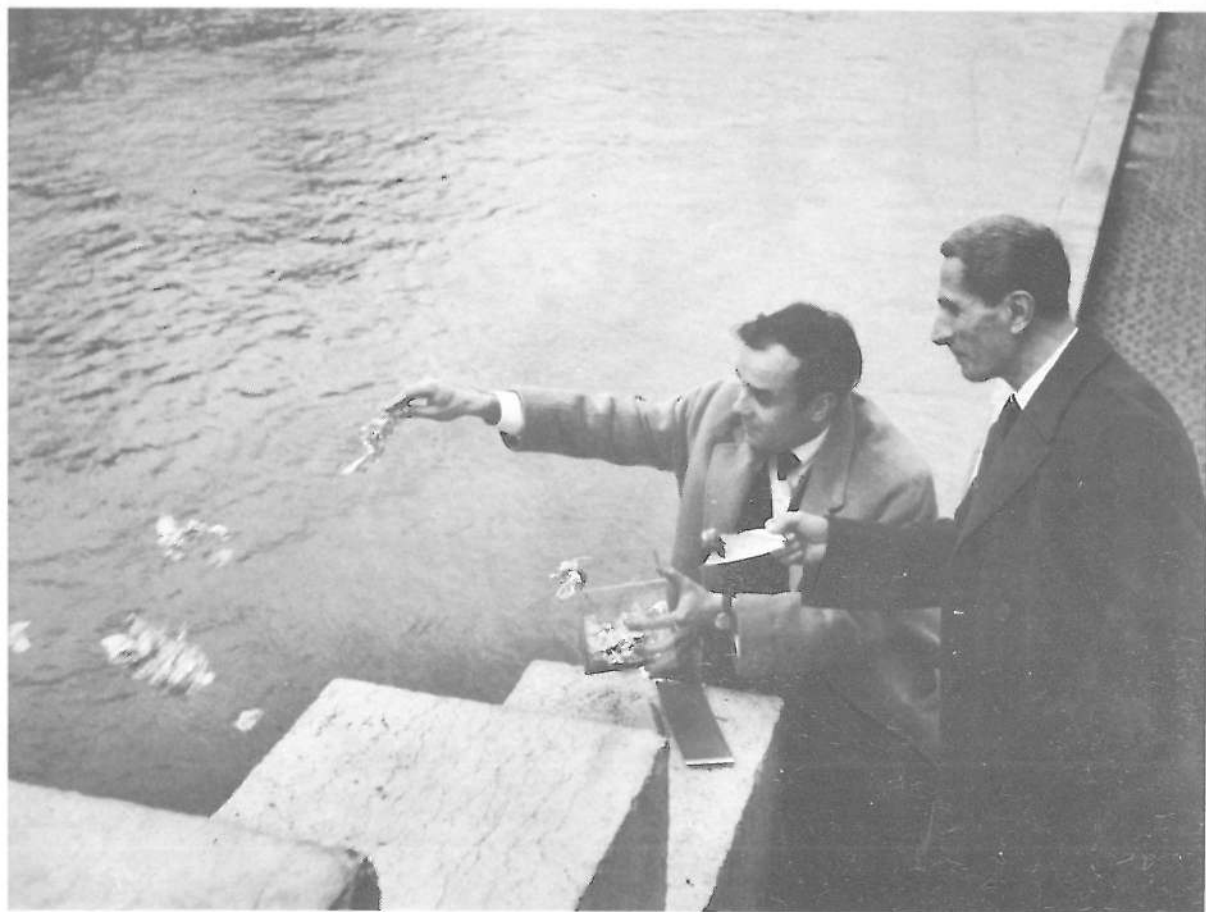


NAC

notiziario arte contemporanea

27

15 - 12 - 69



Notiziario Arte
Contemporanea

quindicinale

direttore responsabile:
Francesco Vincitorio

Sommario

Siamo tutti Maestri	3
L. Scanavini: Una realizzazione	4
F. Vincitorio: Bis di Grazia	5
L. Caramel: Realismo e architettonicità (Reggiani alla Vismara)	6
M. Bandini: Il colore è infinito (Klein alla Martano e alla Blu)	8
F. Vincitorio: Memento (Oppi a Vicenza)	9

Mostre:

Bologna: "R. Canogar" di F. Caroli	10
Bolzano: "Artisti austriaci" di G. P. Fazion	10
Cremona: "F. Bodini" di E. Fezzi	11
Firenze: "S. Bozzolini" di L. Vinca Masini	12
"V. Venturi" di L. Vinca Masini	12
Milano: "E. Scanavino" di F. Vincitorio	12
"Yersin" di A. Natali	13
"L. Marzot" di G. Schönenberger	13
"R. Notari" di F. Vincitorio	14
Napoli: "M. Duchamp" di A. Miele	15
Parma: "Manifesto polacco" di A.C. Quintavalle	15
Piacenza: "P. Gauli" di M. Ghilardi	16
Reggio Emilia: "A modulo Art" di A.C. Quintavalle	17
Roma: "H. Hartung" di V. Apuleo	18
"A. Paradiso" di P. Albertoni	18
Taranto: "V. Capone" di E. Spera	19
Torino: "G. Griffa" di P. Fossati	19
Trento: "G. Pancheri" di L. Lambertini	20
Venezia: "B. Demattio" di E. L. Francalanci	21
Verona: "E. Degani" di G. Schönenberger	21

Panoramica:

Bologna di F. C	22
Firenze di L. V. M.	22
Milano di F. V	22
Piacenza di M. G	23
Roma di V. A	23
Torino di M. B	23

A. C. Quintavalle: Arte come prodotto	24
F. Quadri: Cinema come tentazione o come sbocco	26
Ricordo di Mirko	27

Recensione libri:

C. Lonzi: Autoritratto	28
------------------------	----

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

In copertina:
Yves Klein e Dino Buzzati
sulla Senna '62

Le riviste	29
Notiziario	30

siamo tutti maestri

Una nostra amica, casalinga, che a tempo perso gioca coi pennelli, qualche anno fa fece alla chetichella, per diletto, il corso serale della scuola libera del nudo a Brera. E fu grossa imprudenza. Da allora, senza saperlo, è entrata a far parte del novero dei Maestri dell'arte italiana.

Infatti, proprio in questi giorni, ha ricevuto dalla SEN, Società Editoriale Nuova di Torino la seguente lettera: *Lo scrittore e critico d'arte Dino Campini al quale la SEN ha affidato la cura della compilazione dell'"Arte Italiana nel Mondo" ci ha segnalato il Suo nome esprimendo il desiderio che, col dovuto rilievo, venga incluso nella pubblicazione fra quelli degli artisti più considerati e rappresentativi del nostro tempo. Lieti di poter aderire alla richiesta dell'illustre critico" ... inviare "note biografiche e critiche ... n. 1 o 2 o 3 fotogra-*

fie di opere ... allegare L. 12.500 per ogni clichés". Ad onor del vero, in carattere più piccolo, è scritto: *"salvo accettazione della Casa Editrice"*. Cautela giusta, considerato che questa nostra amica non ha mai fatto una mostra, non ha mai partecipato ad una collettiva, neppure all'annuale fiera di Via Bagutta. Ma tant'è, malgrado tanta ritrosia, l'occhio grifagno di Dino Campini l'ha pescata egualmente in mezzo al "popolo" (parole di una circolare allegata alla suddetta lettera) *"degli artisti italiani che sono circa novantamila"*. Un esercito che - ci viene assicurato - è stato scrupolosamente vagliato e ridotto *"a una divisione per poi, a mano a mano, calare da una divisione a una brigata e giù fino a un reggimento di rappresentanza dei più significativi artisti italiani del nostro tempo"*. Evviva.

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.

UNA REALIZZAZIONE

L'idea lanciata da Renato Cocchi sul numero 24 di questa rivista è senza dubbio interessante e stimolante per quanto riguarda la soluzione del problema del 2 per cento ma è superficiale nelle pronosticate sue conseguenze didattiche. E' illusorio pensare che basti un intervento dall'esterno sul tipo di quello proposto dal Cocchi per risolvere il problema dell'educazione estetica. Non è così inoltre che l'arte contemporanea deve entrare nella scuola - con procedimento fra il burocratico e il mercantile - ma tramite un effettivo ed utile rapporto fra artisti, insegnanti e discenti. Nella prima maniera si ottiene l'arte-arredo, mentre nella seconda si può ottenere una effettiva promozione di cultura, come risulterà chiaro dalla cronaca che tenterò di fare di un'iniziativa didattica, credo unica nel suo genere in Italia, nata e sviluppata in un piccolo paese della Brianza e, quel che più conta, in una scuola elementare.

"Incontro artisti e poeti più alunni scuole elementari di Agrate Brianza", così è denominata l'iniziativa in questione, ed è stata realizzata negli anni fra il 1957 e il 1963. Il poeta e critico d'arte Enzo Bontempi (allora maestro ad Agrate ed ora direttore didattico a Pioltello), in data 16 gennaio 1957, nella cronaca della scuola (Agrate Br. - classe IV mista) così scriveva: "Penso di far scrivere dagli alunni a poeti e ad artisti italiani di fama, chiedendo autografi e schizzi. Attendiamo la "poesia dei grandi". Il 4 febbraio dello stesso anno così proseguiva: "... pittori e scultori incominciano a farsi vivi ... L'arte (contemporanea) è entrata per la prima volta nella scuola in perfetta umiltà: Rosai, Fontana, Sassu per primi ... i miei scolari, trepidanti, attendono ogni giorno posta, che altri artisti e poeti "vengano". Potremo alla fine trarre un bilancio che mi auguro sia favorevole e alla scuola ed agli artisti, non in sede propriamente estetica, ma nella storia di un costume e di una società". Negli anni seguenti gli alunni di Bontempi non attesero invano il portalettere,

infatti "arrivarono" oltre 50 fra artisti e poeti, con testi poetici autografi e pezzi unici d'arte; inoltre incisioni, lettere, cataloghi, pubblicazioni e riproduzioni d'arte inviate dagli autori.

Come Bontempi sempre tiene a sottolineare, l'importanza e l'originalità dell'iniziativa non risiede tanto nel valore estetico dei singoli pezzi della "raccolta" o nella vastità della stessa (cioè nel materiale didattico), quanto nel tipo di rapporto instaurato fra gli artisti e gli scolari d'Agrate e nell'inedito uso didattico che della "raccolta" è stato fatto. Qualsiasi materiale didattico, anche il più qualificato, rimane lettera morta ai fini della cultura se avulso dalla vita e ridotto a mero oggetto di studio o ad esemplare da museo. Si deve assolutamente evitare che il museo entri nella scuola, poichè nella scuola deve entrare la vita e deve entrarci in perfetta umiltà. Per quanto riguarda la metodologia didattica, che ho definita inedita, il discorso risulterebbe troppo lungo in questa sede, perciò mi limiterò ad accennare che l'educazione estetica non era l'unico scopo che Bontempi si prefiggeva promuovendo l'"incontro", ma era nel più ampio contesto della formazione integrale della personalità che operava (ed opera), stimolando e valorizzando nei suoi alunni tutto ciò che di vitale e creativo essi possedevano in embrione.

Nel 1966 Bontempi veniva nominato direttore didattico e trasferito in altra sede. Era sua intenzione portare con sé la "raccolta" onde proseguire a livello di "scuola" quello che aveva fino allora compiuto a livello di "classe", ma le autorità competenti (sia locali che centrali) hanno ritenuto opportuno proibirne la rimozione affermando che le opere dovevano ritenersi di proprietà della scuola locale. Il risultato è che la "raccolta" oggi si trova in un locale non frequentato della scuola di Agrate e che nessuno negli ultimi quattro anni ne ha fatto un uso didattico. Ciò dovrebbe fare riflettere tutti coloro che auspicano interventi sul tipo di quello proposto dal Cocchi.

Lelio Scanavini

In occasione del premio di pittura "Grazia", e relativa nostra stroncatura, durante un incontro fortuito, ebbi un "grazioso scontro" con Liana Bortolon, redattrice d'arte di quella rivista, e con il suo direttore. Durante il quale cercai di spiegare che la loro azione era, ad evidenza, inculturale e che l'altissima tiratura di quel periodico accresceva a dismisura le loro responsabilità. Come dice il proverbio: è stato come lavar la testa ai somari. E' di questi giorni una loro nuova iniziativa che, ancora una volta, si dichiara di *"intento decisamente culturale"*. Come è scritto nel titolo: *"litografie d'autore esposte in dieci musei italiani"*, offerte in vendita alle lettrici. *"Sono trenta piccoli capolavori di pittori famosi"* (cito sempre da "Grazia") che, secondo l'ordine di presentazione, vanno da Attilio Rossi a Sante Monachesi, il quale, come è detto nella relativa schedina, *"fa paesaggi e nature morte alla Matisse e inventa oggetti"*.

Le considerazioni che si potrebbero fare sono molte. Mi limiterò a due, secondo me macroscopiche. Primo punto la questione dell'avallo *"dei dieci importanti musei italiani"* (ossia, implicitamente dei loro direttori) ai quali verranno consegnate le lastre e dove saranno esposte le prove d'artista. A parte che prego, fin d'ora, pubblicamente, i responsabili (da Perocco a Rizzi a Arisi) di confermare che accetteranno queste lastre litografiche e che queste opere saranno esposte in questi musei (e cioè, alla Galleria dell'Accademia di Firenze, forse per fare da pendant ai "Prigioni" di Michelangelo, oppure alla "Deposizione" di Tiziano del Museo Borgogna di Vercelli) vorrei chiedere ai diffusori di cultura di "Grazia" se è lecito, fra l'altro, definire uno *"fra i più importanti musei italiani"* il Palazzo delle Esposizioni di Roma, sede della Quadriennale e, saltuariamente, di qualche manifestazione. Che cosa ha da dire in proposito Fortunato Bellonzi, compreso fra i direttori a cui è andato il caldo ringraziamento di Liana Bortolon?

Secondo punto: la questione delle litografie a *"prezzi speciali"*. Litografie stampate in 100/150 copie, ad un prezzo medio di circa 40 mila lire che, detto per inciso, fanno 4/6 milioni per artista, con un giro complessivo di 120/180 milioni. C'è da sottolineare che si prevede *"che le richieste saranno, come nel passato, assai più numerose delle litografie a disposizione"* e forse per questo in ogni schedina c'è l'indi-

rizzo dell'artista. E' noto che da qualche anno, con le tecniche riproduttive che si vengono inventando, il campo grafico è in subbuglio e le iniziative si susseguono con grande confusione. Si sente parlare di litografie a moltissimi colori (nel caso in parola Lilloni dichiara, appunto, 30 colori, Funi 28, Borra 17, Spilimbergo 14, Cantatore 12) mentre gli esperti giurano che ciò non è possibile. Secondo loro, oggi, non c'è nessuno capace - in una litografia - di tale exploit. Si tratterebbe, sempre secondo questi esperti, di riproduzioni fotomeccaniche che, per le straordinarie possibilità offerte dalla tecnica, a mala pena si distinguono dalle litografie vere e proprie. Ma se così fosse, sorgerebbe il problema della artificialità delle basse tirature e perciò salterebbe il prezzo speciale. O quanto meno, a parte la questione della qualità di diversi degli artisti prescelti, nascerebbero seri dubbi *"che chi avrà la fortuna di possedere una di queste opere vedrà aumentare nel tempo il suo valore"*.

Ciò non ci riguarda ma, a questo punto, da "Grazia", che in fondo, come ammette la stessa Bortolon, è una rivista di *"moda"*, il discorso si sposta alla responsabilità morale degli artisti. E allora la cosa cambia. La tiratura di una litografia propriamente detta è, come è noto, legata all'usura del supporto, per cui, pena lo scadimento e, infine, la nullità del risultato, non si può andare oltre un certo numero, limitato, di copie. Quando invece si tratta di riproduzioni fotomeccaniche, il numero delle copie possibili aumenta vertiginosamente fino a 5/10 mila. In questo caso, etica vorrebbe che non ci fossero artificiose limitazioni nella tiratura e, di conseguenza, il prezzo di ciascuna copia fosse adeguato. E non, come spesso oggi avviene, pari a quello di una litografia vera e propria. Se questi artisti desiderano realmente che la circolazione delle loro opere non sia più limitata ad una élite ma queste opere diventino patrimonio di strati sempre più vasti e meno abbienti, è sacrosanto diritto (e, aggiungo, auspicabile cosa) servirsi delle odierne tecniche riproduttive. Ma è altrettanto doveroso che non vi siano ingannevoli limitazioni nella tiratura. E, perciò, siano vendute ad un prezzo equo. Altrimenti andrà a finire che saranno loro, gli artisti, a diventare élite. Non élite nella dirittura morale, come si impone ad un artista, bensì, semplicemente, élite affaristica.

Francesco Vincitorio

REALISMO E ARCHITETTONICITÀ

Tra i nostri pochi artisti giunti alla pittura "astratta" negli anni Trenta, Reggiani si distinse subito per un fare più secco, più duro, privo di compiacenze per assonanze armoniche, e spesso addirittura quasi scontente nel netto vigore compositivo e nei freddi e severi rapporti cromatici. In mezzo a tanto scrivere e parlare di "mediterraneità", di spirito italiano, di temperata contenutezza, di sereno equilibrio, Reggiani con una netta impennata si innestò, in questo senso come nessun altro in Italia, nel rigoroso discorso impostato dal Costruttivismo e dal Neoplasticismo (all'inizio soprattutto Van Doesburg). La sua non fu un'adesione di gusto (come - lo notavamo nel precedente numero di NAC, recensendo la mostra di Torino - fu, ad esempio, per Soldati), e neppure un rapporto superficiale, passivo, solo ripetitivo. Si trattò invece della scoperta di una profonda congenialità, che diede all'artista l'avvio per una nuova vicenda pittorica, dopo quella ancora ancorata ad intenti mimetico-rappresentativi. Forse un'adesione così netta, così priva di diaframmi (chi non ha notato, lo scorso marzo, a Monza, nella mostra "Aspetti del Primo Astrattismo Italiano", il contrasto tra gli aspri lavori di Reggiani e l'eleganza sottile che, ad onta d'ogni differenza, avvicinava i dipinti e le sculture degli altri?) è anche dovuta alla mancanza, nella preistoria e nella proto-storia del pittore, di agganci al Secondo futurismo (come invece soprattutto in Munari e, non direttamente, in Fontana e Veronesi) o alla Metafisica (come in Soldati, in Melotti, in Bogliardi, in Galli, nella Badiali): mancanza, è naturale, conseguente ad una posizione critica, irrigidita dal sospetto per le declinazioni più letterarie ed episodiche di quelle esperienze, sospetto che faceva preferire a Reggiani modi indubbiamente meno attuali e "moderni",

ma, in fondo, più aderenti al suo bisogno di realismo e di architettonicità (ed infatti già focalizzati su scelte abbastanza precise: Cézanne, Gris, ed anche le solite semplificazioni di Carrà).

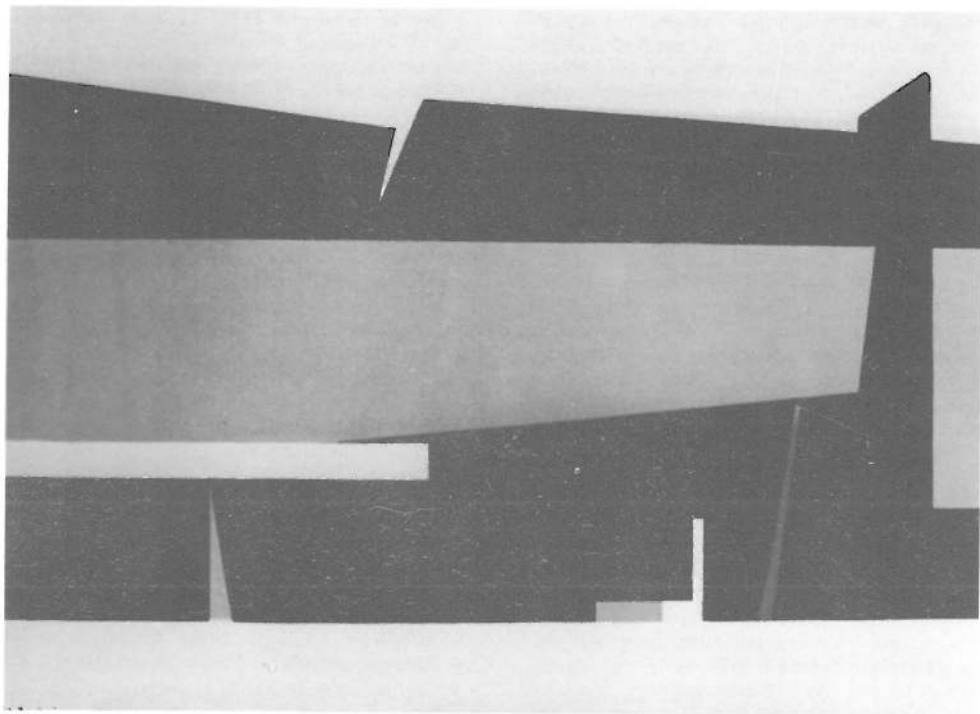
Appunto realismo ed architettonicità sono i pilastri del mondo di Reggiani. *Realismo* come rifiuto di una dimensione spiritualistica o idealizzante (non ci si lasci ingannare dalle dichiarazioni e dagli scritti, in un pittore ben meno importanti e spesso meno coscienti delle opere), come concretezza, come ricerca di un rapporto non astrattivo con le forme e, quindi, come accostamento pragmatico, fisico dello spazio, delle strutture e dei colori ("Il colore, e non come densità di impasto, ma proprio in quanto colore - ha sottolineato Argan nel suo Saggio su Reggiani, il più acuto tra quanti siano stati scritti sull'artista - è oggettivamente un materiale della costruzione pittorica"). *Architettonicità* come sistematicità funzionale, non come schematizzazione. Le forme, i colori - cioè la realtà - si concatenano ed organizzano in base ai loro stessi attributi, al loro essere, al loro incontrarsi e perciò al loro sviluppare energie e resistenze. "Per Reggiani - è ancora l'Argan - non esistono leggi proporzionali a priori; non si è mai fatto incantare dalla sezione aurea e dalla divina proporzione"; per lui "non è la geometria che, dall'alto d'un cielo platonico, governa la realtà, ma è la realtà che, nella mente e forse già nell'occhio educato dell'uomo, si configura geometricamente: è dunque una realtà vissuta, e non rarefatta ma intensificata"; nelle sue opere "la stessa geometria vale soltanto come criterio di probabilità: bisogna determinare tutto per via di relazione, portare l'operazione fino agli ultimi decimali, arrivare al quoziente senza resto". Il processo seguito da Reggiani, insomma, non è mai deduttivo e tende sì,

attraverso l'intervento selezionatore ed ordinatore della ragione, all'assoluto, ma non - per continuare ad usare le felici espressioni dell'Argan - ad un assoluto accettato "come postulato", ma trovato "come dimostrazione: esaurimento delle relazioni possibili, fine del relativo".

Per questa avvertita interpretazione delle avanguardie europee, Reggiani è accostabile - nel panorama delle esperienze non figurative italiane anteriori alla Seconda Guerra mondiale - particolarmente a Veronesi, Rho e Munari: con una specificità, tuttavia, che gli è caratteristica. Quella, cioè, di condurre il suo discorso esclusivamente entro i confini del dipinto: anzi, della pittura. Né unicamente in quanto egli non affronta sperimentazioni extrapittoriche (il design, la fotografia, il cinema, l'arte applicata, o anche solo la scultura), ma anche per il suo trattare la materia-colore al di qua di implicazioni tecnologiche (presenti invece a Rho ed a Veronesi). Il che, se su di un piano generale può essere

un limite, nel caso particolare di Reggiani non è l'ultima causa della sua profondità operativa, con conseguenze e raggiungimenti di portata ed interesse non esauribili nel solo ambito pittorico. Tanto più che Reggiani ha saputo dare alla sua ricerca una "durata" ormai quasi quarantennale, senza ripiegamenti ripetitivi, con un ininterrotto sviluppo - certo non privo di momenti meno felici, soprattutto nel dopoguerra - che, nell'ultimo quindicennio, lo ha portato ad una sorprendente ripresa - e su di una scala inusitabilmente ampia ed essenziale, anche se non sempre con la medesima energia - della concisione degli anni Trenta, come, nell'estate del 1968, è stato possibile constatare nella retrospettiva allestita da Crispolti nell'ambito di Alternative Attuali 3, o, nel 1967, in quella ordinata a Modena da Ponente, e come è ora ancora una volta provato dalla personale (tutta di opere recentissime) promossa dalla Galleria Vismara di Milano.

Luciano Caramel



M. Reggiani: Composizione '60

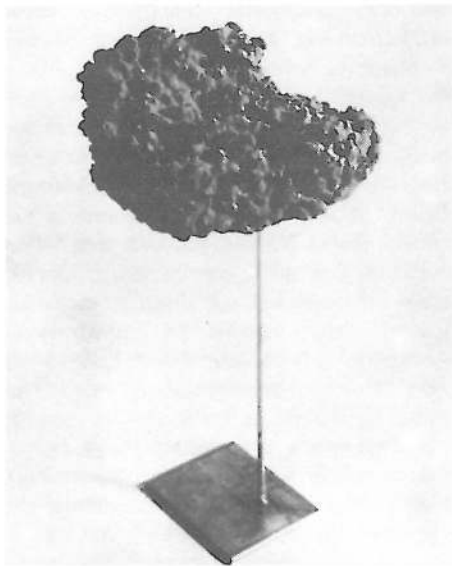
il colore è infinito

Yves Klein, come Fontana, sente lo spazio in maniera fenomenica e come mezzo con cui comunicare attraverso l'energia e la materia. La creazione di una nuova visione estetica, derivata dall'azzeramento degli archetipi culturali e basata su una attivazione spaziale assoluta e sulla conseguente nuova percetività, nella rottura del clima informale degli anni cinquanta, è l'apporto di Fontana, per primo, e di Klein; anche se essi operarono senza diretta conoscenza, né scambi.

Tutta l'opera di Klein, di questo artista che fu anche un grande mistico, è lo sviluppo logico di una impostazione metodologica basata sulla struttura dell'energia della percezione e della comunicazione (storicamente preceduta dalle esperienze sulle textures compiute da Moholy-Nagy e dalle ricerche pittoriche da Mondrian a Tobey), dilatata a rapporto cosmico.

Il pigmento puro fissato attraverso il colore industriale, steso con il rullo sulla tela (che perde così la funzione dell'oggetto-quadro) come materializzazione dell'energia cosmica, è la comunicazione primaria della sensibilità del fruitore con la sensibilità cosmica stessa. "Attraverso il colore io sento l'identificazione completa con lo spazio e sono veramente libero" così scrive infatti Klein. E, arrivato al blu oltremare: "... il blu non ha dimensione. Tutti i colori portano associazioni di idee concrete, naturali e tangibili; il blu invece ricorda il mare e il cielo, ciò che vi è di più astratto nella natura visibile e tangibile". La polarizzazione della sua ricerca sul colore, come valore di materia viva e cosmica, è la sintesi di una processualità intuitiva dell'uomo che va dalla percezione ottica primaria del colore sulla forma (esasperata quindi nei mezzi di comunicazione e informazione visivi odierni a uso pubblicitario e segnaletico, e nella pop art), all'identità mistica e contemplativa del blu oltremare (già visualizzato nei rivestimenti a mosaico dai templi orientali a quelli ravennati).

L'attacco profondo di Klein alla natura e alla realtà cosmica: "Io sono il pittore dello spazio. Non sono un pittore astratto: io rappresento, sono un pittore realista" ha provocato un rovesciamento dei valori della poetica astratta e informale, che ne era un'evasione individualistica; ha percorso l'attacco conseguente con i mass-media e la tecnologia (pop art e arte programmata)



Yves Klein: Sculpture éponge 82

e per la ricerca di fisicizzazione sensibilsta di intuizioni, le ultime avanguardie odierne. Le opere esposte, dal 1957 al 1961, e che vanno dai Monochromes all'International Klein Bleu, ai Monopink, Monogold, alle Sculptures Eponges, Anthropometries, Cosmogonies, Feux, la Table d'or sono rivelazioni e intuizioni assolute, in continua inventività e azione la cui esaltazione mistica ha anche origine dalla sua discendenza orientale, e che si dilateranno nei progetti per architetture con l'acqua, getti di aria compressa e fontane di gas; per la climatizzazione dello spazio; per le sculture di fuoco; per i suoni.

Nelle Spugne, intrise di blu, la materializzazione della spiritualità del colore in un elemento terrestre, primigenio e archetipico; nelle Anthropometries, il rapporto dell'elemento reale, le donne-pennello, alla sensibilità universale attraverso l'imregnazione del valore colore blu.

La risonanza dell'avventura speculativa di Klein, prematuramente stroncata dalla morte nel 1962, vive in evoluzione, con quella fontaniana, nell'arte contemporanea; in Italia basti ricordare l'assorbimento e l'accostamento di Piero Manzoni e l'importantissima apertura da esso operata; in Francia il gruppo "Nuovo Realismo" e in Germania il gruppo Zero di Düsseldorf.

Mirella Bandini

MEMENTO

Anche se ordinata in modo egregio - e per di più in una sede autorevole come il bel Museo Civico di Vicenza - c'è, egualmente, il rischio (colpa, forse, pure della stagione e della perifericità del luogo) che questa grande retrospettiva di Ubaldo Oppi passi un pò inosservata. E sarebbe un peccato. Non certo perchè Oppi sia stato un grande pittore o perchè essa, come ha scritto il sindaco di quella città, possa provocare "godimento". Ciò fa parte dell'analfabetismo visuale di tanti nostri amministratori pubblici. Bensì perchè, come sottolinea nella prefazione al catalogo Licio Magagnato, che ne è stato l'ordinatore, una mostra di questo genere è di sorprendente, allarmante attualità. Come può esserlo, appunto, la storia esemplare di un fallimento artistico. Specie se riflette errori generali o, per dir meglio, quelli di una stagione disgraziata, quale è stata quella del primo dopoguerra italiano. Tanto più esemplare ed utile perchè è un *memento*, qui offerto in tutta la sua complessità e premonizione. Dove è effettivamente difficile assumere atteggiamenti manichei e di sufficienza e dove, ad ogni istante, si sente che la situazione italiana grava con tutto il suo pesante fardello. Una storia da seguire con l'obiettività - stavo per dire: con la strenua volontà di capire - che impone una storia che ci riguarda un pò tutti.

La vicenda artistica di Oppi è presto riassunta. Un inizio previatiano (vedi anche il frequente uso dei pastelli) che lo accomuna a Balla e al primo Boccioni e, poi, subito, nel vivo dell'avanguardia europea, vis-

suta alle "sorgenti". Prima a Vienna (con relativa "cotta" secessionista) e poi Parigi (con i mai ammessi prestiti dal Picasso blu e, persino, dal segno contornante di Modigliani). Nel '13 (a ventiquattro anni) un suo disegno viene prescelto per la copertina del catalogo della ottava mostra a Ca' Pesaro, dove espone con Casorati, Martini e Gino Rossi. Poi la guerra e presto le prime avvisaglie di una crisi. Alcuni inchiestri a tratteggio mantegnesco preannunciano una certa sua predisposizione al "glorioso passato". E, soprattutto, il ricorso sempre più frequente al primitivismo. Come se per stanchezza delle avanguardie internazionali egli avesse sentito - tra i primi - il richiamo all'ordine, un ripiegamento verso le tradizioni, verso i "secoli d'oro" della nostra pittura. In qualche caso, un primitivismo ancora umoroso (una densità a cui non deve essere stata estranea l'amicizia e l'ammirazione per Garbari; e da qui l'interesse di Persico per Oppi) ma, più spesso, segreto preludio ad una altra, più retorica restaurazione. Quella, cioè, compiuta nel '23 con altri sei artisti (Bucci, Dudreville, Funi, Malerba, Marussig, Sironi) e che lo stesso Bucci aveva profeticamente proposto di chiamare "gruppo del Novecento". Un ritorno esplicitamente nazionalista e che nel caso di Oppi, per un suo particolare purismo che lo porterà pian piano al "culto del museo" (e - diciamolo pure - per i suoi evidenti limiti), diventerà una totale chiusura ad ogni fertile ricerca. Uscito dal solco vivo delle avanguardie, per lui significò la perdita completa del filo di un discorso valido. Da allora, un procedere disorientato ed eclettico: dai ritratti "in grande", retti a mala pena da quel purismo classicheggiante che si è detto, ai paesaggi tipo cartolina illustrata, al centone storico. Un rifarsi, ogni volta, ad una particolare "antichità" (in "Testa di ragazzo" del '28, addirittura il chiaroscuro pompeiano), fino all'incredibile neoquattrocentesco ritratto (Lorenzo di Credi o Sciltian, a scelta) del vescovo Rodolfo del '37. Solo negli ultimissimi anni, ossia due anni prima della morte, avvenuta nel '42 a Vicenza, sua città adottiva, qualche timido, libero cromatismo in alcuni paesaggi, un lieve fremere del sentimento, a ricordare che, in fondo, era stato un pittore. Un pittore che le circostanze (circostanze che le sue "qualità" non avevano saputo e potuto arginare) avevano stroncato.

Francesco Vincitorio



U. Oppi. Disegno per la copertina del catalogo della 8 mostra di Ca' Pesaro 1913

BOLOGNA

Galleria San Luca: Rafael Canogar

Canogar appartiene a quel drappello di artisti, non vastissimo ma nutrito e significativo comunque, che pur vantando un passato informale vagliò creativamente, negli anni sessanta, i succhi più stimolanti del dilagante oggettualismo Pop. S'intende, come precisa Renato Barilli in presentazione, che sviare d'un colpo e totalmente il proprio mondo è, per un artista appena cosciente, impensabile: e le autentiche ragioni espressive di Canogar, figura di primissimo ordine, con Tapes e Saura, dell'Informale spagnolo ed europeo, non sono davvero in dubbio. Converterà insistere, per l'artista, sul contatto fervido e bruciante con le poetiche "popolari" nordamericane, con una problematica sociale insomma, che spostata d'un grado, e temprata drammaticamente al fuoco di condizioni politiche ed umane ben diversamente violente e conflagranti, assorbe senza annullare l'impeto incontenibile, luttuoso, della



R. Canogar: La paliza IV '68

primitiva stagione informale: di stretta conserva, non c'è dubbio, ma con impeto di tanto superiore, con le contemporanee ed assonanti esperienze odierne dell'altro giovane talento spagnolo, Genovés. Perché basterà, non fosse altro, por mente alla cupa congestione dell'azione per ritrovare, in queste opere, tanto del Canogar informale: composte, le opere, di uno sfondo di immagini stereotipo, "fotografiche", che riportano genericamente a un mondo travagliato di conflitti sociali o di privilegiati reportages giornalistici, su cui emerge poi, improvviso e calzante, un brano autentico di realtà scolpita. Rammentare Segal, il calco metodico, puntiglioso, delle sue figure umane, sembra necessario: precisando immediatamente, in ogni caso, come fa ancora Barilli, a riscontro di quella asettica correttezza, la brutalità tormentata della "scultura" canogariana. L'opera, senza contraddizioni, risulta composta così su due piani: e all'immagine stereotipa, generica, dello sfondo fa riscontro la parte emergente, che invade, come un monito, il campo percettivo dell'osservatore, oltre il sipario invisibile in cui l'astratto diviene concreto, immediato e presente. Come per un tramando nel tempo, o per due diversi tempi di rappresentazione: dalla fissità di ciò ch'è bloccato concettualmente, e si sa incombente, a ciò ch'è flagrante esistenzialmente, e si avverte incombente.

Flavio Caroli

BOLZANO

Galleria Goethe: Artisti Austriaci

Bolzano e Innsbruck sono state contemporaneamente centro di uno scambio culturale che, anche per il suo ottimo livello, segna l'inizio di una più vasta collaborazione in questo campo tra l'Italia e l'Austria. Ventidue artisti hanno infatti recentemente esposto nella Galleria "Taxis-Palais" di Innsbruck, per poi spostarsi a Vienna, mentre tredici artisti austriaci si sono presentati alla galleria Goethe di Bolzano. In sede informativa diremo che gli italiani presenti in Austria sono: Adami, Alviani, Angeli, Aricò, Baj, Baruchello, Bonalumi, Ceroli, Colombo, F. Coter, Dangelo, Del Pezzo, Festa, Pardi, Peruz, Pozzati, Rambelli, Schifano, Silvestri, Simonetti, Tadini, Volpini. Per quanto riguarda gli austriaci, va detto subito che la scelta, sia per l'esiguo numero che per il livello talvolta qualitativo (limitato peraltro ad alcuni casi), non ha valore di campione assoluto, per

quanto si riesca a cogliere una buona zona operativo-informativa. Trattandosi di una mostra di artisti austriaci, per evidenti ragioni di derivazioni, non poteva mancare l'apporto della grafica, che in alcuni sembra essersi irrobustita nel segno attraverso un'influenza anche gestuale-informale. E' forse un pò difficile, per il visitatore italiano, abituato ad altri climi, avvicinarsi ad esperienze che, malgrado nei migliori conservino possibilità di dialogo attuali, rivelano una diversa zona di derivazione culturale. Le figure grottesche (con richiami a Sutherland) di Drexel, il realismo mitologico degli spaventapasseri di Flora, l'atmosfera kafkiana del realismo psicologico di Hrdlika, la satira ironica di Moldovan e l'ispirazione ossianica di Rainer, mostrano chiaramente le linee di persistenza di una tradizione culturale nordica. Nella pittura (Kirschl, Oberhuber, Weiler) invece, il discorso è meno chiaro e tende a scadere decisamente di tono: malgrado il senso del colore e un'ispirazione lirica e tenue, Kirschl, ad es., risulta figura epigonale in quel suo situarsi in una zona diversa (i richiami a Morandi, a Rosai, sono evidenti). Positivo è il discorso per la scultura. Le teste e le "figure" di Avradimis, i grossi oggetti di Gironcoli e gli oggetti colorati di Göschl, le composizioni strutturali di Wach, che sembrano salire dalla notte dei tempi, e le strutture-figure di Wotruba, dalla materia tersa e assorbente, rappresentano senza dubbio un discorso aperto e di livello, che tende a rimanere a sè nel contesto delle varie opere. Esperienza positiva, dunque, e da ripetere. Rimane poi la sorpresa di questa realizzazione, condotta lontano dal clamore, da poche persone chiare e competenti.

Gian Pietro Fazion

CREMONA

Galleria 'R. Botti': F. Bodini

Una scultura, quella di Floriano Bodini, che sembra figurare una eloquente crisi della cultura storica, che tuttavia è volutamente chiamata in causa come una componente necessaria al contrasto e alle insinuanti costatazioni critiche che lo scultore innesta nella brusca e dinoccolata consistenza 'cosale' dei suoi drammi della 'figura' umana. In effetti, Bodini intende istituire una relazione atemporale alle sue rappresentazioni, nonostante si serva di spunti ritrattistici; vuol staccare dall'immediato senso episodico scene sacrali e drammi realistici, per dare piuttosto un impulsivo diagramma del dibattersi movimentato e

indifferenziato dell'esistenza. Ma l'impiego della plastica figurale è ancora tenacemente perseguito, e spinge lo scultore ad un vero e proprio corpo a corpo con la eredità culturale, a una lotta sorda con la materia, i dettagli e il tutto, il vuoto e il pieno; fino a certe forzature estreme di membra scorciate o spinte e ingrandite nell'aria. Eppure il rapporto che Bodini riesce a stabilire, in direzione vitale, con antichi spettri di arche sepolcrali (I Vescovi, 1961), o perfino con scene di genere al limite del bozzettismo ottocentesco, diviene fertile appunto per quella sua insistenza a correlare l'articolazione accidentata di ogni scultura con la fisionomia particolare di quella ritmica grottesco-ironica di danza macabra e dolente di uomini-cose. E allora quell'affondo in una *kermesse* di lontane origini diventa una complementarità necessaria a questo atteggiamento dello scultore, affinché il costruito sia impregnato non da un'arida polemica, o dalla freddezza di un linguaggio blasfemo, né da un pietismo acritico, ma da una più densa complicità problematica con i rapporti che lo scultore vede nelle "figure" d'uomini. Si pensi alla *Crocifissione* del '63 (forse il 'pezzo' più discutibile, eppure più complesso e provocatorio nel breve arco di questa mostra, con opere dal 1958 al 1965, alcune incisioni, alcune sculture). E' un insieme in cui ritratti di Papi ruotano sotto il Cristo. Il gruppo di questi busti-ritratti, serrati su una base simili a 'cose' vissute, si presenta come un montaggio di concitata 'natura in posa' che riesce ad esprimere una verifica in certo modo ironica e insieme comprensiva dell'esistenza amara che ha segnato le 'personae primae' della storia religiosa attuale. Il senso dell'intera composizione, arroccata con sapienza e violenza in quel grave preziosismo degli orpelli ufficiali e nel compatto peso e spicco delle teste, è quello di una complicata vicenda del rapporto fra quegli uomini e gli altri; e fra i simboli aulici e le lacerazioni ineluttabili della situazione umana odierna. Deformazioni e definizioni acute interferiscono nell'iconografia di ogni scultura, creando una sorta di prolificante metafora realistica; lo scultore la stacca infatti in un taglio, o meglio, diaframma ogni volta irregolare, di inquieta spazialità, facendone un oggetto il cui rigoglio tortuoso esprime una difficile, quasi ambigua esperienza, e sviluppo: la figura che si corrode, che contraddice in se stessa la propria apparente vitalità, è uno strano frutto che avvizzisce, sapido di stagioni caduche.

Elda Fezzi

FIRENZE

Galleria Flori: Silvano Bozzolini

Alla Flori una bella mostra dell'opera grafica di Silvano Bozzolini, che dopo tanti anni torna a mostrarsi a Firenze, sua città natale. Egli vive infatti quasi sempre a Parigi e, malgrado le sue visite frequenti, da molto tempo egli non presentava la sua opera. Conosciamo tutti la storia di Bozzolini, tra i primi astrattisti e concretisti italiani. Ha fatto parte del gruppo "Arte d'Oggi" del 1947 a Firenze, e, più tardi, a Parigi, del "Groupe Espace". Alla Flori è già stato presente alla restrospectiva degli "astrattisti fiorentini 1947-50" dello scorso anno. Oggi presenta la sua opera grafica. Xilografo eccezionale, Bozzolini arriva, in queste opere, ad una incisività espressiva assai viva; le forme sono esatte e "perentorie" (come scrive Vivaldi in catalogo); ovali netti, a colori timbrici, si oppongono a forme taglienti, incisive, violente. "Bozzolini incisore" scrive Vivaldi "riduce ... tutto all'osso, con una comprensione acutissima della natura delle tecniche scelte e delle possibilità del legno. Ne nascono fogli splendidi nelle loro essenzialità, dai quali ogni facile effetto è bandito; squisitamente pittorici proprio perchè antipittorici, affidati alla forza della dialettica, cara a Bozzolini, tra forme e linee acute e taglienti e forme ovali o tondeggianti, freschi di colori puliti e timbrici, alleggeriti dallo sfruttamento assai accorto e sapiente delle fibre e delle porosità dei legni, delle grane delle carte, delle proprietà degli inchiostri".

Galleria Michelucci: V. Venturi

Alla Galleria Michelucci, che si è aperta da circa un anno, con un programma di collezionismo internazionale abbastanza interessante, se pure non di grandissima attualità (disturba il fatto che, accanto a grossi nomi se ne trovino, troppo spesso, altri di livello poco più che provinciale) si è aperta una bella personale di Venturino Venturi. Venturi è un uomo estremamente schivo, che espone raramente, che vive chiuso in un suo mondo di intensa, umanissima drammaticità, legato ad una sua spontanea naturalità primitiva. Sia nei suoi disegni, affidati ad un segno sensibilissimo e vibrante, sia nelle sculture, la misura alla quale egli si rifà è l'uomo nel suo più profondo legame con la natura, nel suo io più segreto e più sofferto, è la maternità nella sua tragica, meravigliosa e miracolosa vi-

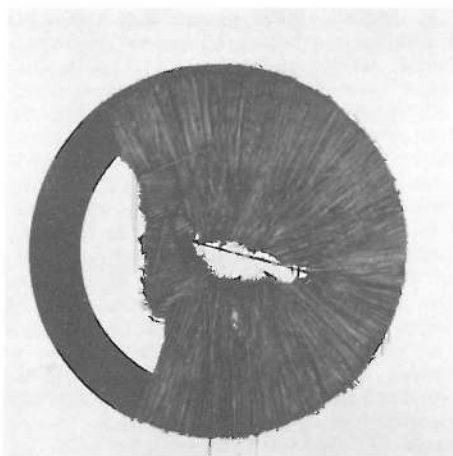
cenda. Egli riscopre, nella scultura, i motivi di fondo che le sono connaturali, si rifà alla scultura romanica toscana, alla sua trasfigurazione profonda della realtà, quasi sviscerandone alle radici le condizioni di esistenza. La mostra è presentata da Mario Luzi, che, tra l'altro, scrive: "Ritrovando insieme il principio dell'arte e l'emozione della vita allo stato nascente, Venturi ritrova anche una casta e profonda sacralità che ci si meraviglia non abbia nulla né di morfologicamente né di spiritualmente arcaico, ma si trovi alla sorgente di ogni possibile interpretazione dialettica di antico e moderno ... L'arte di Venturino mira ad aprire e a definire; e se prima questi moti potevano svilupparsi paralleli o alterni, nella sua più recente attività arrivano a unificarsi; mentre tende infatti a portare alla luce lo spirito più che il carattere individuale, nello stesso tempo tende a dilatare il circoscritto della persona nell'ampiezza di un ritmo cosmico".

Lara Vinca Masini

MILANO

Galleria Naviglio: Emilio Scanavino

Ultimi dipinti di Scanavino. E mi pare che il discorso si sia fatto più limpido. Cadute certe sovrastrutture che lo avevano tentato un paio di anni fa, egli è tornato, con passionalità anche maggiore, a quella ricerca incentrata, esclusivamente, su quel nodo, su quel nucleo iniziale della vita, che ne aveva fatto, nell'immediato dopoguerra, uno dei più promettenti nostri pittori. Solo che, alla gestualità scattante di un tempo, è ora succeduto un gesto più meditato, che si visualizza sulla tela con estrema chiarezza formale. Un gesto che, come scrive Cesana (in un libro uscito in questi giorni, dedicato appunto al recente lavoro dell'artista), mima i gesti essenziali, primordiali dell'uomo: un aggomitolare, un legare uno spago intorno a un legno o a un oggetto. Fra i molti significati che possono esservi recepiti, ve n'è uno, secondo me, primario. Uno che emerge su gli altri per una sorta di ritualità che lo impregna. Queste immagini comunicano, cioè, istantaneamente, quasi per empatia, soprattutto lo sforzo appassionato di costruire qualcosa. Ogni volta una forma diversa, ma sempre la medesima sensazione di uno sforzo insistito, di una strenua volontà costruttiva. Come avviene d'altronde nel pescatore o nel contadino (e l'aveva colto il Cossa a Schifanoia) e, soprattutto, nel bambino che attorciglia uno spago e osserva, serio e atten-



Emilio Scanavino: La ruota 69

to, il crescere del gomitollo. E insiste, accanito, in un gioco che, a sua insaputa, tocca l'essenza del vivere. Una volontà di coesione che in Scanavino assume toni ossessivi e nella quale, specie rammentando l'etimologia della parola religione (*religare*: appunto legare insieme) è facile scorgere un senso di profonda, laica religiosità. Una volontà di fare, di costruire, malgrado l'esperienza dica che le conclusioni sono sempre amare. Infatti, anche se i suoi "gomitoli" mostrano, ad evidenza, con la loro frammentarietà, con le rotture improvvise, i segni di una cosciente, disperata operazione non riuscita, c'è nel loro stesso farsi, in quei fitti tracciati paralleli o incrociati con forza, un netto significato positivo. Nella stessa immagine un sì e un no. L'umano scontro tra volontà costruttiva e sfiducia nelle sue possibilità finali. Gramscianamente un insopprimibile ottimismo della volontà e, al tempo stesso, un lucido, appassionato pessimismo dell'intelligenza. Uno scontro che in lui, un tempo, si manifestava nella dialettica tra lo scatto del gesto e i colori plumbei del fondo, e che ora si è fatto limpido e icastico.

Francesco Vincitorio

Galleria Arte Centro: Yersin

Del lavoro di incisione di Yersin, l'artista svizzero che espone all'Arte Centro, ciò che subito colpisce è la maestria tecnica. I piccoli rettangoli-papier sono fitti di segni tracciati con una precisione e un'acutezza mirabili, degni della sua fama di esecutore. Ma appena superato lo stupore iniziale ecco che lo sguardo affonda in una

retrodimensione che ha traguardi ottici nell'infinito. Un mondo senza misura che si espande con lo slancio di una galassia. In esso la materia assume concrezioni o divagazioni irresistibili, mossa da un respiro vitale che la trasforma, al di là del punto di incandescenza, in uno spazio razionalmente ordinato. Forse questa è la contrapposizione che più colpisce nelle sue opere, una tensione interna continua che ha poi sbocchi improvvisamente lucidi e accettabili. L'ascendenza è surreale ma subito dopo vi si avverte un'altra misura, una sorta di strutturazione cosmica. Ma di un ordine, beninteso, non collegabile al "nuclearismo", che è magma in continua espansione, bensì a una sorta di disegno cartesiano in cui tutto è previsto e progettato. Il riscontro di una simile tesi è verificabile nelle ultime opere di Yersin nelle quali una trama di linee tende a sottolineare qual è l'intima ragione che muove l'artista. C'è dietro all'opera dello svizzero lo svolgimento di un discorso astrattista in termini, beninteso, europei, Kandinsky e Mondrian in particolare, collegati al Surrealismo. Un punto di proiezione a cui egli è giunto dopo un'esperienza - e nella mostra ve ne sono pochi documenti - di origine cubista. Il che sottolinea come la sua ricerca si collochi nell'orbita delle Avanguardie storiche di cui Yersin dimostra di saper portare avanti con proprietà e altezza di significati il discorso.

Aurelio Natali

Salone Annunciata: Livio Marzot

L'ala "naturalista", nell'arco delle recenti tendenze "povere", propone un nuovo modo di affrontare la natura, nel senso del recupero di un contatto compromesso dalla civiltà tecnologica e dall'effetto alienante dei "massmedia", oppure la rivalutazione del concetto di esperienza diretta, non traspunta nel "medium" plastico (visivo). Questo aspetto della ricerca artistica odierna è soprattutto vivo nell'area anglosassone e nelle sue propaggini olandese e tedesca, e ciò per comprensibili ragioni storiche e di sensibilità. (Nei paesi latini - sempre in ambito di esperienze "povere" - quando questo contatto con la natura c'è, esso si manifesta piuttosto come aggressione deformatrice o si carica di simboli). Stupisce, perciò, dover collocare un italiano - Livio Marzot - in questo genere di ricognizione dell'ambiente naturale. A Marzot, più che la traccia, o l'impronta, lasciata dall'uomo-artista nella natura, interessa la percezio-

ne globale del fenomeno naturale avvicinato (con meravigliato rispetto) nella sua interezza di equilibrio ecologico. Tuttavia non si tratta di un atteggiamento soltanto contemplativo. Il rapporto che l'artista ha con la natura è anche azione: ha, anzi, per base un'azione che poggia su un progetto iniziale (l'itinerario). E, visto da questa angolatura, Marzot si avvicina anche all'arte progettuale. La mostra allestita al Salone Annunciatrice è l'ordinamento del materiale raccolto durante una "azione" (itinerario) di questo genere: registrazioni su nastro di suoni, foto di avvenimenti particolarmente insoliti, descrizione di un'esperienza, esame dell'ecologia della località meta della ricognizione - un'isola sul Ticino - con prelievo di campioni e di "reliquie". Il materiale, poi, è stato diviso dall'artista in "reliquie personali" (materiale diaristico esteso all'odore delle cose) e materiale "scientifico" (cioè l'ordinamento sistematico dei campioni). Siamo davanti a un'operazione artistica che curiosamente rivaluta l'album botanico, il diario di viaggio, la spedizione scientifica: mezzi preesistenti spostati, però, su un terreno di esperienza poetica individuale. Il limite - discutibile - è raggiunto quando Marzot chiude entro urne cilindriche di pietra il materiale-reliquie; la natura (ciò che ne resta) diventa monumento, alla stessa stregua di una testimonianza artistica, e si appiattisce (perde la sua aggressiva immediatezza) nella presentazione museografica. Necessità di "fermare" un materiale deperibile o semplice ironia; o tutte e due le cose? L'interesse polemico (e patetico insieme) per la forza di resistenza della natura, la possiamo trovare nelle foto-documento di un esempio di ecologia "povera": la "riconquista" del sedime di una casa demolita - in un rione periferico - da parte di una società di cosiddette erbacce, perfettamente equilibrata; una piccola giungla puntualmente ritratta, dietro indicazione di Livio Marzot, da alcuni suoi amici fotografi.

Gualtiero Schönenberger

Galleria Le Ore: Romano Notari

Ad un certo punto, il pericolo che mi sembrava sovrastasse Notari era la "cifra". E confesso che recandomi a vedere questa sua mostra ero un pò prevenuto. Devo dire subito che, osservando queste sue ultime opere, questa prevenzione è scomparsa. Semmai esse mettono in luce la sua sorprendente possibilità di rinnovarsi, pur rimanendo fedele ad un proprio, specifico

linguaggio. In altre parole, anche se le sue immagini continuano a formarsi per espansione, "come un propagarsi di onde luminose" (per usare le parole di Valsecchi nella presentazione) c'è stato nel suo discorso uno scatto, come uno sbocco in direzione di una maggiore dimensione immaginativa. Non si tratta soltanto di tematica; ieri: embrioni e "reliquari" e oggi: "processi lunatici" o angelici e voli "tra cielo e terra", per citare i titoli di queste sue opere recenti. Lo scatto è avvenuto a livello, ripeto, immaginativo. Con un persuasivo recupero di certo "dinamismo futurista", ma trasformato in una dinamicità lenta ed espansa, sognata e avvolgente, tipica di un nostro, attuale, modo di essere. Adesso è possibile comprendere meglio che il crescere dei suoi feti mostruosi volevano appunto significare questo malessere montante. Un malessere che si espande tanto più, quanto maggiore diventa l'orgoglio degli uomini nel tentare "voli angelici". E, infatti, "l'ora degli angeli" (che è un altro suo titolo recente) è un volo di strani, fantascientifici cavalieri che però non hanno alcuna fierezza ed eroicità. Anzi una galoppata vischiosa, angosciata che riesce ad equilibrarsi in immagini, in bilico tra iconografia nota e pura immaginazione, tra



R. Notari: Tra cielo e terra '69

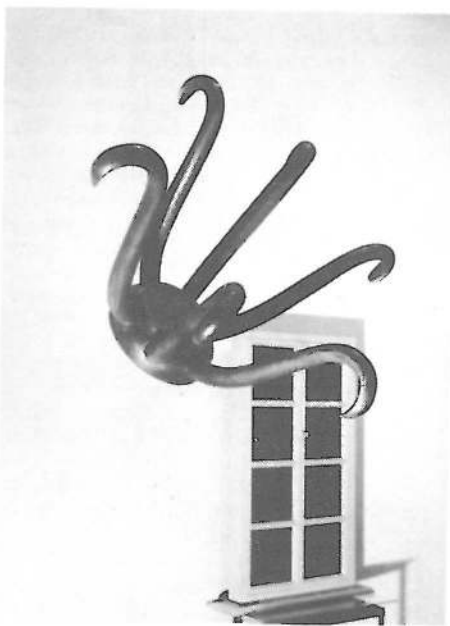
dati "storici" e personalissimo giudizio. E con una notevole capacità a trasferirle in una dimensione poetica che rende partecipe l'osservatore a questi suoi allarmati sogni.

Francesco Vincitorio

NAPOLI

Galleria "Il Centro": M. Duchamp

Dopo la mostra dedicata, nella scorsa stagione, a Francis Picabia, questa di Marcel Duchamp assume il significato di un immancabile appuntamento culturale, troppo stretti essendo stati i legami fra i due. Ed i rilievi svolti per Picabia, non possono che estendersi a Duchamp, anche se differenti inflessioni si riscontrano nel linguaggio e nel temperamento di ciascuno, giacché univoci restano i significati di fondo nella loro proiezione sulla situazione contemporanea. Da questa rassegna Duchamp emerge nella quasi interezza della sua evoluzione, attraverso ben novanta opere la cui datazione va dal 1904 al 1968: punti estremi di riferimento, fra i quali si inserisce la più estrosa, varia ed impensata escogitazione di mezzi espressivi, coincidente con la fase cruciale della genialità dell'artista. La fase, appunto, del "ready-made", quella che si prolunga con "assemblages", fotografie ed altri molteplici esperimenti di tecnica composita, alla quale segue il ritorno agli strumenti consueti di cui, all'inizio, Duchamp si era avvalso alla maniera degli impressionisti. Manca la documentazione pittorica, specialmente quella del periodo cubista, durante il quale egli sviluppò una efficacissima visione dinamica e trattò qualche tema ripreso in seguito. Ciò non riduce, tuttavia, l'importanza della mostra, anche perché è proprio l'operazione dada la più interessante, quella delle trovate spinte fino al paradosso ma ricca di straordinarie intuizioni ed anticipazioni. La fantasmiosità dell'epopea "mistico-meccanica" del desiderio di amore (culminante nel vetro della "Mariée mise à nu par ses célibataires", che risale agli anni 1915-23 e della quale si vede, qui, una versione in acquaforte) sfocia, allora, nella sostituzione delle forme tratte dalla comune esperienza con l'oggetto qualunque - il "ready-made" - riproposto mediante la semplice alterazione dell'impiego o l'imposizione di un titolo. Ai propositi tipicamente dadaisti della mistificazione provocatoria ed antiborghese, del rovesciamento dei valori acquisiti, Duchamp aggiunge, così, una versatilità tutta sua, destinata a dare contributi enor-



M. Duchamp: Porte - chapeau '17/'64

mi al rinnovamento dei mezzi espressivi ed alla concezione stessa dell'arte: versatilità che si risolve in attitudine a trasformare in elementi fantastici le cose banali o le associazioni di esse, ad eccitare sottili reazioni psicologiche. E' la vena che anima, del resto, la produzione successiva alla crisi del dadaismo, più dispersiva e meno catalogabile, fino alle ultime elaborazioni di "morceaux choisis" da Rodin, da Cranach o da Ingres, dove il segno filiforme coglie con inquietante penetrazione lo spunto erotico. Questo Duchamp del periodo più effervescente, resta, in effetti, il parametro di molte esperienze successive ed indica, al contempo, la vastità dell'impegno al quale l'operare artistico è oggi sollecitato.

Armando Miele

PARMA

Ist. Toschi: Il manifesto polacco

Il carattere di questa interessante mostra rispecchia, a mio vedere, un atteggiamento caratteristico della nostra cultura nei riguardi di quegli oggetti che non sono ritenuti metodologicamente al medesimo livello delle vere e proprie "opere d'arte": la promozione appunto ad opere d'arte di questi stessi oggetti. Così il disegno industriale, così appunto i manifesti. Cento o-

pere di artisti polacchi degli ultimi venti anni nel campo del manifesto hanno un significato solo se viene restituito il tessuto culturale entro il quale la ricerca si è svolta, se si ripercorre culturalmente il dibattito, evidente nei primi manifesti, col realismo socialista e quindi ad esempio il rivolgersi ad altre esperienze, soprattutto, di recente, il neodada, la cultura dell'optical art (e quindi la psicologia della forma), etc. Questo percorso poi dovrebbe inserirsi in una lettura della situazione storica in cui gli operatori vanno elaborando il loro messaggio: è facile notare che tra questi manifesti alla pubblicizzazione dei prodotti si è sostituita quella della cultura e, quindi, è proprio mutata la ragione stessa che dequalifica all'occhio borghese la pubblicità. Fatto è che, anche se socialmente impegnati, i manifesti appaiono (indipendentemente da ciò) riusciti o no a seconda appunto se comunicano un messaggio con un linguaggio adeguato, il che conferma la difficoltà di giudicare dai contenuti o dalle funzioni l'oggetto artistico. Esempifico brevissimamente; tra i più riusciti "Sangue-vita" di Marek Freudenreich, 1968: semplicissimo, in alto la croce rossa in basso a sinistra una goccia (il sangue), a destra la medesima accoppiata e capovolta a indicare il cuore; oppure "Da Toulouse Lautrec ai giorni nostri" 1965, di Hubert Hilscher dove dalla diagonale continua coi colori francesi esce lo schematizzato gallo simbolico della Francia; interessantissimo poi "L'autunno di Varsavia", 1967, di Waldemar Swierzy, dove il rosso vivo della striscia op che riga dall'alto al basso il manifesto si modula verso destra in alcune ondulazioni di chiaro ricordo vasareliano; culturalmente non troppo distante dal precedente appare essere il manifesto per il XXI Giro ciclistico internazionale della pace, 1967 di Leszek Holdanowicz, mentre legati alla cultura pop appaiono "Settembre varsaviese" 1968 di Jan Mtodozniec, "Tempi difficili per i Gangster, 1968; "Operazione San Gennaro", 1968; "Hej Koleda deska", 1968; i primi due legati alla pubblicità di films, il terzo di un complesso musicale. Meno utile ripercorrere le sopravvivenze di forme realistiche o anche di ricordi Legeriani o surrealisti (ad esempio, rispettivamente, "Il delegato della flotta", 1967, e: "Dieci anni della costruzione della Polonia Popolare", 1954). Concludendo il discorso che si ricava, da questi frammenti, sulla cultura visiva polacca appare interessante: una notevole vivacità, numerose esperienze contrapposte, un

buon livello medio con alcune emergenze e scarse cadute. Non si potrà non notare, tra l'altro, la completa differenza tra il carattere dei nostri manifesti per films e quelli polacchi, i nostri legati sempre ad uno stantio realismo, gli altri invece più innovatori a livello di comunicazione visiva. Certo anche in Polonia manifesti come quello descritto, "Sangue-vita", di sintetica efficacia, appaiono rari. Forse il limite della cultura dei manifesti (se così possiamo dire) polacca è di essere troppo legata all'esperienza pittorica; ogni tipo di ricerca ha un suo pubblico ed un suo raggio previsto di pubblico, trasferirla in altra situazione rischia semplicemente di falsarne i termini e anche l'efficacia. Il problema resta sempre la comunicazione e quindi l'articolarsi del messaggio.

Arturo Carlo Quintavalle

PIACENZA

"Galleria Città di Piacenza": P. Gaudi

Nelle prime rassegne "ufficiali" del dopoguerra dedicate a "Corrente" (vedi "O-maggio a Birolli" e mostra alla "Gianferrari"), nella stesura delle varie ed affrettate storie sul movimento, si era notata la dimenticanza delle opere di Piero Gaudi. Poi vennero altre rassegne (la "Mostra del Rinascimento dell'Arte in Italia dal '30 al '45" a Ferrara nel 1960 e la mostra "Clima di Corrente", a Milano nel 1963); Piero Gaudi riapparve con le sue opere intense: un grafismo forte ed incisivo con la nervosa stesura delle forme plastiche, un cromatismo denso ed avampante. Gaudi a "Corrente" aveva portato un fresco contributo; l'aria del gruppo era congeniale al suo spirito: una ribellione romantica al conformismo dell'arte italiana di allora, un'apertura all'Europa, un impegno morale. Ci vengono alla mente le parole scritte nel '38 su "Vita Giovanile", il quindicinale milanese che più tardi prese il nome di "Corrente di Vita Giovanile" diretto da Ernesto Treccani: "L'intelligenza e la sensibilità sole non formano l'uomo, se gli manca il carattere. In arte, come altrove, il problema è un problema d'etica. Bisogna rivalorizzare la persona umana. La qualità dell'invenzione è a questo prezzo". Gaudi espone a Milano nella storica collettiva di via Spiga del 1941 con Badodi, Birolli, Broggin, Cassinari, Cherchi, Fontana, Lanaro, Migneco, Paganin, Sassu, Valenti. La radice delle sue opere era espressionista, di un espressionismo filtrato attraverso la riflessione critica attorno al ba-



P. Gauli: Studio per un ritratto della madre
(part. 1) 41

rocco italiano. (In questo senso si può dar ragione alla tesi di Ballo che spiega il movimento di "Corrente" in generale sulla tesi dell'espressionismo, in discussione con De Grada che lo svolge nei termini del realismo). Gauli era pittore forte, intelligente, stimato soprattutto da Birolli, il grande amico di quegli anni e da Badodi. Gauli è rimasto fedele all'aria romantica di "Corrente", a quel "carattere" di cui si parlava. Nelle opere attuali egli continua il suo lavoro sviluppando l'espressionismo in una zona di fertili umori moderni, in un colloquio più disteso e più libero e più effusivo con gli esseri e le cose del mondo. Negli anni di "Corrente" lo scavo drammatico voleva significare una protesta contro le brutalità della storia e del tempo; oggi questa apertura ad una confidenza di vita vuole esprimere la proposta morale ad un incontro, sul piano della ragione e del sentimento, tra gli uomini tutti.

Mario Ghilardi

REGGIO EMILIA

Sala Comunale: Amodulo Art

Riunitisi sotto il segno comune della "amodulo art" ("amodulo art è una continua invenzione, è lo sviluppo illimitato delle proprie idee estetiche", oppure "una proposizione di arte spaziale, ambientale, provocatoria"), alcuni operatori a livello vi-

suale espongono alla Sala Comunale di Reggio Emilia; essi sono Sarenco (Brescia), Coppini (Firenze), Arcelli e Comini (Piacenza), Bianco (Castelfranco Veneto), Pedrotti (Brescia). Assieme alla mostra presentano tre numeri della rivista "Amodulo art" con vari interventi e dichiarazioni di poetica, nonché attacchi vari e, nell'insieme, alquanto rapsodici: ai convegni del Verrucchio, alla politica del PCI, al Vaticano, a Renato Guttuso, etc. Qualche citazione del presidente Mao a piè di pagina serve ad individuare, assieme ad altri riferimenti al Movimento Studentesco uniti a precisi inviti propagandistici, la tendenza politica, marxistaleninista, del gruppo. E' da dire però che, sinceramente, non appare facile trovare un corrispondente fra queste prese di posizione teoriche e l'operare concreto dei giovani e, soprattutto, non appare facile accettare come calzanti e testuali i riferimenti agli scritti di Mao Tse Tung. Come è noto, un pensiero estetico di Mao non esiste; il suo è un discorso funzionale alla politica che parte da un dato non discusso, l'arte come realismo, l'arte come imitazione, l'arte come funzionale alla rivoluzione. Ora i giovani della "Amodulo art" propongono invece delle interessanti, a volte anche divertenti esperienze che stanno a mezza via fra Dada e Pop Art. E non si vede come questa loro intenzione dissacrante possa collimare con le teorizzazioni che essi si autoapplicano. Se insomma arte per essere tale deve essere invenzione linguistica avrebbero fatto meglio, Sarenco e i suoi amici, a citare qualche pò di scritti dei costruttivisti russi, o di Maiakovskij, o anche dei formalisti russi medesimi, solo ora tornati alla luce in occidente. Dopo questa breve premessa ecco alcune notizie sui prodotti artistici esposti che, in genere, giocano spesso sull'ambiguità tra scritta e rappresentazione: così la grande scritta "MERMER" con a destra un fondo di assi, doppiamente ingannevole, a livello linguistico e di immagine; una specie di grossa macchina per giochi Pop di Giusi Coppini; una serie di retrotele di Pedrotti che, appunto, evocano il clima Dada; dei gonfiabili in plastica trasparente di Sarenco dagli ovvi riferimenti a Christo; un gruppo di abbastanza scontate (Manzoni, Pascali) opere di Ennio Bianco consistenti in cassette di terra con inseriti fiori falsi; alcuni manifesti dal tono assai letterario (anche parole in latino: "in dubio scio": e la cultura "popolare"?) di Mario Volpato peraltro di buona impagi-

nazione; un gruppo di divertenti "fluid poems" di Sarenco consistenti in contenitori di plastica trasparente con dentro galleggianti o sul fondo lettere dell'alfabeto; una serie di spirali di plastica di Arcelli e Comini; alcune nature morte di cui una divertentissima di Madonnine fosforescenti, una di soldati di plastica pieni di caramelle ed una di teste di bombe a mano, tutte schierate su un foglio di plastica posato a terra; una serie di "impronte"; dei sassi in sacchetti di plastica (La luna nel sacchetto) di Pedrotti, etc. Concludendo mi sembra che, nonostante il giustissimo rifiuto delle bloccate forme espressive dell'avanguardia portate alla ribalta dai mercanti in Italia e fuori, questi giovani non facciano in sostanza che occupare una posizione analoga, magari distantissima dalle altrui vette mercantili ma linguisticamente analoga. Anche l'omaggio al futurismo (e non aveva, a suo tempo, cominciato Schifano, del resto buon amico di Maurizio Calvesi?), e gli altri a Dada e alla Pop provano che siamo semplicemente a livello di declinazioni, se si vuole, di una cultura ormai ben nota.

Arturo Carlo Quintavalle

ROMA

Galleria Collezionista: H. Hartung

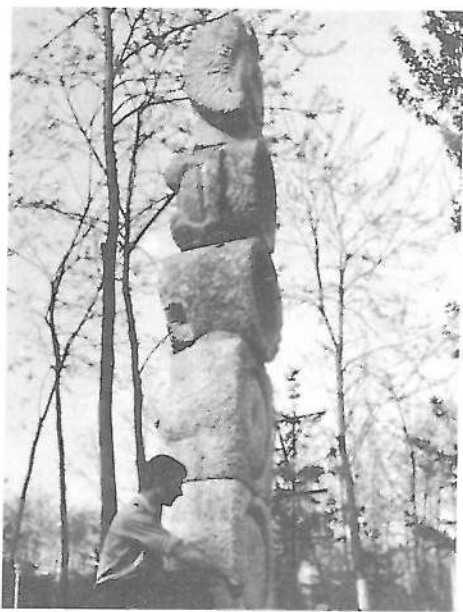
Siamo perfettamente d'accordo con Argan quando presentando in catalogo questa personale di Hans Hartung allestita nelle sale della Galleria "Il Collezionista" d'Arte Contemporanea scrive: "Ciò che non poteva accettare era la riduzione della sfera intellettuale al circolo più ristretto del razionalismo formale". Hartung, infatti, con la sua *scrittura*, con quel suo modo di proporre il segno come gesto, compie costantemente un'azione d'ordine intellettuale pronta più a guardare al concetto ontologico dell'idea platonica che non alla lucida analisi razionale-metodologica. La maturità del suo espressionismo-astratto si identifica proprio nella dinamica che egli imprime al suo segno. L'idea compositiva, l'idea cioè di una strutturazione formale attenta all'organizzazione dello spazio è costantemente presente nella sua composizione, solo che ad interrompere siffatta organizzazione - che equivarrebbe, se programmatica, proprio al "razionalismo formale" - ecco irrompere la linea forza dei neri ad animare lo spazio aprendolo a prospettive multiple e divergenti. La *scrittura*, l'iterazione segnica si fanno allora dinamica d'azione densa di energia passionale. "Le

cose sono inventate in un sistema di antagonismi che finiscono con risolversi ed equilibrarsi "dichiara Hartung. Ecco il discorso di quest'artista, la sua dichiarazione poetica, il suo modo di fare pittura che è tutt'altra cosa dall'*action-painting* di Pollock. Quella che nell'artista americano è puro gesto in Hartung è ed era stato (venti anni dividono le due esperienze) somma tra pensiero e gesto. La "macchia" dei suoi primi acquarelli si tramuta così nell'infiltrarsi del segno all'interno di uno spazio organico, sino al reticolo compositivo che nell'accelerazione dei tempi di sospensione trova la propria soluzione. Poi c'è un altro componente nel discorso di Hartung da considerare: la purezza della linea. Anche nei momenti di massima tensione il segno non perde questa tipologica scansione che sottrae l'immagine ad ogni sollecitazione formale. Il graffio sulla tela si traduce così in spazio ben delineato nel cui ambito l'impennata, lo strappo, diventano improvvise lacerazioni che drammatizzano la visione. Altre volte l'azione si propone come ipotesi fenomenologica. Considerazione questa, ci pare, che aiuta a comprendere la posizione che Hartung assume oggi nei confronti della tecnologia con le sue recenti opere. Queste superfici in cui la macchia dei suoi antichi acquarelli ritorna, sotto forma però di vernice a spruzzo. Il segno manca e con esso la scrittura. L'organizzazione dello spazio è affidata all'intensità cromatica un pò artificiosa, piuttosto fredda, delle vernici. La dinamica d'azione, quella fusione, cioè, tra pensiero e gesto a nostro avviso nelle recenti esperienze non trova ancora il giusto equilibrio, e suggerisce l'ipotesi fenomenologica cui accennavamo. Hartung cerca un rinnovato equilibrio. Il fenomeno è registrato ma riteniamo debba ancora chiarirsi nelle componenti determinanti.

Vito Apuleo

Galleria Ciack: A. Paradiso

Nella selva del nostro colonialismo culturale, suona addirittura alterante la presenza dell'opera di Antonio Paradiso. Il perché è semplice. La cultura di Paradiso non si assoggetta alle estetiche ricorrenti e attinge più che alle componenti formali di moda, ai valori visibili di strutture "viventi". Per capirla non c'è quindi che immergersi nello spirito e nel clima della terra di Puglia; osservare quelle pietre che la terra pugliese ha in sé come presenza atemporale del proprio presente e passato. D'altronde



A. Paradiso: 5 teste 1967

de non potrebbe essere che così, poichè Antonio Paradiso nativo di Santeramo in colle presso Bari, quelle pietre le ha viste, ci ha giocato, le ha ammucciate in "parietti", le ha scalfite, graffiate, spezzate e ricomposte in mosaici meravigliosi quanto naturali. E' la maestria degli avi che in lui si è fatta potenza di creazione, filtro di un fare scultura (o architettura) spontanea come possono esserlo i trulli o le pagliare. "Dovunque si vada in Puglia si vedono pietre che si aggregano, si cercano, si compongono, come se invece che pietre fossero calamite". Così ha scritto Cesare Brandi nel suo bel libro *Pellegrino di Puglia* e devo dire che ha colto in pieno, perchè non ho mai visto regione italiana capace come la Puglia di far risorgere dalla pietra e dalla polvere una "umana civiltà". Senonchè pretendere di spiegare l'opera di Paradiso con il solo fatto "naturale" equivale a semplificare un'equazione di quinto grado superiore in un'operazione aritmetica. Le componenti son ben più e ben più complesse. Alla base c'è sì questo "fare naturale", ma logicamente esso è arricchito da un'esperienza culturale e personale notevole. Da un lato si deve far quindi ricorso agli echi avvolti nel "sarcasmo" della visione meridionale, mentre dall'altro a quell'alludere 'fallico' al di là e al di fuori del magico-sacrale a cui alcuni presentatori di

Paradiso hanno voluto cogliere e significare. L'opera di questo scultore si situa così in un filone tutto italiano, in un alveo nostrano ricco di istanze e di sviluppi, ma soprattutto non prono alle esperienze creative altrui. E' questo un fatto molto importante, almeno per sperare di toglierci di dosso il gergo culturale che ci asserva a colonia sottosviluppata, e farci sperare che almeno un riscatto è in atto nelle forze nuove e più originali. In calce e per dovere di cronaca occorre dire che Paradiso, proprio durante questa mostra romana, ha subito un grave incidente automobilistico. Per alcuni giorni si è temuto persino della sua vita. Poi la fortuna e la forte fibra hanno avuto il sopravvento ed ora egli è in via di rapida guarigione.

Pierluigi Albertoni

TARANTO

Galleria Nuova Taras: V. Capone

In questi ultimi tempi pare che la pittura di Vito Capone si sia come distesa su campiture sempre più ben strutturate, riempiendosi sempre più di contenuti e problematiche nuove, acquistando una inaspettata energia comunicativa che denuncia una cosciente maturazione di quei presupposti e di quelle istanze che già erano in nuce alcuni mesi addietro. Ogni lavoro è una proposta di apertura che vien portata avanti con la più rigida aderenza ad una efficace sintassi strutturale che evidenzia l'impegno del foggiano di aderire, con lo sviluppo dialettico della propria opera, allo sviluppo dell'arte moderna. La vivacità aneddotica, già rilevata in passato, si è via via completata in organicità costruttiva tanto che ora si deve giustamente parlare di efficacia narrativa non chiusa, però, nel breve compasso del monologo limitatamente descrittivo od enunciativo, ma, ed è questa una delle caratteristiche peculiari della sua pittura, sempre aperta alle sollecitazioni esterne, siano esse parallele alla poetica sviluppata o ad essa antitetiche.

Enzo Spera

TORINO

Galleria Sperone: Giorgio Griffa

L'inversione del processo artistico, grosso modo dai fini espressivi ai mezzi costitutivi, è un fatto acquisito dalle più giovani leve anche se non sembrano avvertire sempre il vero significato di una simile svolta operativa. Troppo spesso ci si riduce a mimare la tecnica, o la tecnologia, magari incon-

sciamente, contrapponendo al vero senso della tecnologia una programmazione estetica che ha quei caratteri di moralità ed esemplarità, suffragati dalle avanguardie storiche, che trasformerebbero l'oggetto estetico in un fatto sociologico-politico. Mi pare che il punto debba essere un altro: non condizionata da un codice prefissato di resa dei gesti e delle intenzioni, l'analisi del modo di fare introduce una dialettica fra condizionamento materiale e fantasia, fra mondo strutturato e libera costituzione della volontà, che consente a quest'ultima di dichiararsi ed esprimersi il più ampiamente possibile, comportandosi con un intrinseco riconoscimento di presenza altrove negata. E va da sé l'ulteriore conseguenza tratta da una parte della ricerca recentissima (povera o antiforma che si sia), quella di sottrarre il massimo di presenza fisica, di condizionamento fattuale, di formalizzazione e relative automatizzazioni. Un esempio, autonomo e preciso, degli esiti di una siffatta logica della distribuzione di forze sulla scena estetica (e della cancellazione dell'opzione estetica a favore della "fissazione" più libera) è questa bella mostra, di estrema freschezza e puntualità, di Giorgio Griffa, giovane torinese alla sua seconda personale. Il quale conduce a un grado estremamente persuasivo questo allontanamento della presenza coll'abbandonare la tela su cui ha iniziato a tracciare bande più o meno sottili di colore: e la abbandona a un punto di compensazione tra il vuoto che lascia aperto e disponibile all'eventualità di altri processi e il peso che la traccia comincia ad avere consistentemente. Si instaura così una sottile schermaglia fra il tutto e la parte, tra il tempo infinitamente disponibile e l'immediatezza di percezione di un dato comportamento, forse esaurito, forse trasferito altrove, certo alleggerito della responsabilità di rappresentare o simbolizzare tutta la realtà di un dato momento, dunque di divenire storia. Compiuta la dichiarazione di una presenza indispensabile, l'uso della pittura si ferma, e libera in compenso, per la scelta del colore, dell'impaginazione, della durata, una qualità di fantasia e di attualità che estremamente di rado è dato cogliere.

Paolo Fossati

TRENTO

Palazzo Pretorio: Gino Pancheri

Dopo quella di Moggioli, Trento ha avuto la possibilità di ammirare l'antologica di

Gino Pancheri, allestita sempre nelle sale di Palazzo Pretorio. Anche in questo caso la mostra ha avuto un notevole afflusso di pubblico. In totale insomma le due rassegne sono state visitate da circa ventimila persone e sotto questo profilo sono state ampiamente positive. Quella delle retrospettive insomma è una strada da seguire dato l'aspetto anche didattico che offrono. Ma accanto a ciò non si debbono dimenticare in futuro le esperienze e le ricerche più attuali dell'arte contemporanea se non si vuole cadere in uno sterile provincialismo. Cultura infatti non è solo valorizzazione, studio e riscoperta del passato, magari geograficamente considerato, bensì dialettica, rapporto, conoscenza e comunicazione al di là di ogni confine. Dal preambolo veniamo alla mostra che in verità ci è parsa un pò troppo affollata e carica di opere che si ripetevano. Una cernita più selezionata non avrebbe di certo guastato. Ma pare che questo sia il destino di tutte le retrospettive. Inoltre Pancheri ci avrebbe guadagnato molto. Tuttavia s'è trattato di una rassegna interessante che ha proposto nella sua generalità un artista pieno di attenzioni culturali ed anche di buona autenticità, un artista inserito compiutamente nella sua epoca, duttile e puntuale, tutto preso dall'urgenza per il racconto di un mondo semplice e laborioso, quello della sua terra. Quali i motivi che si avvertono, quali le assonanze? Può parere ingiusto fare una serie di citazioni ma è indispensabile. Agli inizi si avverte palese il Novecento con tutto il suo primitivismo classicheggiante. Quindi, qua e là affiorano Carrà, Tosi, per qualche aspetto anche Sironi e inoltre Soffici e Rosai. Pure Tullio Garbari ebbe la sua influenza. Poi vediamo che il pittore si discosta da tutto ciò e la sua pittura diviene più pastosa, corporosa. Le strutture dei dipinti, pur avendo ancora qualcosa di tetragono, quasi di monumentale, si affidano sempre di più al fatto cromatico, all'impasto dei colori. Insomma Pancheri si è distaccato dalla rigidità classicheggiante ed ormai, in un certo senso, è vicino a Corrente. E qui il suo operare s'interrompe: nella notte fra il 22 e 23 dicembre del 1943 a 38 anni muore per una ferita subita durante il bombardamento aereo di Trento del 2 settembre. Poco fa abbiamo detto della puntualità del recepire i temi della sua epoca ed abbiamo aggiunto che fu sempre fedele alla sua terra d'origine, alle luci, alle vicende semplicemente familiari di personaggi di estrema semplicità. I

paesaggi, i suoi lavoratori documentano infatti ancor oggi, e così pure le nature morte, una sensibilità di pittore pieno di istintive capacità. Un artista che la drammatica vicenda della guerra colse nel suo momento più difficile ed anche più interessante. A modo suo era stato, più per temperamento che per altro, all'avanguardia - così dice anche Branzi nel saggio al catalogo monografico - ma di lì a dieci anni cosa avrebbe fatto? Una domanda oziosa, certamente, che nonostante tutto affiora alle labbra e che un silenzioso ed insolubile punto interrogativo suggella.

Luigi Lambertini

VENEZIA

Galleria Barozzi: Bruno Demattio

Parlando di sé Demattio afferma di essere vissuto la maggior parte della vita sulla strada tra Parigi, Bombay, Tangeri, Istanbul, il che, in fin dei conti, è abbastanza vero. Dalla prima esposizione al Museum las Palmas de Gran Canaria nel 1965 a quella parallela alla Biennale di Norimberga di quest'anno è andato approfondendo un discorso che, se non ha raggiunto ancora una completa autonomia, sta per proporre risultati di indubbio interesse. Alla base della sua ricerca vi è indubbiamente il tentativo di affascinare con un gioco di rapporti qualitativi tra luce colore materia, elementi dosati con una semplicità che nulla ha di prezioso e di raffinato. Il fenomeno di rifrazione dell'acqua che riempie delle colonne di plexiglas, posate davanti a superfici cromaticamente modulate, riflette in fondo la sua visione del mondo, per metà realmente sofferta e per metà letterariamente artefatta, ma non per questo meno vera e proprio per ciò completamente inserita nella dimensione convenzionale della *beat generation*. Il valore effettivo dell'apporto di Demattio è da ricercarsi sopra tutto nella funzione programmatica che le opere presentate suggeriscono, piuttosto che nella qualità di definizione e di unicità che esse paiono possedere. Credo pertanto che Demattio debba proporsi anzitutto di realizzare un processo di serializzazione per alcune di esse, come per il trietro rotante, al fine di costituire una reale funzione di siffatte strutture cinetiche, e di dilatazione per altre, come per le quattro colonne concentriche, perché, anche in questo caso, si raggiunga, come è nelle intenzioni, una dimensione che vada al di là

della fruizione classica e con più dignità si collochi in uno spazio di più vasto respiro.

Ernesto L. Francalanci

VERONA

Galleria Ferrari: Eugenio Degani

L'immagine di un tubo da cui zampilla acqua, proiettata fissa su una parete, rumori di acque, scrosci di pioggia, rombi temporaleschi, incisi su nastro e ritrasmessi ad alto volume, sono gli unici richiami naturalistici che appaiono nell'ambiente dedicato all'acqua, realizzato da Degani. L'acqua vera, tuttavia c'è; ha invaso tutto il pavimento della galleria, formando specchi d'acqua immobile; ma si tratta d'acqua in un certo senso artificiale, addomesticata, proveniente da un comune tubo di plastica collegato a un rubinetto nel retro della galleria. Passerelle di legno scavalcano gli stagni artificiali e consentono una comoda visione panoramica dell'ambiente, immerso in una penombra crepuscolare. Nelle acque stagnanti galleggiano cuori di plastica riempiti di liquido colorato; fasci di verghe di plastica trasparente sono ammassati qua e là a simulare l'ambiente naturale. Cuori e fasci di verghe sono elementi ricorrenti nell'iconografia di Degani. Li troviamo qui ambientati, non più proposti come oggetti semimultipli e decorativi. L'ossessione dell'elemento liquido è presente in tutto un aspetto della produzione di Degani; (l'artista è l'autore, per esempio, di diffuse mattonelle di plastica trasparente riempite di liquido colorato, con le quali si possono costruire muri di una ambigua fluidità contraddetta dalla semplicità e rigidità del contenitore). In una saletta attigua, si passa dall'elemento liquido alla presenza tecnologica, mediante superfici di materiale plastico, scandite regolarmente da convessità ovali. Il materiale è opaco, ma assume una sua inedita trasparenza dalla cornice di neon illuminato che lo circonda. Una mostra sicuramente suggestiva; non priva di fascino, di un'eleganza raffinata, e, nel contempo, una contaminazione, fra adesione a un elemento naturale e utilizzazione di materiali nuovi. Con questa mostra, la Galleria Ferrari ribadisce il suo coraggioso intento di rinnovare il tradizionale modo di presentare le opere, puntando decisamente sulla mostra-ambiente: sulla presenza continua, senza frazionamenti e dispersioni, di una personalità di artista.

Gualtiero Schönenberger

BOLOGNA Personale di GIULIO RUFFINI alla GALLERIA TEMPO. L'artista, che vive e lavora ancor oggi, schivo e appartato, nella provincia romagnola, fu già una figura di rilievo, negli anni cinquanta, nel panorama dell'arte italiana di intonazione diremo "neorealista": drammatiche, livide fucilazioni di un impegno fiero e commosso, di una mitica stagione civile, care rievocazioni degli umori della propria terra, umidi casolari contadini, malinconiche, struggenti figure di operai. Più tardi, ma senza precipitazioni, negli anni "informali", l'immagine parve dissolversi: rimase il colore comunque, pastoso e violento, a testimoniare la non mai sopita, e qui anzi pienamente spiegata, felicità espressiva. Ruffini è oggi a un bivio e cerca sé stesso, con pazienza e serenità com'è nel suo stile, per due vie un poco divergenti: lo dimostra questa esposizione. D'un canto i disegni, splendidi dove l'immagine indugia impetosamente sulle mani della madre, sul mondo contadino dell'artista, e un di più è invece nell'intento simbolico, quasi "surreale". Dall'altro i dipinti, che si fanno amare per la violenta espressività, per certi bituminosi impasti di colore, e sbagliano forse nel volersi annettere una simbologia "neofigurativa", un poco deviante. Continuiamo a ritenere la vera natura di Ruffini legata all'"espressionismo", nella violenza grafica, e nel pastoso senso del colore. FABRIZIO CLERICI ha esposto una serie di opere alla GALLERIA FORNI: divagazioni su temi mitologici, frammenti onirici di una realtà fantastica, reperti fossili dipinti con minuzia surrealista, che confermano una volta di più la sua natura di visionario, di erudito evocatore di fantasmi. Esposta alla NUOVA LOGGIA una serie di opere grafiche di JUAN MIRO', acquarelli, acqueforti, litografie, tempere. La fluida diaspora spaziale di Mirò trova nell'opera grafica nuova, sorprendenti possibilità espressive, che l'artista indaga minuziosamente, con attenta curiosità: e l'immagine scorre fluida e facile, intrecciata e sovrapposta, accendendosi di bagliori improvvisi, di un nuovo incanto luminoso.

F. C.

FIRENZE Alla GALLERIA MICHAUD alcune tele di diversi periodi, di SEBASTIAN MATTA. Si tratta di una mostra senza pretese di completezza e di visione organica, ma le opere, almeno alcune, sono interessanti, ricche della caratteristica vitalità incisiva di Matta, espressioni di quel suo mondo surreale, per cui i riferimenti, da quello a Max Ernst, si rifanno a Wilfred Lam, a Sutherland, a Gorkij. La forza esplosiva di certo carattere onirico, extraterrestre, di Matta, appare evidente, in particolare, in un bellissimo diabolico, quasi magnetico gatto-genio. All'INDIANO, con una mostra di SERGIO VACCHI, è stato presentato un volume sull'artista, con testi di Giuliano Briganti e di Alberto Moravia. Vacchi è l'interprete di un mondo pletorico, decadente, sontuoso e mostruoso, denuncia e sfida alla società italiana contemporanea, in quanto ha di marcescente, di putrido, di incancrenito. Sfida e denuncia, non prive, malgrado tutto, di una sorta di raffinato, letterario compiacimento che inquieta e disturba. La GALLERIA PANATTI ha presentato una antologica di SILVIO LOFFREDO. La pittura di Loffredo, del tutto particolare, mantiene sempre

un suo avvincente, acceso fascino, per la sua acuta, incisiva, aggressiva intelligenza. L'ascendenza parigina, una sorta di furia espressionistica alla Kokoscka, una ironica, sottilissima carica distruttiva, del tutto italiana, fanno del lavoro di Loffredo un esempio particolare e sempre vivo. Alla SANTA CROCE una personale di XAVIER BUENO, uno dei due fratelli spagnoli, ormai da tanti anni italiani. Xavier Bueno, però, non partecipa quasi affatto alla vita culturale italiana; è molto legato con Parigi e con l'estero, non espone quasi mai in Italia; vive appartato, sulle colline di Fiesole, legato ad un suo mondo di trasfigurazione poetica di un tema, quello della infinita, inevitabile e invincibile drammaticità della vita umana, di cui le sue opere sono il simbolo più diretto, anche se la loro origine si riporta a motivi di neorealismo sociale, ormai, in lui, completamente superati.

L. V. M.

MILANO DI SERGE CHARCHOUNE ha già avuto modo di parlare su questa rivista, Elda Fezzi in occasione della mostra da Lorenzelli a Bergamo. Qui, alla SAN FEDELE, vengono presentate le medesime opere e perciò aggiungerò soltanto che è una eccellente occasione per i milanesi per conoscere meglio questo pittore russo-francese, che, come è noto, è stato uno dei maestri dell'astrattismo storico. Queste sue opere più recenti confermano la sua straordinaria capacità di fare di ogni quadro una composizione musicale. Con una accentuazione dell'elemento timbrico che egli, fin dall'inizio, aveva recuperato dal colore fermentante della tradizione slava. Alla GALLERIA DELL'INCISIONE esposizione di 12 puntesecche di OSKAR KOKOSCHKA, dedicate a "Le Rane" di Aristofane. Si tratta della prima serie organica di incisioni, dato che la sua abbondante opera grafica consisteva, sinora, quasi tutta di litografie. E sorprende come, malgrado l'età (sono del '68) sia riuscito a tirar fuori 12 piccoli capolavori. Con eccezionali finenze e sprezzatura e espressività del segno. Le incisioni di FEDERICA GALLI, esposte alla 32, con una presentazione di Alberico Sala, vanno dal '54 ad oggi. E perciò permettono di individuare (meglio di quanto consenta la memoria) quello che è stato il suo iter. Da una realtà riprodotta con una minuzia estrema, ad una sempre maggiore libertà immaginativa. Non che la realtà sia meno realtà di prima. Ma, grazie anche alla bravura tecnica, essa tende ora a trasfigurarsi, quasi su un piano di surrealità. E vi gioca un ruolo importante soprattutto l'attuale attenzione alla composizione dell'immagine. Sbarco al DIAGRAMMA del gruppo fiorentino del "Centro ricerche estetiche funo", di cui ha già parlato la Vinca Masini. La presentazione è di Achille Bonito Oliva che, dopo un discorso sulla tecnologia, esamina brevemente le posizioni di ciascun componente: da BALDI a BASSI, da LECCI a MASI, dai due NANNUCCI a TOLU, a ZEN. Le cose che a me hanno più interessato sono i quadrati elastici di Tolu e le ricerche coi computers di Lecci. L'uno per la sua autonomia artistica, l'altro per le affascinanti aperture su future esperienze estetiche. L'attuale pittura di FRANCA BARATTI (che, presentata da Luciano Budigna, espone alla PATER) è caratterizzata dal concentrarsi di un'immagine al centro di una

piccola tela. Immagini dense di colore che sembrano isolarsi in uno spazio vuoto, quasi mentale. Una operazione persuasiva perché risponde ad un moto sincero. E' come se l'emozione suscitata da un paesaggio, dal mare, dall'estate, invece di espandersi, si rinserrasse per conservarne, intatta, l'intensità. Alla BERGAMINI ritorno, dopo tre anni, di GIOVANNI CAPPELLI. Fa piacere constatare che, come rileva Marco Valsecchi nella presentazione, in questo pittore serio e fra i più coscienti, sia "avvenuto qualcosa, una maturazione". Da un esistenzialismo che faticava un pochino a liberarsi da una certa genericità, il segno si è fatto più spoglio, più secco, più "gotico". Anche la castigata tematica - quasi sempre una donna giacente o riversa o una spiaggia deserta - sottolinea questa consapevolezza di un discorso più duro e risentito. Non manca una nota di speranza ma è flebile, poetica voce affidata solo al colore. A proposito di LAURA STOCCO (GALLERIA AGRIFOGLIO) non sono d'accordo sulla presentazione dell'amico Salvatore Fazio perché, a mio parere, contiene qualche forzatura e oscurità. Sarebbe stato più giusto limitarsi a mettere in rilievo come ella sappia mettere ordine o, meglio, organizzare un suo fastoso disordine formale e coloristico. Le immagini che ne risultano non sono però un ordine rigido, "per benino". Nel loro organizzarsi visivamente, gli elementi costitutivi conservano, infatti, una esuberanza, una loro vitale ricchezza.

F. V.

PIACENZA AI "GOTICO" la mostra di PINO PONTI ha riproposto l'attenzione ad un autore restio alle apparizioni in pubblico. Ponti lavora su temi moderni: grigi grattacieli delle città di oggi (fredde prigioni di cemento che paiono negare anche i sogni) donne emblematiche mosse da una loro sottile inquietudine (i sensi, un'ansia strana di vita). La mostra ha suscitato consensi. Dopo le insistenti ricerche di PAOLO FROSCCHI sul tema della luce (con risultati apprezzabili), la mostra di uno scultore concittadino, SECONDO TIZZONI, ha costituito di per sé stessa un avvenimento: da anni non si notava in città una rassegna di scultura. Tizzoni è stato allievo di Francesco Messina: le sue sculture sono modellate con finezza classica, con esemplare intelligenza tecnica. Vorremmo dire che nelle forme classiche di Tizzoni vive una sensibile poesia, freme un sentimento moderno. Belli anche i disegni alcuni dei quali aprono l'esperienza di questo serio artista verso proposte suggestive, in un clima di cultura e di stile.

M. G.

ROMA Mostra di GUIDO STRAZZA alla GALLERIA RIZZOLI presentata in catalogo da Cesare Valdi. Il rapporto segno immagine realizzato attraverso la luce, diventa in Strazza motivo d'indagine non solo formale, nel cui ambito la superficie si identifica in un tutto d'azione che, al limite, aspira alla contaminazione. Interessante anche ci pare PIETRO CARABELLESE che espone alla SCHNEIDER: il dichiarato accostamento a Sutherland diventa rapporto d'origine trasformandosi poi in tipo logico stante la natura di Carabellese che alla lucida precisione di linguaggio dell'artista inglese contrappone (ferma restante, ovviamente, la distanza) una emozionalità, compiaciuta del decadente, piena di un turgore barocco d'estrazione meridionale. Alla GALLERIA LEVI il liberty di LONGINOTTI ci

porta in un mondo evocato dalla memoria che, come scrive Carlo Munari presentatore al catalogo, "pare sortire da una stanza di Moréas o da una ballata di Maeterlinck", come, per contrapposizione, la scultura di CINIGLIA, esposta alla "NUOVA PESA", sembra echeggiare il linguaggio di un Rodin passato al filtro dell'avanguardia storica. GIULIO MARELLI che espone a "LA RASSEGNA", presentato in catalogo da Nello Ponente, propone i suoi "crateri", i suoi elaborati che alla organicità materica pagano il loro tributo in un processo di stratificazione per via di contrasti.

V. A.

TORINO Una quarantina di incisioni, eseguite da PICASSO a 87 anni d'età, tra il 16 marzo e il 5 ottobre 1968, direttamente sulla lastra con l'impiego simultaneo delle varie tecniche, acquatinta, acquaforte, puntasecca, sono esposte, per la prima volta in Italia, alla Galleria LA BUSSOLA. Recentemente l'intera serie (347 incisioni), il cui tema amatoriale, secondo la definizione di Picasso stesso, è una celebrazione della vita, è stata esposta alla galleria Louise Leiris di Parigi e all'Art Institute di Chicago. Esse sono un compendio di motivi del suo lungo iter artistico, con spunti da Ingres, Velasquez, Goya, e soprattutto, in questa identificazione tra vita e sesso, "vi presiede un'ironia meditativa e autocontemplativa" (M. Calvesi). Nell'abilità stupefacente e sicura della tecnica, che denuncia una padronanza di mezzi ancora eccezionali, il segno classico e quasi svagato costruisce, con una sensibilità e semplicità estrema, sia carnali attonite immagini mitiche che composizioni violente e labirintiche, nella deformazione e sovrapposizione vicendevole, tipicamente picassiana, di realtà e immaginazione. Alla GALLERIA GISSI antologica di CARLO CARRA'. Uno dei più grandi maestri del novecento italiano e qui rappresentato con 40 opere dal 1910 al 1966. Dal periodo futurista al metafisico e al lungo periodo naturalista, in cui il rigore costruttivo dei volumi e delle superfici, meditati sui testi dei grandi classici toscani del trecento e del quattrocento, si fonde con l'espressività e la mobilità del colore. All'APPRODO opera grafica di R. MAGRITTE. Lo scatto della famosa immaginazione magrittiana, calcolata e imprevedibile insieme, in una prassi di apparente logica e trompe l'oeil, in una serie di acquarelli, disegni e incisioni. Alla TRIADE personale di GIORGIO ROGGINO. Questo giovane incisore torinese, uscito dalla scuola di Calandri all'Albertina, è alla sua prima mostra che riassume il lavoro di tre anni. In queste acquaforti, oltre una notevole abilità tecnica, un'introspezione analitica profonda, quasi microscopica della materia: licheni, radici, escrescenze vegetali perdono gradualmente il loro carattere figurativo per catalizzarsi in un'organicità in germinazione e in divenire, che va dalla dimensione fantastica all'indagine quasi molecolare. AL PUNTO opere recenti di TANO FESTA. Una "pittura colta" in stesure smaltate di colori brillantissimi e accesi a incastri di profili schematici, in una scansione di tempi vuoti e sospensivi, con l'apporto, dosatissimo, di oggetti inglobati nella superficie cromatica. Alla Galleria IL FAUNO, GIORGINA LATTES presenta opere in cui la strutturazione geometrica a bande di colore o a collages, spazia e pausa notazioni a mappe geografiche e inserti onirici, di intenzioni surreali.

M. B.

ARTE COME PRODOTTO

Il problema terminale dell'analisi precedente sul tema pubblicitario era se il manifesto è, semplicemente, e col manifesto ogni forma di persuasione visuale che abbia una struttura, momento del condizionamento del pubblico oppure se, per caso, non lo è, al contrario, il prodotto qualificato come "artistico". Esaminiamo alcuni fatti, e cioè i vari livelli di comunicazione del prodotto artistico medesimo, livelli che, ai diversi gradi, corrispondono ad una sua lettura critica variamente motivata. Vi è dunque lo studioso, per solito il prefatore dei cataloghi, che illustra appunto, quasi facendo un discorso di poetica, il fatto "artistico"; lo illustra in una lingua che ci è comune e che è ricercatamente per iniziati; d'altro canto il mercante, che sa abilmente collegare il critico prefatore con quelli dei giornali e delle riviste e che ha la capacità economica di pagarsi saggi illustrati sulle riviste d'arte contemporanea, il mercante suggerisce al pubblico un tipo di differente fruizione. L'oggetto-artistico è ricercato, incettato spesso dal mercante stesso presso cui il "creatore" si accasa; il creatore viene vincolato ad una formula che si elabora dopo lunghi studi, dopo attente ricerche, che sono a loro volta ricerche di mercato; l'artista stesso, e questo è caratteristico dei giovani, diventa un raffinato *poseur*, una edulcorata versione dei menestrelli, sol che la sua corte è la grassa borghesia industriale; infine si imbastisce per lui una serie di azioni sceniche, e non gli happening come si potrebbe pensare, ma una costruita serie di rifiuti dello standard borghese che sono veramente sistematicamente studiati: vestiti, luoghi, persone, pubblici o privati litigi, amori, etc. Il *press agent* dei creatori figurativi è di solito il gallerista e la *high society*. Il problema è reclamizzare se stesso: si badi, non la propria cultura, la propria esperienza umana, la propria presenza in un momento civile, semplicemente se stesso come "atto", for-

mula. Il risultato di tutto ciò, naturalmente, è la creazione di una domanda di un prodotto che ha per principale caratteristica la sua non-utilità, programmatica nel senso che il discorso estetico non si pone neppure, l'artista è un oggetto: sarà come un detersivo maschio, dalla schiuma "arrabbiata", sarà una femminea lavanda, comunque l'oggetto presuppone l'assoluta gratuità del gesto.

Ora è chiaro che, stante l'origine della struttura (se è struttura) divulgata, stante le finalità ed i limiti stessi che il mercato gli offre, l'artista non può più inventare, resta chiuso nella sua sigla, diviene l'emblema di se medesimo; se gli emblemi appunto delle case petrolifere sono gli stemmi della nostra "nobiltà", evocatori di gloria e di viaggi in terre lontane nonchè di dignità di "classe" (la classe è la cilindrata), a maggior ragione il così detto "creatore" sarà votato tutta la vita a non creare ma a iterarsi; invece della produzione di serie, per antonomasia tutta contemporanea a se stessa, egli diventerà - ripetendosi - tutto a se stesso contemporaneo: in fondo che egli muoia o no, creata la sigla, non importa; che lasci le matrici al mercante e quello lo riprodurrà.

In questo senso il limite del committente, la borghesia, diviene palese, e così l'arcaicità delle strutture del nostro mercato; altrove (si pensi ai casi di Warhol o di Vasarely e delle loro produzioni "industriali" di oggetti visuali) si è cercato di ovviare, stante anche la differente ampiezza del pubblico, a questo limite riproducendo l'oggetto figurativo in enne esemplari e incanalandolo sempre più verso un mercato allargato. Non si dimentichi che le ricerche visuali di Vasarely hanno una notevole carica culturale, e così le immagini dissacranti di Warhol, e sarà chiara una ulteriore differenza.

Veniamo ora alla pubblicità visuale di cui si è già accertata la funzione di rottura di

codici arcaici: il problema è solo di analizzare il contenuto; non è arte un oggetto visuale che pubblicizza un prodotto e sarebbe arte invece un oggetto visuale che (poniamo sia di qualche secolo fa) pubblicizza la gerarchia ecclesiale, alcune credenze religiose, etc? Perché la valenza dei contenuti è proprio solo questa: in ambedue i casi abbiamo committenti esterni, in ambedue i casi abbiamo contenuti, e dunque si devono a questo punto fare delle scelte di contenuti, esistono cioè dei contenuti artistici per antonomasia e dei contenuti non artistici? Non mi pare che l'antinomia lasci dubbi, essa non può porsi. Il problema è semmai altrove, dove e come, a che livello dobbiamo decidere che un oggetto visuale è "arte"? Finora lo hanno deciso i mercanti dicendo che è arte un oggetto a seconda della classe di destinazione (per non dire quella di provenienza), invece il solo criterio per giudicare se un oggetto è arte è la sua coerenza strutturale e, ancora, la sua capacità inventiva a livello di lingua. Il senso di un discorso del genere è abbastanza chiaro: ad esempio in USA il panorama della creatività *pop* si estende smisuratamente, vi sono oggetti pubblicitari, di cui del resto il *Museum of Modern Art* già da anni si premura di conservare copie, che sono invenzione, veicolano un messaggio, soprattutto spezzano il tessuto uniforme del sistema. A nessuno forse è mai venuto in mente che l'interesse economico sta nel mantenere in mano ad un gruppetto di abili commercianti le fila della dignificazione e dunque permettere che l'intera rimanente umanità riceva gli echi di queste decisioni prima attraverso gli artisti provinciali che copiano i maggiori, poi attraverso le riproduzioni, le monografie, fino ai più infimi livelli Kitsch. Se dunque è semplicistico che la pubblicità è fascismo, come se storicamente la pubblicità non fosse ogni forma e qualsiasi di comunicazione, sarà da distinguere all'interno della stessa pubblicità. Vi è pubblicità che favorisce la regressione, che agisce sul subconscio ("The hidden Persuaders" e altri volumi di divul-

gazione giornalistica insegnino), che conferma vecchi cliscé, e vi è pubblicità la quale li distrugge, che promuove nuovi modelli linguistici, che veicola anche nuovi contenuti e magari che è puro *divertissement* costruito per attrarre l'attenzione del lettore. Non si può avere timore di sporcarsi le mani con la comunicazione quando essa è il sistema entro cui viviamo e quando questo sistema è contestuale alla nostra cultura, non è cioè di per sé fatto ideologico (prova: la possibilità di veicolare opposte ideologie).

Da tutte queste premesse deriva una mia intenzione, di mantenere un discorso aperto sul fenomeno pubblicitario, considerando le pareti delle nostre città, le strade, come una grande esposizione aperta ed i problemi che esse ci pongono come quelli veramente vitali per la nostra esperienza culturale. Al limite, che l'artista tale faccia una esposizione può avere un significato magari per 5000 persone ma se cinquanta milioni di italiani su cinquanta pensano da domani che esiste nella vita del bambino il momento del possesso, della chiusura nevrotica, oppure quello della proiezione verso l'esterno, quello della distinzione dei colori, o ancora, e cambiando versante dell'Atlantico, che deve dai negri stessi cercarsi e costruirsi una cultura "negra", non possiamo pensare che si tratti solo di un fenomeno marginale. Al limite non si dovrebbe scrivere una rivista sul fatto pubblicitario con appunti e note sulle mostre, loro, sì, strumento di persuasione occulta: loro che il messaggio non lo veicolano apertamente ma subdolamente, e ci dicono: sei intelligente, sei intellettuale, sei importante se compri queste cose, se conosci questi nomi, se afferri questo discorso in chiave; tutto il resto non è cultura, è pubblicità, è cosa per la grande massa. Con la rivoluzione in atto nella nostra scuola sarà divertente vedere come queste ridicole strutture e questi singolari personaggi resisteranno. Perché, ohimè, una cosa è certa, che resisteranno, con buona pace del Gramsci di "Letteratura e Vita Nazionale".

Arturo Carlo Quintavalle

CINEMA COME TENTAZIONE O COME SBOCCO

L'epidemia cinematografica è partita da Andy Warhol. Non perchè Warhol sia stato il primo pittore a scoprire il cinema. Ma mentre negli anni venti Man Ray, Hans Richter, Marcel Duchamp, Fernand Léger e c. si dedicavano alla nuova arte saltuariamente e per estendere a un altro campo le loro quotidiane ricerche, Warhol oggi ne ha fatto un motivo di espressione autonoma; e, dopo le prime esperienze eroiche degli interminabili films "immobili", quattro anni fa non ha esitato a lasciare completamente la pittura per il cinema, a fondare una casa di produzione, a intraprendere un discorso di natura prettamente cinematografica.

Warhol, non fa films da *pittore*; e allo stesso tempo, da caposcuola, reinventa il cinema come un Lumière; non è attratto dalle preziosità del mezzo tecnico, ma soprattutto dall'immediatezza del contatto con le cose; ed ecco che sopprime il montaggio, abbandona gli orpelli formali specifici e contenutistici, focalizza le proprie lenti sulle immagini più semplici per registrare in modo ossessivo le attività quotidiane dell'uomo. "Il cinema di Andy Warhol",



Andy Warhol

ha scritto Jonas Mekas, "è una meditazione sul mondo oggettivo, un mondo di felicità". Contemporaneamente per altri artisti, per esempio per un Robert Breer, l'avventura cinematografica significa una continuità di lavoro, che si arricchisce di un nuovo elemento determinante, *l'elemento tempo*: l'opera nuova nasce cioè dalla sostituzione a intervalli regolari di 24 o 48 secondi di fotogrammi diversi equivalenti a altrettante opere grafiche.

L'evoluzione naturale che spinge la pittura fuori dalle sue superfici convenzionali, oltre l'uso del pennello e del colore, verso ricerche spaziali cinetiche dinamiche, o la proietta addirittura verso dimensioni di vero e proprio spettacolo, si incontra con una umanizzazione del mezzo cinematografico. La cinepresa che la *nouvelle vague* negli anni cinquanta aveva ribattezzato, coerente con la sua matrice letteraria, *camera-stylo*, diventa l'estensione degli occhi, delle mani, originata dai moti interni dell'autore come ogni estensione di se stessi: un mezzo non più industriale, ma di estrinsecazione personale. Del resto per la sua caducità, per la sua immediatezza, per le sue possibilità di distensione temporale, il cinema è forse oggi il mezzo che oggi meglio riesce a esternare le istanze di comunicazione contemporanee, quelle del pittore o dello scultore, come dell'uomo di lettere (Pasolini insegna che esiste un film-saggio ma anche un film-poesia).

E se la limitazione dello sfruttamento alle salette underground sembra pregiudicare le possibilità di massa del fenomeno, l'invenzione del *videotape* preannuncia la rivoluzione di un *cinema in casa* destinato a soppiantare il giradischi e la televisione. D'altra parte negli Stati Uniti Gregory Markopoulos, vendendo copie dei suoi films a mezzo di musei e gallerie, ha dato inizio a un mercato del cinema d'autore passibile di grandi sviluppi e di porsi su un piano parallelo al mercato d'arte.

Franco Quadri

CONSIDERAZIONI SULL'EDUCAZIONE VISUALE

Improvvisamente, nella notte tra il 24 e il 25 novembre, Mirko è morto a Cambridge (Massachusetts), dove insegnava dal '57 presso il Carpenter Center for the Visual Arts della Harvard University. Nato a Udine nel '10, fratello di Dino e Afro Basaldella, dopo aver studiato a Firenze, Venezia e Monza, si era trasferito nel '33 a Roma, dove aveva avuto, praticamente, inizio la sua operosità di scultore. Una attività significativa che, per altro, è stata documentata anche di recente: dalla "antologica" a L'Aquila nel '65 alla "presenza" all'ultima Biennale veneziana. Lo ricordiamo con due stralci di suoi scritti, che vogliono rammentare anche la sua intelligente attività didattica.

... Il linguaggio plastico può avere analogo significato e funzione nella società. Come le parole, le forme acquistano un loro significato, nato dal particolare sentimento che evocano, vengono organizzate in schemi e sistemi, potenziate nella loro possibilità emotiva. Il pensiero non è più formato dalle parole perchè gli elementi che lo determinano sono linee, piani; conflitti di forme, accordi aspri e dolci, sensi di fughe, di precipitazioni e di pacificazioni. Il pieno e il vuoto diventano motivo dominante come il bene e il male, il bianco e il nero, il conscio e l'inconscio. Il linguaggio plastico, come qualsiasi pensiero espresso, ha una sua logica coordinata tutta particolare con radici umane profonde, trasmette idee, evoca sentimenti, racconta la vita delle cose e degli uomini ...

(da: "The New Decade" 1955)

... Salvo rari casi di particolare sensibilità, di alcuni iniziati o professionisti specializzati, la nostra società è così poco educata visualmente da poterla considerare quasi cieca. Vede solo sotto forma letteraria e di rappresentazione, come convenzione e utilità pratica.

L'evocazione di sentimenti attraverso forme organizzate, accordi di colore e spazi che assurgono a significato, non dicono nulla a chi non ha nemmeno una rudimentale preparazione a vedere intellettualmente, ossia a leggere un linguaggio visuale.

Percepire visualmente un'immagine o fermare la nostra attenzione su un oggetto, o considerare forma e colore, significa osservare un fenomeno nel suo rapporto di forma e colore e la sua suggestione sollecitata. Avere coscienza di quello che si registra, formarsi un concetto della percezione registrata. Se l'occhio vede cose senza una relazione al concetto che si ha di esse, è come non vederle perchè non lasciano traccia nella nostra memoria, non sono correlate alle precedenti percezioni osservate, non hanno stimolo.

Una serie di osservazioni e sperimentazioni del mondo che ci circonda, e la ripetizione costante dei suoi fenomeni, ci porta a dedurre l'esistenza di un mondo fenomenologico; la relazione dei vari fenomeni ci conduce alla formulazione del concetto che si ha di essi. Questi concetti saranno alla base della nostra formazione materiale-visiva, condizioneranno il nostro pensiero e la nostra fantasia ...

(da: "Civiltà delle Macchine" n. 2/1964)

"In questi anni ho sentito crescere la mia perplessità sul ruolo critico, in cui avvertivo una codificazione di estraneità al fatto artistico insieme all'esercizio di un potere discriminante sugli artisti Mi pare che da questi discorsi (le interviste riportate nel libro, ndr) venga fuori una considerazione: l'atto critico completo e verificabile è quello che fa parte della creazione artistica. 'Così, all'inizio del suo volume, la Lonzi, e siamo sulle tracce di un ben dichiarato manifesto programmatico, all'insegna di un esplicito rifiuto di codificazioni. Se non che, letto il libro, ci si accorge che la volontà di rifiutare un 'sistema' sclerotizzante per accedere a un libero cabotaggio delle intenzioni e delle responsabilità umane dell'arte, conduce a un altro e altrettanto codificato sistema. Che è poi quello in voga da qualche tempo, e che mira a contrapporre alla codificazione precedente quella successiva della tribù: e ai riti della tribù qui è dato assistere. L'autoritratto del titolo è quello della Lonzi, delle perplessità programmatiche della Lonzi testé riferite, ma è anche quello dei pittori convocati a dirsi attorno al magnetofono, o ancora il primo attraverso i secondi: e così via, dal singolo al collettivo al singolo all'insieme, e il singolo è coro e il coro è monologante con un facile scambio delle parti. Il che è del resto espresso fin dall'inizio in tutta la sua totemica visceralità: là dove si dice che i discorsi raccolti nel testo 'rispondono meno al bisogno di capire che al bisogno di intrattenersi con qualcuno in modo largamente comunicativo e umanamente soddisfacente', e sarà bene che il lettore sostituisca ai due avverbi in clausola il più esplicito e diretto "convenzionalmente", che è tipico di simili bisogni di comunicazione. Ora i caratteri del libro son chiari: partecipare in termini di spettacolarizzazione un regime di clan o di tribù, cominciando dalla convenzione orale, dal carattere di subconversazione. Chi non è in scena e non è disposto a recitarsi non entra nel gioco, chi non mima il proprio voler essere sta dietro la lavagna: come poi si saldi linearmente la ricerca conversativa di un ruolo, sia esso artistico o sociale, con le opere con cui siffatto ruolo si rende comunicabile non è detto: appunto, basta magicamente la 'parola', e la tribù è costituita. Va da sé che poi si passa impunemente dalla costituzione della tribù alla profezia dell'unanimità,

secondo un trapasso che il libro proclama del tutto logico e che resta il meglio di tutto l'insieme di questi conversari. E non perché sia minimamente probabile, ma perché a tutte lettere dichiara che un siffatto patetico millenarismo è la più semplice e diffusa delle mistificazioni in commercio: e non c'è esistenzialismo viscerale che possa mutarne il destino. Ogni totem ha il suo tabù, e qui la cosa è indicata subito, col più logico dei veicoli normativi e discriminanti: il valore estetico. Che è il valore del bello, ma anche del buono, del bello che mena a retto fine e realizza la pace universale come premio del bene praticato. Da qualunque parte si voglia iniziare un esame di queste interviste, dalla facile tattilità emotiva, o dal visceralismo autobiografico, dal gran daffare culturale che si dà ciascun attore, la confusione fra tensione estetica e snobismo estetizzante è al colmo: il codice delle scelte resta sempre l'io estetico unto di possibilità trascendente, con tutte le mistificazioni dell'azione in velleità, fino ai vari dover essere definiti qua e là con condimenti politici o esistenziali. Nelle pagine introduttive son tracciate varie osservazioni sulla crisi di significato che attraversa, auguriamoci letalmente, il far critica e far critica cosiddetta militante, e son pagine da meditare. Ma non si può cancellare a libro ultimato il sospetto che l'intera operazione introduce, e cioè una troppa pesante rottura fra il *sentire* una siffatta crisi e il *pensare* i termini stessi della crisi: che con buona pace dell'autrice son due dimensioni, o meglio una pseudo dimensione e una dimensione, tra loro radicalmente diverse. A meno che la vera chiave del libro non stia altrove, e sarebbe il peggio: 'l'arte fa parte delle strutture dell'umanità, ma questa convinzione non è un patrimonio di chi si occupa d'arte: è un patrimonio riservato agli artisti', si legge nelle pagine introduttive. Il critico come artista è un vecchio discorso, ma oggi mi pare che una simile metamorfosi indichi sul serio il peggio: quel trasformismo dell'intellettuale che preferisce mutare ruolo piuttosto che scontare fino in fondo il rischio e l'improbabilità del ruolo che si trova a gestire. Non è mutando etichetta, o fuggendo nei discorsi della tribù che ci possiamo inventare che il discorso ne guadagni di un solo millimetro.

Paolo Fossati

CARTE SEGRETE n. 11

G. Fieschi: Memoria d'oltre limbo - La Parigi di Orfeo Tamburi.

IL MARGUTTA n. 10

D. Riganò: La fiera delle vanità - V. Sacharov: I periodici d'arte negli anni della rivoluzione russa - G. Ranucci: Romano Parmeggiani - G. Bonani: Le terre di Eriberto Guidi.

QUESTIONI D'ARTE n. 5/6

R. Margonari: Gaetano Prevati - D. Cara: Alberto Magnelli - G. Pandini: Aligi Sassu - A. Ginesi: Riccardo Negri - G. Baragli: Arte del proletariato a Trappeto e ad Altofonte - R. Margonari: Lettera aperta a Raffaele De Grada - E. Pedrocchi: Giannetto Fieschi.

OTTAGONO n. 15

G. Ballo: La Mostra del Gruppo di Ricerca Exhibition Design.

PIRELLI n. 9/10

H. Jenni: I suoni disegnati - M. Perazzi: Metro Louvre - F. Borromeo: Il pellegrinaggio sul muro.

LE ARTI ot. 69

J. Collard: 50 anni di arte belga - A. Parinaud: Antoine Poncet - M. Valsecchi: Filippo De Pisis - E. Crispolti: Sergio Sarri - M. Cinotti: Razionalismo di Baldessari - N. Tebano: Ricordo di Renato Giani.

DOMUS ot. 69

P. Restany: Kowalsky, una grammatica dello spazio.

UMANA n. 5/6

F. Dessau-Steindler: Ricordo di Emma Dessau.

PERSONA n. 6/7/8

M. Camillucci: Giuseppe Mazzullo.

JARDIN DES ARTS nov. 69

M. Ragon: Jean Dewasne, pittore dell'età industriale - R. Charnet: Yves Brayer.

CONNAISSANCE DES ARTS nov. 69

J. P. : I primi Picasso di Gertrude Stein - H. D. : Klee da vedere senza alcun dubbio - Dalì, la Droga.

ART INTERNATIONAL nov. 69

L. R. Lippard: Discussione - D. Danoghue: Isaac Bashevis Singer - M. Chanan: "Pop" passato e presente - R. C. Kenedy: Christopher Logue - R. Castleman: "Recollection" album di litografie di Fritz Glaner - F. Danieli: De Wain Valentine - M. Staber: Biennale di Norimberga.

STUDIO INTERNATIONAL ot. 69

F. Whitford: John Heartfield, manifesti e dichiarazioni - G. Metzger: L'automatismo nella storia - V. Burgin: Situazione estetica - B. Flanagan - G. Baro: La scultura fatta visibile - C. Harrison: Roelof Louw.

a cura di Luciana Peroni e Marina Goldberger

THE BURLINGTON MAGAZINE set. 69

R. Kaufmann: La crocifissione di Picasso del 1930.

ARTIS ot. 69

E. Weiss: Arte degli anni 60 - E. Weiss: La raccolta Ludwig a Colonia - E. Billeter: L'arte moderna è chincaglieria? - F. Czagan: L'arte dell'animale solitario - F. Czagan: La litografia - A. Vogel: Anton Hanak - D. Romand: Avremo nuovamente Parigi come mercato d'arte?

THE NEW HUNGARIAN QUATERLY aut. 69

B. Gaster: Miklos Borsos, scultore.

PANTHEON set. 69

H. Arndt: Esposizione a Hannover della raccolta di Bernhard Sprengel.

MERKUR ot. 69

K. H. Bohrer: Surrealismo e terrore.

DAS KUNSTWERK ag/set. 69

I. Schaarschmidt-Richter: Giardini "Zen" a Kyoto - Intervista con Peter Ludwig - J. Claus: Mathias Goeritz - D. Honisch: Ultimi lavori di Thomas Lenk - R. G. Dienst: In memoria di Otto Dix, Ludwig Mies van der Rohe, Walter Gropius - G. Metken: Heinrich Füssli - A. Henze: Il simbolismo alla Galleria Civica d'Arte Moderna a Torino - G. Metken: Max Ernst - E. Crispolti: La retrospettiva di Pascali a Roma - J. Roh: Gli affreschi fiorentini a Monaco di Baviera - R. Gunter Dienst: René Magritte - G. Metken: Le opere di Degas esposte alla Orangerie, a Parigi - K. Honnef: Arnaldo Pomodoro - H. Ohff: Remo Remotti.

GRAPHIS mar/apr. 69 n. 142

R. Wolff: L'arte pubblicitaria al servizio della psicofarmacologia - B. Brooks: Fotografie da tutto il mondo per la pubblicità - J. Schaarschmidt-Richter: L'arte della scrittura nei maestri giapponesi contemporanei - W. Hewison: Copertine del giornale umoristico "Punch" - W. Rotzler: Una rivista d'arte mensile edita in Polonia - J. Snyder: Don Ivan Punchatz.

GRAPHIK set. 69

Le fotografie di Adolf Morath - Il Weber-Mauritius - L'automobile nel grafismo pubblicitario. O. Croy: Fotografie per grafici.

DU ot. 69

J. C. Ammann - V. Mulas: Artisti a New York.

KUNST & HANDWERK giu. 69

W. Beirer: Confermazioni artistiche negli spazi, nell'architettura - H. Thiemann: Le ceramiche di Dieter Crumbiegel - F. Hartmut Paffrath: Collages ed arazzi di Hilde Sandtner - P. Schmoock: Il nuovo programma per i giovani dell'Unesco - W. Wagenfeld: Impressioni 1969 sull'influenza della collaborazione artistica con l'industria.

MOSTRE IN ITALIA

ACQUI Bottega Arte: Sandro Cherchi
 ASTI Giostra: Nicola La Bruna
 AUGUSTA Poliedro: Carmelo Cappello
 BARI Campanile: Piero Giunni
 Circolo Vela: Carlo Canestrari
 BOLOGNA Cancellò: Georges Mathieu
 Carbonesi: Brian Dunstone
 Clavature: Pietro Ghizzardi
 Quarantadue: Alberto Bardi
 Forni: Tematica europea '50
 Feltrinelli: Piero Copertini
 Foscherari: Julio Le Parc
 BOLZANO Goethe: Giuseppe Zigaina
 BRESCIA Acme: arte tedesca d'oggi
 Cavalletto: Ernesto Treccani
 Schreiber: Massimo Radicioni
 Gambero: Salvador Dalí
 BUSTO ARSIZIO Triangolo: Platinetti
 CANTU' Pianella: Paolo Minoli
 CAGLIARI L'oblò: Antonio Casu
 CARRARA Il Torchio: Acci
 Bessi: Luigi Telara
 CASERTA Caserta Club: Bruno Donzelli
 CASTIGLIONCELLO Loggetta: collettiva
 COLLE VAL D'ELSA Olimpia: collettiva
 CREMA Fadini: Pino Grioni
 CREMONA Portici: Rolando Barca
 Cornice: Giuseppe Castellani
 CUNEO Etruria: Felice Carena
 DESENZANO Cornice: Gianluigi Verdi
 FAENZA Molinella: Pasqui
 FERRARA Civica: Afro Basaldella
 Forziere: Marco Novati
 Centro attività visive: Prospettive 4
 FIRENZE Accademia B. A.: Onofrio Martinelli
 GAI: Luisa Duranti
 Goldoni: Piero Annibale
 Michaud: Interventi sulla realtà
 Gonnelli: Alfredo Cifariello
 Sprone: Pino Ferfaglia
 GALLARATE Arnetta: Pompeo Borra
 GALLIATE Morasco: Arturo Mazzola
 GENOVA Polena: Winfred Gaul
 IMPERIA Rondò: Silvia Maggioni
 IVREA Daly: Rosa Gentile
 JESOLO Jesulum: Gerard Lacas
 LA SPEZIA Edoardo: Andrea Checchi
 Gabbiano: Anselmo
 Minotauro: Guido Chiti
 LATINA Comunale: Maria Chiacigh
 LEGNANO Civica: Giovanni Balansino
 Internazionale: Pieruccio Turati
 Pagani: Salvador de Alestia
 LIVORNO Fante Picche: Luigi Guerricchio
 LODI Museo: Gianni Bergonzi
 G 10: Enrico Prometti
 MANTOVA Greco: Carlos Revilla
 Inferriata: Carlo Bondioli
 Minerva: Giuseppe Zigaina
 MATERA Scaletta: Itinerario pittorico
 MESTRE Chiave: Bruno Fael
 S. Giorgio: Gigi Ciani

MILANO Accademia: Angela Marini al 18/12
 Alitalia: Adriana Zanoletti
 Angolare: Sergio Tagliabue dal 12/12
 Annunciata 1: De Pisis dicembre
 Annunciata 2: Renato Barisani dicembre
 Apollinaire: Tino Stefanoni dicembre
 Ariete: Shigeo Fukuda al 10/1
 Artecentro: Le due realtà al 8/1
 Barbaroux: Terragni dal 11/12
 Bergamini: Osvaldo Licini dal 18/12
 Bibl. Civica: Giampiero Donnini al 17/12
 Blu: Yves Klein dicembre
 Borgogna: Cesare Peverelli dal 10/12
 Cadario: William Congdon al 6/1
 Cairola: Amleto Monteduro dal 23/12
 Cannocchiale: Rosanna Musotto dal 13/12
 Cavour: Satyricon di Cassinari al 5/1
 Centro Brera: Isoardi dicembre
 Cigno: Pham Tang dal 10/12
 Ciranna: Chagall
 Colonne: Mandruzzato dal 13/12
 Cortina: Dino Buzzati al 2/1
 Cripta: Cesare Fumagalli dal 17/12
 Diagramma: Information dal 11/12
 Eunomia: Arnaldo Badodi dicembre
 Gianferrari: Fausto Pirandello dal 4/12
 Lambert: Robert Ryman al 31/12
 Levante: Art Nouveau gennaio
 Lima: Gigi Arcangoli al 20/12
 Lux: Ersilia Farina dal 18/12
 Marconi 1: Lucio Del Pezzo dicembre
 Marconi 2: Richard Hamilton dicembre
 Milione: Fernand Léger al 8/1
 Montenapoleone 1: Borta dal 12/12
 Montenapoleone 2: Grimaldi dal 12/12
 Morone: Pierre Schevallej dal 18/12
 Naviglio: Mario Rossello dicembre
 Ore: IX Premio del disegno
 Pagani: Enrico Bordini al 7/1
 Pater: Luigi Arrigoni dal 17/12
 Pegaso: Giovanni Alicò dal 16/12
 Permanente: Biennale "Città Milano"
 Piccola Galleria: Aurelio Villanova
 Pilastro: Angelo Arosio dal 13/12
 Sagittario: Umberto Lilloni dicembre
 S. Ambrogio: Liegi e Puccini al 24/12
 S. Ambroeu: Franco Martinengo dal 15/12
 S. Andrea: Eugenio Degani dal 18/12
 Schwarz: Spadari - Balcar al 27/1
 S. Fedele: Serge Charchoune dicembre
 Stendhal: Gerhard Hoehme dicembre
 Studio 44: Borioli - De Santis dicembre
 Ticino: G. F. Polleri dal 11/12
 Toselli: Gianni Piacentino dicembre
 Vertice: Franco Saltara dal 16/12
 Visualità: Carmine Di Ruggiero dal 29/11
 MODENA Muratori: Egidio Samorì
 MONDOVI' Meridiana: Vincenzo Frunzo
 MONZA Civica: Eugenio Spreafico
 Arengario: F. Missaglia
 Caprotti: Romano Rui
 NAPOLI Minima: Pietro Annigoni

PADOVA Chiocciola: Lustig e Tranchino

Pro - Padova: Hueber Rossi

Antenore: Felice Carena

PALERMO Asterisco: Giancarlo Di Simone

Arte al Borgo: Pina Cuticchio

Cenacolo: V. Schembri

Michelangelo: T. Romano e P. Li Causi

PARMA Steccata: Español Viñas

Stagione: A. Crepet Guazzo

PIACENZA Gotico: Enzo Morelli

Sala 14: Celestino Foglia

PORDENONE Sagittaria: Eugenio Polesello

RAGUSA Ponte 2: Gioacchino Di Stefano

REGGIO CALABRIA Museo: Manzù e Tamayo

REGGIO EMILIA Sala Esposiz.: Carlos Mensa

ROMA Museo Arti e Trad.: Moggioli e Pancheri

Ist. Latino Americ.: Primo Minervino

Borgogna: Paolo Ganna

Fiamma Vigo: U. Marinangeli

Aldina: Carlo Mattioli

SM 13: Mario Padovan

Russo: C. Cattaneo e G. Gromo

Sistina: Renato Bartesaghi

Vetrata: Elio Marcucci

ROVERETO Delfino: Renato Birolli

SAN REMO Matuzia: Paolo Signoroni

S. BENEDETTO PO Romano: Ugo Mulas

SEREGNO GI 3: Luciano Bianchi

SONDRIO Maspes Romegialli: Venetia Lacoste

SUZZARA Ferrari: Gabriele Mucchi

TARANTO Magna Grecia: Alda Negri

TERAMO Polittico: Raffaele Leomporri

TERNI Poliantea: Fernando Rea

TORINO Civica: Atanasio Soldati

Laminima: Carlo Hollesch

Triade: Giorgio Ciam

Viotti: Jacques Trouvé

Stein: Teofilo Rossi

Notizie: Alberto Burri

TRENTO Argentario: Anselmo Anselmi

Mirana: Vanni Viviani

TRIESTE Tribbio: Romano Notari

Comunale: Romeo Danco

Lanterna: Ernst Fuchs

UDINE Girasole: Mattia Moreni

Ventaglio: Luciano Gironcoli

VALDAGNO Impronta: Pio Penzo

VARESE Internazionale: Adolfo Azzoni

Bilancia: Antonio Bertè

VENEZIA Cavallino: Salvatore Viaggio

S. Stefano: Renzo Mazzorin

Benvenuti: Franco Nuzzi

Venezia: Dino Boschi

Toletta: Gianni Bertolini

Traghetto 1: Renato Pengo

Cenacolo: Leone Donati

VERONA Città Verona: Luigi Spazzapan

Ghelfi: Antenore Magri

Notes: Omero Solaro

Ferrari: Massimo Bottecchia

VICENZA Incontro: Mario Calandri

Salotto: Milo

Tizianesca: Harry Zelinek

VIGEVANO De Grandi: Giorgio Rastelli

Merlo: Pompeo Borra

MOSTRE ALL'ESTERO

PARIGI Orangerie: Klee

C. N. A. C.: Max Bill

Creuzevault: Enrico Baj

Couturier: Lucio Fontana

Bernheim: Primo Minervino

Università: Paola Corti

CAGNES Musée: 10 pittori italiani

ORLEANS Cabu: Lurcat

STRASBURGO Ancienne Douane: E. Nolde

SAINT DENIS Musée: Collezione Vollard

ZURIGO Kurchgasse: Louison da Venezia

CHIASSO Mosaico: Riccardo Piccoli

LOSANNA Entracte: Oskar Dalvit

BERNA Krebs: Lilly Keller

BRUXELLES Arcanes: Umberto Mariani

Disque Rouge: Luigi Ferro

CHARLEROI Musée: T. A. Steinlen

AMSTERDAM Stedelijk: Calder e Ernst

ROTTERDAM Delma: Ton Klop

UTRECHT Museum: Scultori olandesi

EINDHOVEN Stedelijk: Piero Manzoni

ENSCHDE Tardy: Enrico Gandino

VIENNA Museum: Artisti inglesi

INNSBRUCK Taxiplais: Artisti italiani

BERLINO Block: Mario Ceroli

NORIMBERGA Kunsthalle: Edvard Munch

BREMA Herze: Renato Guttuso

CHARLOTTENBURG Pro: Aldo Tagliaferro

BONN Stadtische: Arte informale tedesca

COLONIA Kunsthau: Pittori XX sec.

HANNOVER Kerstner: Alex Colville

STOCCARDA Valentien: Alfred Hrdlicka

DUSSELDORF Fischer: Rovert Ryman

BADEN BADEN Cornels: Klaus Staack

MONACO Levante: Massimo Campigli

DARMSTADT Museum: J. R. Ipousteguy

COPENAGHEN Louisiana Museum: Artisti italiani

STOCCOLMA Museum: Bild och teater

OSLO Haaken: Trond Botnen

LONDRA Marlborough: Barbara Hepworth

Gimpel: Henri Laurens

CAMBRIDGE Arts: Duncan Grant

GALWAY Kenny: Gianfranco Arlandi

MADRID Mordò: Amedeo Gambino

BARCELLONA Pares: Mallo - Smazo

GRANOLLERS Casa Cultura: Graziella Piccone

ATENE Ora: Thomas Fanurakis

BUDAPEST Museum: Vasarely

ZAGABRIA Suvremene: Ivan Kozaric

CAIRO Semiramis: Bronzetti italiani

NEW YORK Guggenheim: Costantin Brancusi

Knoedler: Kandinsky

Landau: Gastone Novelli

Crescenzi: Cortemiglia

Marlborough: Soto

Janis: Saul Steinberg

LOS ANGELES Museum: Vincent Van Gogh

HOUSTON University: Andy Warhol

SAN FRANCISCO Museum: James Prestini

OTTAWA Museum: Otto Dix

MONTREAL Museum: Hans Hartung

Libre: Guido Di Fidio

GAZZ. UFF. n. 295 del 22/11/69, concorso per un bassorilievo in metallo e un mosaico per la facoltà di lettere di Firenze. Compensi L. 6.500.000. e L. 3.000.000. Inoltre concorso per 2 pannelli in ceramica e una scultura in ferro per l'Istituto di matematica dell'Università di Firenze. Compensi L. 1.300.000; L. 1.642.000; L. 1.400.000.

AL PARLAMENTO proposta di legge per le contraffazioni di opere d'arte. Sono previste pene anche per chi le detiene o diffonde. Ai venditori sarà fatto obbligo di attestare l'autenticità delle opere.

A PARIGI al Museo delle Arti Decorative del Palazzo del Louvre, esposizione "Olivetti formes et recherches".

E' IN PREPARAZIONE il catalogo delle opere di Guido Tallone, a cura della Galleria Barbaroux di Milano, Via S. Spirito 19. Inviare due foto e dati tecnici.

MOSTRA del manifesto turistico di Napoli, aperta agli artisti italiani. Inform. Via Sant'Anna dei Lombardi 44, Napoli.

CONCORSO di opere grafiche "Immagini del nostro tempo", indetto dalla Koh-I-Noor Hardtmuth. Consegna 1 gen. 70. Inform. Via Sacchi 5, Milano.

A LONDRA verrà rappresentata, in prima assoluta, la commedia "Le quattro bambine" scritta da Picaso nel 1949.

XI PREMIO DIOMIRA di disegno per artisti inferiore a 30 anni, presso galleria Gian Ferrari di Milano, è stato assegnato a Antonio Freiles. Altri premi a Gianfranco Rizzi, Guglielmo Capponi, Nevio Mengacci e Giovanni Gabriele Ortoleva. Giudici sono stati 5 artisti estratti a sorte fra i partecipanti.

A CHARLEROI la sezione belga dell'AICA ha assegnato i premi della critica: per la stagione 66/67 a Wilfredo Lam e per il 67/68 a Pol Bury.

A PARIGI il premio delle arti è stato assegnato allo scultore Etienne Hadju.

A SOMMA LOMBARDO, presso il palazzo municipale, mostra di Renato Guttuso organizzata in occasione del premio "Invito al pittore".

A BRESCIA il premio S. Michele 69 per la critica è stato assegnato a Elvira Cassa Salvi.

A SIENA il premio "Mangia", riservato ai senesi che si sono particolarmente distinti, è stato assegnato a Mino Maccari.

A FRABOSA (Cuneo) Premio di scultura con la partecipazione di 23 scultori è stato vinto da Mario Robaudi. Altri premi a Roma, Bonalberti, Penone.

A COLONIA, nel museo Wallraf-Richartz, in un solo mese si sono avuti 43 mila visitatori di cui 13 mila nelle sale d'arte moderna.

A MATERA, per iniziativa della Galleria Studio, 2 rassegne di grafica internazionale "Arte e ambiente". Le opere saranno esposte durante le feste natalizie nelle vetrine dei negozi.

A MILANO, a Palazzo Reale, 1 Biennale d'arte degli studenti e mostre retrospettiva dei 10 anni del premio internazionale studentesco INA-Touring.

A MASSA COZZILE Premio nazionale Conte Ugo Pasquini. Opere presentate 196, premiati: Saccomandi, De Poli, Bertolini, Casalino, Maltoni, Marchetti, Veratti.

IN BELGIO a Heist-Duinberger, 8 salone mondiale del disegno satirico è stato vinto da Maurice Henry.

STUDIO EDIZIONI ARTE ha iniziato la preparazione del 3 volume "Gli anni '60 dell'arte italiana", panorama di pittori, scultori, ceramisti e incisori. Inform. Via Durante 14, Piacenza.

STUDIO AL 2 di Roma ha pubblicato una cartella con 9 litografie in nero e 5 a colori di Gerardo Dottori.

A CHALON SUR SAONE, presso il museo Vivant-Denon, sarà costituito un museo della fotografia.

A ROTTERDAM mostra Domus Design che riunisce circa 60 espositori selezionati dalla rivista Domus.

A PARIGI il Musée des Arts Decoratifs ha creato un "Centre de Creation Industrielle" che ha lo scopo di far conoscere al pubblico la produzione in serie.

A PIZZO CALABRO XVI premio di pittura assegnato a Giacomo Porzano. Secondo premio a Giorgio Bonelli, terzo premio a Salvatore Viaggio. Altri premi a Alleruzzo, Alfano, Felici, Colombo, D'Ambrosi.

A TORRE PELICE XX mostra d'arte contemporanea, premio biennale del disegno riservato ai giovani, assegnato a Gandini, Bargoni, Giuliano.

A CARRARA X mostra artigiana del marmo, primo premio a Luciano Gabrielli. Altri premi a Angeli, Baccioli, Rossi, Pasquini, Podenzana, Vecoli, Felici.

A SCIACCA 2 concorso nazionale di pittura è stato vinto ex-aequo da Raffaele Spizzico, e Giacomo Porzano. Altri premi a Nucci, Lo Manto, Giulino.

A ROSSANA (Cuneo) Concorso di pittura "La conca verde" è stato vinto da Leo Remigante. Altri premi a Lattanzi e Chielmetti.

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