di GIORGIO CELIBERTI, presentata da Marcello Venturoli, il quale, parlando di questo pittore friulano, rifà indirettamente la storia di molti pittori. Ossia quelli che, cresciuti nell'ambito dell'informale, hanno cercato di superarlo dal di dentro, cioè senza rinunciare ad una cercata, patita interiorità. Fra questi artisti, Celiberti è certo fra i più sinceri. Un discorso dentro-fuori, drammatico, dolente, specie con queste "storie di colombe", esperte alla BERGAMINI. Alla PAGANI nuove opere di GIORGIO BELLANDI in cui sono evidenti i propositi di uscire dalla costrizione del quadro. In particolare il cubo-stanza (con il soffitto e tre pareti interamente dipinte) dove, come scrive egli stesso, una volta entrati, già il guardare diventa "scomodo". Un senso di disagio che si recepisce anche dai colori e dalla vicenda narrata (una storia di ottuso materialismo brianzolo). E' un malessere che l'artista vuole di proposito suscitare perché sia davvero "pittura civile". Di PIERO DORAZIO è detto in altra parte della rivista e quindi mi limiterò a sottolineare come questi recenti dipinti esposti all'ARIETE confermino un più maturo, pacato discorso. Con pittoricità sempre splendente (ma ci sono certi margini irregolari e quasi opachi che bisognerebbe tentare di leggere) nascono ora immagini più complesse. Un intersecarsi rutilante di spazi dove, per virtù d'immaginazione, anche il tempo perde una connotazione precisa. Ritorno di ROBERTO CRIPPA da CORTINA, questa volta con una serie di collages di varie epoche. Mostra un pò pletorica anche se, come dice Michel Tapiés nella presentazione al lussuoso catalogo, dopo le opere spazialiste, questi collages, dominati dal sughero, costituiscono una tappa determinante del suo percorso. Senza però accettare quel termine un pò enfatico di "metafisica della materia", proposto appunto da Tapiés. Rivisti oggi e in così gran numero (e in modo così acritico) direi che subiscono un certo ridimensionamento. Essi tradiscono, infatti, nel loro apparente brutalismo, un gusto verso la "bellezza", tentazioni un tantino edonistiche. Dati i tempi in cui sono stati fatti, una operazione senza sostanziali innovazioni. Discorso di pura

pittura, invece, quello di GIORGIO LAROCCHI alle ORE, del quale Franco Russoli ricorda il faticoso trapasso dai disegni ai dipinti. Vale a dire il lento emergere di una immagine che esprime, con certi verdi, certi rossi e azzurri organici, "la comune origine e vita dell'individuo e della natura". Un discorso serio e schivo che questo pittore lombardo porta avanti con sincerità: senza strafare, senza mai barare. Presentata da Roberto Sanesi, mostra di VALENTINO DIONISI all'AGRIFOGLIO. Forme bruno-argenteo su campiture uniformi di colore di fondo. Ed entrambe con un timbro grave che è il segno della personalità di questo giovane pittore. La organicità un pò viscerale delle immagini viene come abbassata da questa gravità del fondo. E fra fondo e immagine si viene a creare una serrata dialettica che però si svolge su una comune nota di profonda esistenza. Nella saletta superiore, grafica di FRANCA BRUNETTI PULITI, presentata da Roberto P. Ciardi. Apparentemente una caustica denuncia sociale ma, guardando a fondo, una matrice surreale (iconologicamente legata a ragioni psicanalitiche) che porta il segno e le immagini a significati dall'esterno all'interno della personalità dell'autrice. Dell'argentina ALICIA PENALBA (GALLERIA TONINELLI), da una ventina d'anni residente in Francia dove studiò presso Zadkine, si è incominciato a parlare soprattutto dopo le sue presenze a Kassel, a San Paolo e, da noi, a Carrara. Inoltre fu presente a Spoleto per un Festival. A Milano, salvo errore, è inedita e perciò bene è stato fatto a presentarla con diverse sculture. Giovanni Carandente scrive in catalogo che ci troviamo di fronte ad una "scultrice severa, scultrice viva" e questa serie di forme compatte e, al tempo stesso, aeree, concatenate e libere e ritmiche, ne sono una valida testimonianza. Su KARL PLATTNER ha già scritto di recente Fazio in occasione della mostra delle stesse opere a Bolzano. Aggiungerò soltanto che in queste sue opere alla TRENTADUE c'è una apertura di spazi inconsueta che, a mio avviso, preannuncia una importante svolta. Sono spazi in un certo senso di misura classica che vengono a rendere più equilibrato quell'incisivo, graffiante espressionismo che caratterizza il suo linguaggio. CESARE CASTAGNOLI oltre che pittore è un personaggio. Voglio dire che la foga disordinata dei suoi dipinti costituisce - prima ancora - un suo modo di vita. Romantico, irruento, come sottolineano sia Irnerio Patrizi, sia Marcello Azzolini nella presentazione, in questa sua mostra alla PATRIZIA, il suo naturalismo diventa occasione per l'erompere della sua emozione. Il caso di ANGELO CAGNONE è quello, tipico, di un giovane pittore che, giunto forse troppo rapidamente ad una certa notorietà, ad un dato momento paga lo scotto. Se non c'è sostanza vera, è il naufragio. Questa mostra alla VINCIANA mi pare riveli una sua presa di coscienza al riguardo ed è già un primo passo. In questi suoi recenti dipinti e disegni c'è un rimiscolamento delle carte ed anche con una discreta freschezza. C'è anche il coraggio di confessare il suo dramma davanti alla tela bianca. Se da episodio privato saprà farne un fatto di valore più generale, sarà un ulteriore, buon passo. All'APOLLINAIRE continua la crisi di Le Noci che, nel suo nihilismo, (le gallerie d'arte sono morte!) questa volta sperimenta gli oggetti pneumatici di WILLY ORSKOV.

I nodi e le pieghe di queste camere d'aria non sono però sufficienti a sollevarli dalla banalità. Alla SANT'ANDREA cose vecchie e meno vecchie di MIMO ROTELLA. E' la conferma di un artista significativo che però, col passare del tempo, almeno in queste sue cose, è sempre più "catalogabile" in quel filone che in un certo senso tendeva a nobilitare esteticamente la materia bruta. Basti pensare agli esiti "belli" dei suoi manifesti strappati e, nei più antichi, lo scoperto mimare la pittura.

F. V.

TORINO Alla GALATEA antologica di MAX ERNST con una ventina di opere dal 1924 al 1952. La tematica amplissima svolta dal grande artista nella globalità di un linguaggio surrealista e onirico, è oggettivata in una pittura veramente pari, per splendore e sottigliezze cromatiche, a quella dei maggiori maestri italiani e fiamminghi del 500. Alla DANTESCA della Libreria Fogola personale del pittore francese MICHEL CIRY presentata da F. Mauriac. Ottimo grafico più che pittore: la figurazione è per lui il mezzo ancora più idoneo per una penetrazione psicologica intensissima, resa con un segno plastico acutissimo e sicuro. ARTURO VERMI alla FRANZP presenta tele di un unico colore, in cui si inseriscono le "presenze" geometriche e marcanti lo spazio in un ordine costruttivo, di strisce in alluminio o materiale plastico, inserite nelle zonature mediante intrusione a tassello nella superficie stessa. Alla TRIADE, dopo i tre artisti rumeni ION STENDL, VIRGIL GHINEA, MIHAI RUSU, la personale di MICHAEL MICHAELIDES presentata da Aldo Passoni. Strutture multiple, la cui tridimensionalità ottenuta con la forzatura della tela grezza sull'oggetto di telai in legno, si pone nella direzione di un purismo neocostruttivista. Al PUNTO GIANNI BERTINI, noto esponente della mec-art, con riporti fotografici a emulsione su fogli di alluminio anodizzato, tratti dalla mitografia visiva urbana. La moltiplicazione a designazione industriale dell'immagine è colta qui sinteticamente e in tutta la carica alienante e di sopraffazione societaria. Allo STUDIO DI INFORMAZIONE ESTETICA presso Gavina oggetti cinetici e strutturazioni programmate e pulsanti di GIANNI COLOMBO: ricerche sulle percezioni cine-visuali e in movimento meccanico di un'attivazione spaziale coinvolgente il fruitore. A LAMINIMA dopo le acquisite di SALVADOR DALI', disegnatore e narratore elegantissimo e estroso, personale di PIETRO ANNIGONI con opere ormai famose e applaudite per l'abilità, invero a livello fotografico, del disegno, chiaroscuro, modellato e colore.

M. B.

VICENZA Alla GALLERIA L'INCONTRO personale di LIVIA LUCCHINI che è anche una nota gallerista milanese. E' una pittura, la sua, quasi monocroma, in cui il tronco dell'albero si identifica con il corpo umano: nodoso, sofferente, eppure soffuso di spiritualità. Il pannello (e nei disegni, la matita) insistono in una spogliazione della materia che rende le forme quasi evanescenti. Poetiche e pervasive come da un senso di religiosità. Il tema è monocorde, ma lungi dall'essere monotono, qui appare segno di autenticità.

L. L.

La volta scorsa abbiamo concluso la nostra introduzione "L'orator pubblicitario" con la domanda se la differenza tra messaggio pubblicitario e arte è una questione di "durata". E avevamo rilevato come il problema non sia dei più semplici. Vale la pena riprendere quel discorso e ribadire che non è dei più semplici proprio perché la situazione dell'arte, a livello committenti e fruitori, non aiuta a darle quella dignità che una critica formalista consiglierebbe. Il mercato limitato e la funzione dignificante, entro i termini della borghesia, del prodotto artistico, la sua funzione mitica non paiono efficacemente contrapporsi al prodotto pubblicitario che veicola pur sempre, e in America ciò accade spesso come per la serie dedicata al tema "Negro is beautiful", contenuti paralleli con, però, la differenza che l'efficacia del discorso condotto dal medium pubblicitario è nettamente più articolata in quanto non diretta soltanto ad un nucleo di classe individuato ma a tutto il tessuto umano partecipe di una certa cultura visuale o, possibilmente, partecipe della stessa cultura visuale.

L'opera di rottura della precedente situazione condotta dal fatto pubblicitario, e dico della cultura figurativa di tipo arcaico, è evidente negli Stati Uniti dove, dicevo, la elaborazione linguistica è incessante; il momento della costruzione *pop* dei manifesti è nettamente trascorso e ci si sta avviando verso una concezione diversa del sistema pubblicitario, verso una più complessa attenzione ai referenti del subconscio quasi si trattasse di un momento di comunicazione che presupponga la tensione - psichedelica - nel fruitore. Tutto ciò implica un tipo di spettatore estremamente attento, vivo e dialettico di quanto non sia oggi in Italia e tutto questo però fa riflettere al fatto che è un pò semplicistico, come spesso è consuetudine fare, ritenere la pubblicità condizionamento e priva di una sua funzione se non secondaria o esecutrice dei *desiderata* del sistema.

Il problema invece appare nettamente più articolato e complesso.

Prima di affrontarlo esaminiamo brevemente qualche esempio di rozza comunicazione pubblicitaria, come quella delle olive Saclà dove la parte video del manifesto banalmente realistica (testa ad oliva, oliva masticata), e con più che palesi ritocchi, non è che un parallelo del contenuto discorsivo o, ancora, pensiamo ad un altro

manifesto noto che è la sublimazione del ... tutto, anch'esso direi nettamente paleo-grafico; ancora in questi giorni esempi di scritture arcaiche di manifesti vediamo per le varie Margarine foglie oro, per le coperte Lanerossi (con quel vago suggerimento paesistico dello sfondo, spezzato dalla scritta-marchio in primo piano), ma soprattutto è Kitsch la pubblicità cinematografica che, in Italia, resta ancora a livello copertine della Tribuna Illustrata.

Il dilemma non è, come potrebbe sembrare, fra razionalizzazione e non del sistema, anzi, al contrario, semmai il discorso va condotto in senso del tutto diverso, e cioè in ambito linguistico: è la pubblicità un luogo di invenzione linguistica oppure luogo di distruzione dei linguaggi altrove inventati? E' difficile, per persone cresciute alla cultura borghese e che ne hanno assunto i parametri, accettare che la pubblicità possa (dico possa) essere invenzione, ma penso che anche coloro che vedevano i primi tentativi dei Lumière avrebbero difficilmente ammesso la possibilità logica degli odierni sviluppi. Nulla da eccepire dunque, mi sembra, sulla eventualità che la comunicazione pubblicitaria in quanto tale sussista e che, dunque, sia comunicazione *strictu sensu*, pregnante insomma.

La pubblicità visiva che il nostro paese ci offre è nettamente arcaica e macina materiale arcaico: le cose più intelligenti (Plasmon, creato da Emanuele Pirella) suggeriscono un discorso dialettico complesso tra la immagine piagetiana del bambino (immagine visuale e segnata da frasi-tipiche quali il riconoscimento del possesso "mio", il rifiuto, "no") e un commento testuale scritto in linguaggio narrativo-familiare quale, come dice l'inventore del narrato, appunto, può riscoprirsì nell'ambito della letteratura populista; non per nulla Pavese è ormai nelle edizioni più diffuse e la letteratura della contemplazione è momento ormai marginale, provinciale, nella nostra cultura. Il problema insomma di questa serie, o dell'altra, nei testi anche più pavesiana, dello Asti-Gancia, è questo: che linguaggio usa la pubblicità e come mai questo linguaggio si usura. Perché, è chiaro, il discorso familiare, l'*oratio ad personam* che presuppone la pubblicità del Plasmon, il riconoscimento dignificante della funzione della madre e la sua responsabilizzazione nella scelta alimentare del bambino, oppure l'evocazione del mitico naturale, del-

le colline, del buon vecchio vino alla moda antica, come nella serie Asti-Gancia, vogliono dire anche il rapido bruciarsi (definitivo bruciarsi) di questo linguaggio. Lo stesso in fondo accade oggi in America, come si è detto e, ancora, lo stesso accadrà in Italia dove il discorso tecnico o paratecnico sulla bontà del prodotto viene sostituito dalla nuova funzione della pubblicità come gadget, come puro divertimento visuale, come racconto di per sé. Ormai l'imposizione, il dialogo col consumatore a base di slogan è caduta, è caduta anche la pubblicità mitizzante e imitatrice (Lux, il sapone delle "stelle", Cadum quello "delle donne belle", Camay che ora "fa girare la testa" etc.), vi si sostituisce una più sottile provocazione del consumatore, che viene invitato a divorare la letteratura sentimentale-arcaica oggi, magari quella d'avanguardia domani.

Non ci meraviglieremo presto più di qualche conversazione loneschiana su un cartellone pubblicitario, ma questo vorrà dire che la cultura sta distruggendo, dico la cultura borghese, un'altra sua scoperta linguistica. Il senso di questa distruzione è da accertare, e lo farò, in un prossimo pezzo, e, di più, vedrò di cogliere alcuni aspetti del metodo pubblicitario. Il problema dello scegliere il fatto artistico come argomento, come oggetto solo di critica mi sembra un limite della nostra cultura di classe e la definizione di arte in quel limite un fatto funzionale proprio al sistema.

E' insomma il manifesto il momento del condizionamento delle masse oppure tale è il prodotto definito dagli specialisti, dai solerti galleristi etc. come "artistico"?

Arturo Carlo Quintavalle

la città nuova

Nella presentazione della propria teoria dei sistemi funzionali come quadro del design dell'ambiente Abraham Moles pone una particolare attenzione nel distinguere, ponendo in discussione le classiche teorie funzionalistiche, due fenomeni di relazione bipolare, quella di io/l'altro e quella di uomo/oggetti ambientali: quest'ultima, osserva lo studioso, è sicuramente, moltiplicata all'infinito, la relazione dominante e non accidentale, che si concretizzerà nella costituzione di micro anelli uomo/oggetto, dove l'io sarà soltanto occasionalmente (gratuitamente) in presenza dell'altro, presenza che non sarebbe comunque determinabile a priori dalla relazione uomo/ambiente. La fiducia incondizionata che Moles nutre nel designer, quale demiurgo dei rapporti fra l'uomo e la società, pare decisamente troppo ottimistica. Vi è chi ha sostenuto, che tali sono le nostre strutture, tale è il numero delle istituzioni chiuse che ci circondano e ci annichiliscono, da ritenere molto difficile, se non impossibile, la programmazione di una città nuova. Sembra più significativo il problema avanzato da Argan sulla identificazione probabile dell'uomo teorico con quello storico, per giungere infine ad un processo di integrazione tra l'uomo teorico/storico e l'operatore, perchè tra progettazione e realizzazione, tra momento estetico/storico e momento etico avvenga una sempre più veloce e sicura rapportabilità. Il fulcro della problematica si deve scorgere nella domanda che Argan si pone sul significato della futura

tecnologia: sarà domani l'operazione 'estetica' prodotta da una categoria particolare di operatori o sarà essa 'intrinsecamente collegata con tutti i fenomeni della civiltà', ovvero sarà la stessa tecnica nel suo operare a produrre valori 'estetici'? E' certo che dobbiamo ancora una volta rimettere in discussione i termini del nostro linguaggio, così come eravamo giunti a contestare la permanenza di formule, ormai defunte per un irreversibile processo storico che ha spostato l'attenzione dall'arte alla sperimentazione e quindi all'operazione. Troppe ricerche si sono indirizzate ormai a documentare la validità e la possibilità di fare intervenire a livello sostitutivo più che di collaborazione i risultati della tecnologia più avanzata, attraverso determinate metodologie che un giorno producevano strumenti a finalità limitata, senza un reale orizzonte umano e storico, oggi esprimimenti invece un'esigenza, talvolta inconscia, di produzione e di assorbimento immediati, senza limiti: perchè al di là di essi non debba apparire lo spettro romantico dell'inafferrabilità e dell'ineffabile da una parte, e dall'altra i vecchi privilegi di possesso e di sfruttamento capillare tipici di una struttura sociale piramidale/autoritaria: una società che non è degli uomini, perchè vi manca la scuola che insegna la scuola, e vi manca la città che insegna cosa sia la città. Dobbiamo iniziare quasi da zero. Forse oggi il colloquio, le parole stesse, non significano più; di fronte ai fatti che l'umanità attende, anche senza coscienza.

Ernesto L. Francalanci

Germano Celant:
ARTE POVERA
Ed. Mazzotta

Una volta detto che questo libro - dichiaratamente - non vuole essere un "libro", il discorso potrebbe considerarsi bell'e concluso. E forse basterebbe trascrivere una delle "premesse" ("questo libro non si pone come analisi obbiettiva e globale di un fenomeno artistico o di vita, ma cerca di affiancarsi - all'arte e alla vita -, come complice delle mutazioni ed attitudini nello svolgersi del loro divenire quotidiano") per capire quale curiosa operazione è questa. Per maggiore intelligenza aggiungerò che si tratta di una raccolta di circa 200 fotografie, con relative brevi dichiarazioni di 35 artisti, appartenenti a quella tendenza che Celant stesso, già da tempo ha definito "arte povera". L'unico commento è costituito da 3 paginette poste con evidente umiltà, a chiusura del libro e in cui l'autore ripropone la sua nota "teoria". Non intendo qui entrare nel merito di questa poetica, tanto più che avendo essa una sua precisa ragion d'essere e, indubbiamente, una sua importanza, richiederebbe un lungo discorso. Semmai è discussione da rinviare ad altro momento. Quello che desidero, invece, sottolineare è l'ambiguità di un libro (ben stampato, ben rilegato e con il suo bravo costo di "consumo": L. 3500) che nasce come contestazione del concetto stesso di libro. L'autore ha tutto il diritto di credere nella impossibilità di una azione critica, basata sulla analisi e spiegazione di un fenomeno artistico (in un certo senso, come Carla Lonzi in "Autoritratto", anche lui dice: "leviamoci di mezzo"). Ma allora, per coerenza, non è giusto proporre un libro che, con l'alibi delle "premesse" dissacranti e una presunta casualità nella conformazione, finisce per essere una comune antologia (con l'annesso: tu sì, tu no). Aggiungendovi, per di più, quasi a mò di postilla, un discorso che, in definitiva, resta un discorso critico. Che sia messo in fondo al volume e non all'inizio, che sia breve e un tantino reticente, non cambia la natura dell'inter-

vento. Insomma una volta, sfogliate le illustrazioni, lette le dichiarazioni, ponderate le parole di Celant, quel che rimane è questo senso di ambiguità e di rammarico. Quello di una eccellente occasione perduta e il rammarico di non avervi trovato quella "analisi e spiegazione" (sia pure soggettiva e parzialissima com'è di ogni azione umana) che forse soltanto Celant, per la sua preparazione e capacità, avrebbe potuto darci. Questo sarebbe stato un atto di autentica umiltà. Vale a dire far comprendere a chi desidera capire (che si tratti di "frustrazione culturale del lettore" non sposta la responsabilità di chi sa) le ragioni di questa tendenza artistica cosiddetta "povera". Per esempio, quando l'autore accenna alla esplosione - espressa da questi artisti - "della dimensione individuale, come comunione estatica e simpatetica con la natura", a me viene subito voglia di capire meglio. Se, necessario, storicizzando il fenomeno, e magari ricordando che il termine "povero" venne usato in quella fiammata spiritualista che portò il figlio del mercante Pietro Bernardone a laudare "sora nostra madre terra" e "frate focu" e "onne creature". E' vero che oggi sono in gioco altre ragioni e specie questi artisti rifiutano la parte del "vate". Ma, a mio avviso, la loro esperienza, per quanto sotterranea sia, rimane pur sempre un modello, una sollecitazione rivolta al prossimo a prendere più precisa coscienza di sé e del mondo e della vita. Ora è sulla natura di questi "modelli", sulle loro cause, su quanta e quale incidenza hanno nella società attuale che, secondo me, sarebbe stato utile un serio e documentato discorso. Un discorso - ripeto - fatto realmente con umiltà. Sia pure "precario" ma sentito come necessità di diffondere una maggiore conoscenza e coscienza. Fatto come è stato fatto rimane un atto inutile. In definitiva: aristocratico. Un discorso per pochi "eletti" che hanno già capito.

F. V.

LE RIVISTE

IL VERRI n. 30

T. W. Adorno: Su alcune relazioni tra musica e pittura.

CINEMA NUOVO n. 200

G. C. Argan: L'arte figurativa diventerà cinema?

NUOVO 75 n. 4

R. Beltrame: Ancora sulla tecnica operativa e le sue applicazioni all'estetica - F. Accame: Metodologia di popolo vince sempre.

COMUNITA' n. 159/160

M. Pistoi: L'Art Nouveau inglese nei suoi sviluppi grafici.

LA COMUNE n. 1

G. Di Genova: Rifiuto del critico - E. Calabria: Una strategia per le extrastrutture.

NUOVA CORRENTE n. 48/49

A. Bonito Oliva: Immagine e sconfinamento.

IL POLIEDRO set. 69

D. Valeri: Cesetti, l'uomo-cavallo - M. Calabrese: Giuseppe Cesetti - A. Del Massa: Giuseppe Cesetti - G. C. Fusco: Cesetti visto da uno scrittore - G. Petroni: Tanzi, un pittore singolare - F. Miele: Visioni di un mondo perduto (Tanzi) - M. Piazzolla: De Pisis o della poesia - D. Buzzati: Virgilio Lilli - M. Calabrese: Trosio - R. Civello: La severa vendemmia di Lili Orszag - G. Franceschi: Failla.

XX SIECLE n. 32

D. Schmidt: L'omaggio alla Bauhaus - G. Lascault: Jean Dubuffet - G. Bonnefoi: Sculture, muri e di more per un nuovo Minotauro - P. Waldberg: André Masson - A. Glucksmann: Ipousteguy - W. Grohmann: Max Bill - P. Volboudt: Chillida - F. Pluchart: Cesar - R. Carrieri: Marino Marini - G. Marchiori: Osvaldo Licini - A. Jouffroy: Lucio Fontana - D. Vallier: Etienne Hajdu - Y. Taillander: Yves Klein e Arman - R. V. Gindertael: Mondrian - S. Borg: Peggy Guggenheim presso suo zio - G. Marester: Jean Cortot.

REVISTA DE IDEAS ESTETICAS n. 104

R. M. Gonzales de Zarate: Il giapponese e l'arte - S. Marchan Fiz: Kandinsky e le correnti informali - J. Gallego: Pierre Francastel, la realtà figurativa - S. M.: M. Garcia Vino: Pittura spagnola neo figurativa.

THE CONNOISSEUR set. 69

A. Gordon: L'arte nel costume moderno.

DESIGN giu/lug 69

M. Kosinski: Disegni luminosi - B. Notts: Arte in bottiglia.

THE BURLINGTON MAGAZINE ag 69

Arte in alto mare.

a cura di Luciana Peroni e Marina Goldberger

ART and ARTISTS ot 69

R. Durnat: Continuo malessere delle scuole d'arte - R. Thomas: Grafici - J. Glusberg: Argentina, arte e dissoluzione - G. Wickham: "Designed environment" - L. Alloway: Opzioni - E. Develing: L'arte olandese moderna - S. Williams: Esplosione a Haiti - R. C. Kenedy: Paul Delvaux - M. Battersby: Ascesa e decadenza dell'arte decorativa - Tom Hudson: L'arte nell'educazione - Nam Youngman: Dipinti per le scuole - Henry Inlander - W. Packer: Arthur Boyd.

FORUM giu 69

I. M. Pei: Cornici per opere d'arte: Un monolito a Siracusa ed una scultura in Des Moines.

APOLLO set 69

La raccolta d'arte dei Sigg. Wrightsman - J. Burr: Animali barbarici.

GRAPHIS n. 141

W. Rotzer-H. Neuburg: 30 anni di disegno grafico in Svizzera - K. Baynes: La serigrafia è un'originale? - L. Dorfsman: Olan Leu - H. G. Rauch: Disegni umoristici per intellettuali.

WELTKUNST 15 lug 69

W. De Sager: L'esposizione di Kirchner a Londra - H. Kinkel: Pablo Picasso.

UNIVERSITAS ag 69

C. Seckel: Max Beckmann e la sua arte.

KUNST & HANDWERK apr / mag 69

G. Moewes: Responsabilità della nostra generazione - Biennale internazionale dell'arazzo a Losanna - Mostra internazionale del gioiello d'arte e metalli preziosi lavorati, a Pforzheim.

GRAPHIK lug 69

I limiti della libertà artistica - Tipografia ed arte del libro in Russia - O. Croy: Fotografie per grafici.

BILDENDE KUNST mag 69

W. Hütt: Wilhelm Schmied - U. Streckenbach: Erhard Grossmann - K. Matthäi: Con gli amici in Siberia - W. Schumann: Theodor Rosenhauer - A. Dänhardt: Karl Kröner - A. Weidner: Il carattere socialista della nostra architettura - U. Kuhirt: Perché esiste la Pop-Art?

DIE KUNST set 69

W. Friebe: Frits van den Berghe - H. T. Flemming: Ernst Oberhoff - M. Walser: Ritratto del pittore André Ficus - F. Neugass: Joachim Berthold - Wilhem Laages, grafico - G. Wirth: Fred Stelzig.

ARTIS set 69

C. Lenz: Martin Engelman - I cento anni della "Kunststhal" di Amburgo - D. Romand: Quotazioni delle opere di Picasso - E. Billeter: C'è una crisi dell'artigianato?

NOTIZIARIO

MOSTRE IN ITALIA

ANCONA Puccini: Guido Antoni
 ASTI La Giostra: Umberto Lilloni
 BARI Campanile: Attilio Alfieri
 Cornice: Vitantonio Russo
 Michelangelo: Silvano Foglio
 Piccinni: Giuseppe Musumeci
 Vernice: M. Bacosi e F. Filippini
 BERGAMO Lorenzelli: Pierluca
 BOLOGNA Duemila: Igino Biagetti
 Nuova Loggia: Mirò
 Tempo: Paolo Baratella
 Cancelli: Alfonso Gatto
 Caldares: Renato Birolli
 Circ. Artist.: Edoardo Pazzini
 Quarantadue: Domenico Palamara
 UCAI: Toni Strazzabosco
 BOLZANO Goethe: Artisti austriaci
 BRESCIA CIDA: Franco Fossa
 Scheiber: Luciano Bertoli
 Sincron: G. Santi Sircana
 Fant Cagni: Joachim Schmettau
 UCAI: Savino Labò
 CANTU' Pianella: Gianfranco Motton
 CASERTA Braciere: Gianni Villapiano
 CATANIA Circ. Artist.: Vincenzo Caridi
 CITTA' CASTELLO Pozzo: Sergio e R. Benvenuti
 COMO Gioio: Antonio Calderara
 Salotto: Enrico Piva
 CREMONA Portici: Dario Mandelli
 FABRIANO Pro-Fabrizio: R. Stelluti
 FIRENZE GAI: Giulia Rovai Baldi
 Pananti: Silvio Loffredo
 Spinetti: Epifanio Pozzato
 Vaglio: Elias
 Indiano: Sergio Vacchi
 GALLARATE Arnetta: Enrico Della Torre
 GENOVA Bertesca: Margo
 LA SPEZIA Gabbiano: Saturno
 LECCE Elicon: Silvia Giardiniero
 Maccagnani: De Carlo
 LECCO Ca' Vegia: Giuseppe Montanari
 Stefanoni: Turi Simeti
 LEGNANO Internazionale: Alfredo Brusorio
 LIVORNO Peccolo: Enrico Prampolini
 Giraldis: Toni Zarpellon
 MATERA Scaletta: Bruno Fanesi
 MESSINA Settanta: Romolo Carmellini
 MESTRE S. Giorgio: Bruno Saetti
 MILANO Accademia: Clara Benedetti Ossano al 4/12
 Agrifoglio: Mario Bardi dal 29/11
 Angolare: Amadio Bianchi dal 28/11
 Annunciata 1: De Pisis dal 22/11
 Annunciata 2: Renato Barisani dal 4/12
 Apollinaire: Tino Stefanoni dal 28/11
 Ariete: Shigeo Fukuda dal 10/12
 Ars Italica: Alfredo Dangelò dal 29/11
 Artecentro: Le due realtà dal 10/12
 Barbaroux: Padre O. Gionfra dal 26/11
 Bergamini: Giovanni Cappelli al 15/12
 Blu: Yves Klein dal 9/12
 Bolzani: Dino Rossi dal 29/11
 Borgonovo: Collettiva dal 1/12

a cura di A.M. Beltrame, S. Marcon, S. Pozzati

Cadario: William Congdon dal 4/12
 Cairoia: Daniel Schinasi dal 9/12
 Cannocchiale: Alfredo Mantica al 12/12
 Carini: Achille Funi dal 1/12
 Cavour: Satyricon di Cassinari dal 10/12
 Centro Brera: Isoardi dal 6/12
 Cigno: Gisella Giovenco al 8/12
 Colonne: Morlitz dal 29/11
 Cortina: Dino Buzzati dal 4/12
 Cripta: Luigi Bartolini dal 8/11
 Diagramma: Gruppo F al 9/12
 Eonomia: Arnaldo Badodi dicembre
 Falchi: Capogrossi-Fontana-Burri dal 14/12
 Giorno: Lino Saltini dal 3/12
 Incisione: Kokoschka al 15/12
 Lambert: Robert Raiman dal 3/12
 Levante: Art nouveau dal 2/12
 Lima: Gigi Arcangeli dal 6/12
 Lux: Camillo Giudici dal 1/12
 Marconi 1: Lucio Del Pezzo dal 4/12
 Marconi 2: Richard Hamilton dal 4/12
 Milano: Allen Jones dal 3/12
 Milione: Fernand Léger dal 6/12
 Montenanapoleone 1: Attilio Milani dal 1/12
 Montenanapoleone 2: Alfredo Saio dal 1/12
 Morone: Giancarlo Ossola dal 29/11
 Naviglio: Mario Rossello dal 5/12
 Onorato: Carmi e Vices Vinci dal 20/11
 Ore: Gino Meloni dal 6/12
 Pagani: Enrico Bordoni dal 3/12
 Pater: Clemen Parrocchetti dal 5/12
 Pegaso: Giacomo Vittone dal 29/11
 Sagittario: Umberto Lilloni dal 6/12
 S. Ambrogio: Liegi e Puccini dal 6/12
 S. Ambroeu: Premio S. Ambroeu '69 dal 2/12
 S. Andrea: Giulio Turcato dal 26/11
 Schwarz: Spadari-Balcar dal 6/12
 S. Fedele: Serge Charchoune dicembre
 Solaria: Pittori cecoslovacchi al 13/12
 Ticino: F. Stagliano' al 9/12
 Toselli: Gianni Piacentino
 Transart: Goya
 32: Federica Galli al 11/12
 Vertice: Giacomo Bergomi dal 1/12
 Vinciana: Mesciulan dal 29/11
 Visualità: Carmelo Di Ruggero al 15/12
 Vitruvio: Bolchini dal 6/12
 MODENA Muratori: Gianni Bertolini
 Sfera: Drago Kalajc
 MONDOVI' Meridiana: Francesco Bertolino
 MONFALCONE Saggiatore: Bruno Bordoli
 MONZA Civica: Grafica surrealista
 Caprotti: Leonardo Borge
 NAPOLI Centro: Marcel Duchamp
 Carolina: Natalino Tondo
 S. Carlo: De Falco
 NOVARA Cortile: Ilia Rubini
 NUORO Chironi 88: Espaces Abstraits
 PADOVA Antenore: R. Tommasi Ferroni
 Chiocciola: Braque
 Pro Padova: Bruno Donadel
 S. Rocco: Antonio Fasan

PALERMO Arte al Borgo: Proposte
Asterisco: Artisti siciliani
PARMA Palazzo Carmi: Giuseppe Giannini
PESARO Segnapassi: Carlo Lorenzetti
PIACENZA Piacenza: Aldo Raimondi
Gotico: Paolo Frosecchi
PINEROLO Rege Santiano: Vito Tanga
PORTOFINO Teardo: Giorgio Gaiotto
PRATO Metastasio: Alberto Manfredi
Ballerini: Onofri
REGGIO EM. Capitano: Carlo Baruffaldi
Rinascita: Luciana Bruttomesso
ROMA Collezionista: Hans Hartung
Condotti 75: Emilio Tadini
Farnese: Federico Brook
Foglio: 8 più 8
Gabbiano: Braque
Cavalieri Hilton: Giorgio Libardo
Fante Spada: Franz Radziwill
Rizzoli: Michel Seuphor
Ist. Austriaco: George Eisler
S. M. 13: Contreras - Romano
Trinità: Marianne Gabor
Serendipity: Ettore Spalletti
S. Marco: Colette Roussel
88: Bruno Lisi
Toninelli: Mauro Reggiani
Vantaggio: Andrea Carnemolla
Vetrina: Eva Fischer
Vetrata: La donna
Due Mondi: Sergio Sarri
ROVERETO Pancheri: Bruno Donadel
SEREGNO GI 3: Carlo Ramous
SESTO S. GIOVANNI Nuova Torretta: A. Fomez
SOMMA CIVICA: Renato Guttuso
SUZZARA Cavallino Bianco: Carlo Debbri
Ferrari: Remo Pasetto
TARANTO Nuova Taras: Arrigo Bellini
TERNI Poliantea: Prospettive 4
TORINO Civica: Atanasio Soldati
Bodda: Giovanni Colmo
Laminima: Pietro Annigoni
Punto: Gianni Bertini
Stein: Nicola Carrino
Fauno: Antologia 69
Viotti: Pasquale Pilla
Bussola: R.E. Matta
TRENTO Argentario: Franco Costalonga
Mirana: Monogrammist J. S.
Fogolino: Pietro Diana
TREVISO Mignon: Viziano
TRIESTE Torbandena: Leonor Fini
Tribbio: Oreste Dequel
VARESE Bilancia: Castiglio Tomasini
Internazionale: Vincenzo Torelli
Prevosti: Domenico De Bernardi
VENEZIA Bevilacqua Masa: G. Nei Pasinetti
Benvenuti: Adriano Marinetti
Traghetto 1: G. Lorenzi
S. Stefano: Gianni Mattioli
Barotti: Neusel Demattio
Venezia: Giannetto Fieschi
VERONA Notes: Renato Bartesaghi
Novelli: Silvio Olivotto
Salotto: Gianluigi Verdi
VICENZA Civica: Ubaldo Oppi
Cenacolo: Gaetano Berretta
Incontro: Livia Lucchini

LIBRI

Italiani

GERMANO CELANT: Arte povera. Ed. Mazzotta.
NICOLAUS PEVSNER: L'architettura moderna e il design. Ed. Einaudi.
RENATO BARILLI: La scultura del novecento. Ed. Fabbri.
FRANCOIS MATHEY: Mathieu. Ed. Fabbri.
CARLA LONZI: Autoritratto. Ed. De Donato.
SERGIO SOLMI: De Rocchi. Ed. Ponte Rosso.
A. PALAZZESCHI - **G. BRUNO**: Boccioni. Ed. Rizzoli.
DOMENICO CARA: La comunicazione emotiva. Ed. Laboratorio Arti.
A. PLEBE: Che cos'è l'espressionismo. Ed. Ubalдини.
LUCIANO INGA-PIN: Galliano Mazzoni. Ed. Salto.
ABRAHAM MOLES: Teoria dell'informazione e percezione estetica. Ed. Lerici.
G. FALOSI: Catalogo delle quotazioni dei pittori italiani dal 1800 ai nostri giorni. Ed. Quadrato.
ALFRED KUBIN: Lettere a una amica. Ed. Schej-willer.
G. FRANCO MAFFINA: Innocente Salvini. Foto di Paolo Zanzi. Ed. Fotodimensioni.
CARLO SEGALA: Opera grafica di Codagnone. Ed. Ghelfi.
FRANCO CEROTTO: Guido Trentin. Ed. Ghelfi.
A. VERDET: Fernand Leger. Ed. Sadea.
Opera grafica di Orfeo Tamburi. Ed. De Tullio.
CARLO GIACOMOZZI: L'opera grafica di Giovanni Omiccioli. Ed. Astrolabio.
RENATA USIGLIO: Un'estate a Vieste di Pia Gola. Ed. Sciascia.
RENATA USIGLIO: Femmes-fleurs di Romano Conversano. Ed. Sciascia.
RENATA USIGLIO: Tempo libero di Fernando Eandi. Ed. Sciascia.
GIAN LUIGI FALABRINO: "Il quartiere" di Pippo Spinoccia. Ed. Sciascia.
ELIO MERCURI: Escalation di Andrea Volo. Ed. Sciascia.
EUGENIO BATTISTI e UMBERTO ECO: L'arte come mestiere e l'arte come invenzione. Ed. Bompiani.
MARIO DE MICHELI: Federica Galli, acqueforti. Ed. Trentadue.
MARZIO PINOTTINI: La fine di un'epoca, le "donnine" di Mafai, 1958-1960. Ed. Fratelli Pozzo.
MICHEL TAPIE': Roberto Crippa. Ed. Renzo Cortina.
PIERO GAULI: Omaggio alla Sicilia. Ed. Sciascia.
PIER CARLO SANTINI: Un'isola nel Tirreno. Disegni di Roberto Sambonet. Ed. Alfieri e Lacroix.
Stranieri
MICHEL SEUPHOR: La peinture abstraite en Flandre. Ed. Arcade.
Les arts e la vie. Place et rôle des arts dans la société. Ed. Unesco.
JOHN QUICK: Artists' and illustrators' Encyclopedia. Ed. Mc Graw Hill.
JIRI MUCHA: Can can con aureola. Praga.
A. M. HAMMACHER: The evolution of modern sculpture. Ed. H. N. Abrams.
ALLEN JONES FIGURES. Ed. O. Milano.

ALTRE NOTIZIE

AL MUSEO TEATRALE della Scala di Milano, mostra dedicata alla "Avanguardia a teatro dal 1915 al 1955" nell'opera scenografica di Depero, Prampolini e Baldessari.

IL TORCOLIERE di Roma (Via Alibert 25) annuncia la pubblicazione del volume "Grafica '69" a cura di Guido Giuffrè. Gli autori delle incisioni sono: Baj, Bruni, Castellani, Ceroli, Guerreschi, Morlotti, Pozzati, Saroni, Steffanoni, Turcato. Le 10 incisioni con relativo testo critico (una al mese) costeranno complessivamente L. 400 mila.

A SAINT VINCENT, in occasione del Congresso della Federazione stampa italiana, mostra di litografie di Eugenio Montale tratte dal "Diario di Versilia".

A VALLOMBROSA Premio nazionale di pittura è stato vinto da Angiolo Liverini. Altri premi a Vignozzi, Bottero, Ciullo, Papasogli, Ceccatelli, Miaciani, Zappi, Bini, Zuccoli, Brogi, Gori.

AD ALBISOLA MARE la "Rosa d'oro" 1969 è stata assegnata allo scultore Emanuele Luzzati.

A TORINO, alla Promotrice, le 3 Tanagre d'argento per la pittura, scultura e bianco e nero sono state vinte, rispettivamente, da Macciotta, Panciera e Biasion. Altri premi a Caiazza, Garino, Monti, Zocin, Dezza, Pirastu, Usai, Pontecorvo, Cunio, Canata, Garimoldi, Proverbio, Levo, Solavagione, Cordero, Chiss, Fusco, Fracalossi, Longaretti, Wolf.

A PORTONOVO di Ancona le "Ginestre d'oro del Conero" 1969 sono state assegnate agli artisti Sutherland, Migneco, Lavagnino, Treccani, Spinaci, Montanari, alla memoria del gallerista Giuseppe Bergamini e al critico Franco Russoli.

A MILANO, alla Permanente, i premi "Giovani Eigenmann" per la pittura, scultura e bianco e nero sono stati vinti ex-aequo da Alfredo Beltrame, Lamberto Lambertini, Luigi Oriani, Tullio Figini, Giuseppe Scalvini, Renato Sacchetti.

A MODENA XI Premio di pittura con la partecipazione di circa 100 opere, primo premio a Fabrizio Merisi. Altri premi a Biasetti, Braglia, Boccaletti, Mazzieri.

ARTISTI DECEDUTI: Pittore Werner Schreib il 20 set. a Francoforte; scultore Antonio D'Antoni il 14 ot. a Roma; pittore Ugo Galletti il 2 nov. a Monza.

LE MONNIER Casa Editrice pubblicherà una nuova serie "I grandi classici italiani illustrati". Sono finora usciti: "Poeti del dolce stil nuovo", illustrazioni di Emilio Greco; "Opere politiche" di Machiavelli, illustrazioni di Giuseppe Santomaso; "Il giorno" di Parini, illustrazioni di Fabrizio Clerici.

IL GOVERNO DELL'IRLANDA DEL NORD ha votato una legge che esenta dalle tasse artisti, scrittori e quanti svolgono attività creativa.

4 PREMIO CEDRO D'ORO a cura dell'Associazione Culturale Cedrate, è stato vinto da Alberto Garutti. Altri premi a Saltarelli, Barni, Tosi, Prosperi.

LA MEDUSA Serigrafie d'arte di Milano ha pubblicato due acquarelli serigrafici di Aldo Matteotti.

A MILANO, al Palazzo dell'Arte, nell'ambito del 1 Salone cine foto ottica "SICOF 69", si sono tenute le seguenti mostre: "The Concerned Photographer" dedicata al fotogiornalismo; "Prima mostra mondiale della fotografia" sul tema "Che cos'è l'uomo", ordinatore Karl Pawek; mostra storica su "Manual, manifesti e riviste alle origini della fotografia italiana".

A CATANIA, presso il Club della Stampa, manifestazione "La luna e l'arte", con la partecipazione di 91 artisti. Sono state scelte 5 opere da inviare negli Stati Uniti alla NASA. Gli artisti prescelti sono: Elsa Emmy, Anna Guillot De Sena, Francesco Contrafatto, Dino Cunsolo, Carmelo Signorelli.

A TORINO nella Sala del Toro, in occasione della presentazione del libro di Marzio Pinottini: La fine di un'epoca: le "donnine" di Mafai, è stato proiettato un documentario di Giulia Mafai dal titolo: "Mafai mio padre".

IL VERRITRE' Centro d'arte ha in preparazione l'Annuario della Fotografia italiana 1970. Per eventuali inclusioni, informazioni presso la sede Via Babuino 79, Roma.

A MILANO costituzione della "Fondazione europea", ideata da Gabriele Mandel, con sede Via Bossi 4. I soci (quota annua L. 38 mila) avranno diritto a partecipare ad una collettiva ed altre facilitazioni.

CARTELLA di 5 litografie del pittore Innocente Salvini a cura di G. Franco Maffina e commento di Aurelio Natali. Prezzo L. 40 mila, informaz. Via Mullini, Gemonio (Varese).

A LIPSIA alla mostra "I libri più belli" premio al volume su Marino Marini di Alberto Busignani, edito dalla Sadea-Sansonini nella collana "Maestri del Novecento".

A TORINO 1 Biennale di pittura "Dora Baltea" sono stati premiati: Falcone, Tom Matalon, Grioni, Geraci, Abbrescia.

A VILLA SAL GIOVANNI XIV premio di pittura è stato vinto da Giacomo Soffiantino. Secondo premio a Enrico Pignatelli. Altri premi a Notari, Fasce, Mosconi, Manca, Rossoni.

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