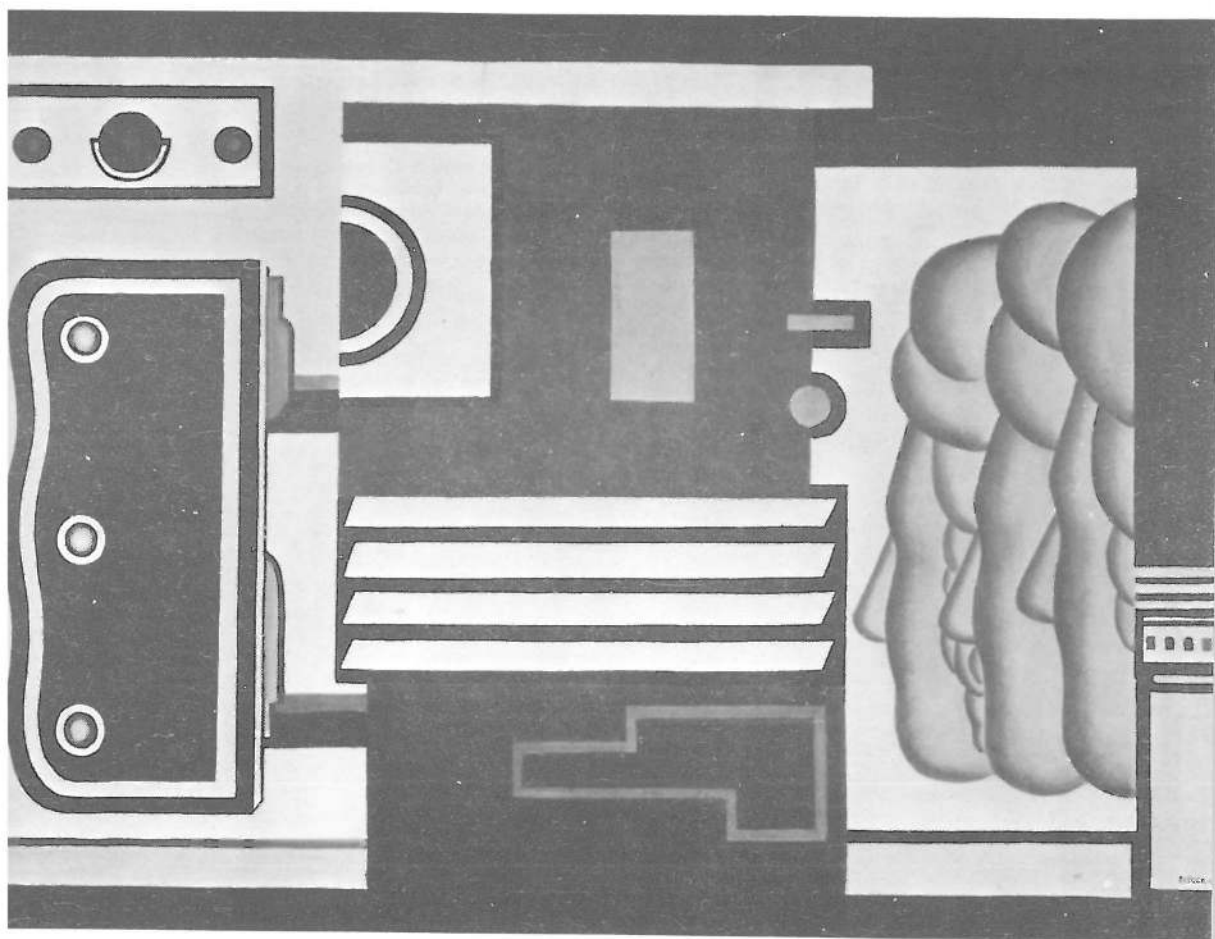


NAC

notiziario arte contemporanea

28

1 - 1 - 70



quindicinale

direttore responsabile:
Francesco Vincitorio

Sommario

Le opinioni contrarie	3
Dibattito sulle strutture: Una svolta	4
V. Fagone: Fede nella pittura (Badodi all'Economia)	5
R. Barilli: Le combinazioni (Del Pezzo alla Marconi)	8
F. Vincitorio: Inno alla vita (Léger al Milione)	10

Mostre:

Bari: "S. Salvemini" di E. Spera	11
Bergamo: "Pierluca" di R. Beltrame	11
Bologna: "J. Le Parc" di F. Caroli	12
Como: "A. Calderara" di L. Caramel	12
Cremona: "G. Benedini" di E. Fezzi	13
Lecco: "T. Simeti" di E. Cesana	13
Livorno: "A. Bonfanti" di E. Fezzi	13
Mantova: "C. Revilla" di R. Margonari	14
Matera: "Collettiva" di E. Spera	15
Milano: "R. Barisani" di G. Schoenenberger	15
"C. Di Ruggero" di C. Gian Ferrari	15
"T. Stefanoni" di F. Vincitorio	16
"E. Bordoni" di F. Vincitorio	16
"D. Buzzati" di A. Natali	17
Nuoro: "N. Asteria" di M. Di Cara	17
Padova: "Gallerie delle Venezie" di F. Vincitorio	17
Pesaro: "C. Lorenzetti" di A. Pandolfelli	18
Roma: "L. Sguanci" di A. Pandolfelli	18
"F. Brook" di V. Apuleo	19
"F. Mulas" di G. Giuffrè	19
Torino: "M. Russo" di M. Bandini	20
"B. Devalle" di M. Bandini	20
Verona: "M. Surbone" di P. Fossati	21
Vicenza: "M. Calandri" di S. Fazio	21

Panoramica :

Bari di E. S.	22
Cremona di E. F.	22
Milano di F. V.	22
Roma di V. A.	23
Torino di M. B.	23
A. C. Quintavalle: Amor di comune	24
F. Quadri: Baruchello e Schifano	25
C. Altarocca: Sociologia dell'arte	26
Ricordo di Gianni	27

Recensione libri:

A. Palazzeschi e G. Bruno: Boccioni	28
R. Barilli: Scultura del 900	28
E. Crispolti: Il surrealismo	28

In copertina:
Fernand Léger:
Les trois figures - 1926

Le riviste	29
Notiziario	30

le opinioni contrarie

Giorni fa la Libreria Galleria Alfieri di Venezia ci ha inviato la seguente lettera: *"Vi preghiamo di voler cortesemente sospendere l'invio del vostro notiziario d'arte contemporanea, non potendo la nostra Libreria esporre per la vendita una rivista sulla quale, per ragioni a noi incomprensibili, vengono continuamente pubblicate critiche negative all'attività della nostra Galleria. In plico a parte ecc. ecc."* Tralasciamo le sottigliezze - da ambasciatore della Repubblica Veneta - del gioco delle minuscole (le sole maiuscole sono riservate a "Libreria" e a "Galleria") e sorvoliamo pure sull'inesattezza di quel "continuatamente" (in effetti si è trattato di un unico nostro intervento). Fermiamoci invece, un i-

stante, alla storia delle "ragioni a noi incomprensibili".

E' umano che chi riceve una critica si arrabbi e, d'istinto, reagisca come può. Chi è senza peccato scagli la prima pietra. Ma Bruno Alfieri, oltre che librario e gallerista, è anche editore, direttore e redattore di una rivista d'arte contemporanea. E ci sembrava che questo esercizio avrebbe dovuto fargli apprendere che avere opinioni contrarie è un diritto (e, quando è il caso, un dovere) sacrosanto di tutti. Noi l'abbiamo esercitato. Lui non l'ha capito e forse, dato il clima di casa nostra, non è in grado di capirlo. Comunque ha perduto una buona occasione per dimostrare una intelligente, non getta democraticità.

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 SVOLTA

A noi sembra che, con gli interventi di Renato Pagetti e Lelio Scanavini, il dibattito sulle strutture - che stiamo facendo ormai da parecchi mesi - sia giunto ad una svolta. Infatti, anche sulla base di una prima sommaria elaborazione dei dati dell'inchiesta, inviatici dai lettori, abbiamo constatato come, sia pure con comprensibili, ineliminabili confusioni, siano venute emergendo due linee, diciamo, primarie.

Una è quella apparsa ormai in modo esplicito con l'affermazione di disponibilità di un bibliotecario qualificato, quale è il direttore della "civica" di Milano. Il quale, per di più, ha affermato di essere "certo di interpretare il pensiero della stragrande maggioranza dei bibliotecari italiani". L'altra è quella che, a seguito della proposta di Cocchi ("grafica per una scuola"), è stata messa a fuoco, la volta scorsa, da Scanavini con il ricordo di una piccola esperienza compiuta in una scuola della Brianza. In altre parole, abbiamo l'impressione che, a questo punto, la nostra iniziativa sia sbocciata su due piattaforme, passibili di ulteriori discorsi. In primo luogo la verifica se - in attesa delle gallerie civiche d'arte contemporanea che, a nostro avviso, restano l'obiettivo finale - le biblioteche pubbliche siano realmente disposte (è un loro "dovere" ricorda Pagetti) a riservare uno "spazio" all'arte contemporanea. E allora sarà necessario discutere in qual modo e per che cosa potrebbe essere utilizzato quello "spazio". In secondo luogo approfondire ciò che si potrebbe e dovrebbe fare per diffondere nelle scuole la conoscenza della problematica artistica contemporanea. E, soprattutto, come giustamente sottolinea Scanavini, in quella "matrice" che è la scuola elementare.

In fondo (e, implicitamente, lo individuò con esattezza Enzo Mari nel convegno di Reggio Emilia) sono poi i due problemi-base delle strutture artistiche. Quello di sti-

molare, sostenere, pubblicizzare in un ambito di utilità pubblica (e, cioè, in un circuito diverso da quello mercantile) le attività artistiche. E quello di preparare adeguatamente, di dare insomma a tutti - come può fare soltanto la scuola - gli strumenti per decodificare queste attività. L'invito perciò che facciamo ai lettori - fedeli o saltuari, non importa - è quello di iniziare un nuovo, preciso, incisivo discorso. Tenendo naturalmente conto di ciò che è stato detto finora, ma prendendo, soprattutto, per base questa focalizzazione che si è venuta delineando. Se ci è consentita una semplificazione metodologica: l'apertura di Pagetti e l'esperimento di Agrate Brianza narrato da Scanavini.

Per quanto riguarda la prima, il dibattito potrebbe, secondo noi, svilupparsi, analizzandone partitamente i concetti e muovendogli tutte le obiezioni che tale apertura sollecita. (E, noi per primi, vorremmo chiedergli ragione della qualità delle mostre organizzate dalla Biblioteca civica di Milano e da quelle di quartiere, e se esiste, in pratica, nelle biblioteche italiane, una possibilità di gestione autonoma del settore delle arti visive.) Oppure accettando il suo invito ad indicare nome, cognome e indirizzo di quei bibliotecari che, o si sono rifiutati o si rifiuteranno di far svolgere una attività di arti visive nell'ambito dell'ente da loro diretto. E formulare, infine, proposte concrete, ossia realizzabili, per far sì che da questi luoghi - in assenza di altri idonei luoghi pubblici - anche da noi prenda l'avvio quella che un recente convegno a Parigi di specialisti in museologia, promosso dall'Unesco, ha definito "la rivoluzione dei musei in atto nel mondo".

Per realizzare, magari in *nuce*, questa rivoluzione, le biblioteche hanno, a nostro avviso, il vantaggio di essere decentrate e spesso vitalissime (vedi Dogliani o l'indagine compiuta pochi mesi fa sull'attività del-

le biblioteche in Sicilia). Sono luoghi ideali perchè appartengono a tutti, senza distinzione ideologica o altro. Sono luoghi che hanno la comodità di esistere e, spesso, di funzionare in modo eccellente e, di frequente, già sentono nel loro stesso ambito questa esigenza di allargarsi ad altre attività. Come dimostra l'inchiesta promossa dalla Biblioteca di Cusano Milanino dove è risultato che 194 frequentatori su 235 hanno manifestato il desiderio di vedervi svolgere mostre d'arte, spettacoli, concerti ecc.

Certo bisognerà - come hanno ammonito Natali ed altri - impedire che diventino sacche retrive o dominate dalla vanità e dall'esibizionismo di pochi "autorevoli anziani". In poche parole: sedi di baronerie. Ciò che è indispensabile è che siano, effettivamente, un luogo di incontro-scontro e di scambio specialmente di giovani: vivace, aggressivo, vitale. Un punto nodale di cultura come già accade nei paesi più progrediti del nostro. E questo, oltre tutto, potrebbe essere il primo passo verso quei "collegamenti" che fin dall'inizio abbiamo vagheggiato e su cui quasi tutti gli intervenuti al dibattito si sono dimostrati d'accordo. Un incrociarsi e un rimbalsare di esperienze nuove per far crescere la nostra società, anche per quanto riguarda la cultura visiva.

Problema, questo, che ci riporta al secondo tema della nostra proposta di discussione: la scuola. Tutti sappiamo quali amarezze, quante preoccupazioni susciti in noi, solo a nominarla, la parola "scuola". E può sembrare utopistico volerla gravare - realmente e non come viene fatto oggi - di quest'altro grosso compito che è l'educazione visiva. Ma se si pone mente all'importanza della percezione visiva (per citare uno solo dei suoi aspetti, valga il discorso che viene facendo Quintavalle, su queste colonne, a proposito della pubblicità) e se si tiene presente che la quasi totalità degli uomini è, visivamente parlando analfabeta (vedi le parole di Mirko, pubblicate la volta scorsa), apparirà chiaro che la educazio-

ne visiva deve diventare un dovere primario della scuola. Un'azione che deve, necessariamente, iniziare nei primi anni di apprendimento. Con metodologie rigorose (finiamola con gli esperimenti "alla plastilina" di tanti insegnanti di educazione artistica). Con materiale adeguato (e qui si potrebbe innestare, egregiamente, la proposta di Cocchi sulla legge del 2 per cento.) E, principalmente, con un corpo insegnante che sia, a sua volta, preparato a questo compito. Problemi grossi, lo sappiamo, ma, a nostro avviso, non insolubili (si pensi a cosa potrebbe portare, in proposito, una ristrutturazione delle Accademie). Comunque, problemi che è urgente dibattere per non lasciare l'educazione visiva irrimediabilmente tagliata fuori dai fermenti che agitano le riforme scolastiche. Noi crediamo che questo sia il momento per uno sforzo da parte di chiunque sia interessato - in qualche modo - alle arti visive. Uno sforzo che nasca dalla consapevolezza dell'incredibile arretratezza in cui ci troviamo in questo specifico campo. Una arretratezza che grava su tutti. Sulla passiva cecità di milioni di persone che, a sua volta, toglie all'artista ogni fiducia nella propria utilità sociale. Una arretratezza che, al massimo, consente mode fallaci e nessuna ricezione da parte della comunità dei fatti e delle idee, spesso decisive, che gli artisti vengono proponendo. Una arretratezza che contribuisce, in modo determinante, a condannarci ad una condizione di sottosviluppo culturale, quale è documentato, quotidianamente, dai giornali. Canzonissima o Milan-Juve: gradimento 100; arte: gradimento 0,01.

Ecco perchè riteniamo che non bastino i mugugni di galleria o di circolo artistico cittadino. Ecco perchè sollecitiamo questo dibattito, auspicando che esso si allarghi ai grandi organi di informazione. La spinta di rinnovamento della nostra società non può non riguardare questi temi. Anche perchè questi temi sono fondamentali proprio a quel rinnovamento che così faticosamente stiamo vivendo.

fede nella pittura

Tra i molti non risolti aspetti del problema "Corrente" - non risolti per la forte ideologizzazione con la quale è stata riguardata, nonostante la brevissima distanza, la storia del movimento milanese - quello della determinazione del contributo di Arnaldo Badodi non è secondario. Le rare, incomplete mostre dell'artista che di tanto in tanto vengono presentate da gallerie milanesi (e questa all'Eunomia, pur vasta, non sfugge al carattere di approssimazione rispetto al traguardo di una definitiva chiarificazione critica) non rendono ragione della portata del lavoro di Badodi che per essere stato svolto quasi interamente negli anni '38-41 può risultare in qualche modo emblematico delle *moralità* che il gruppo dichiarava e del senso in cui venivano orientate certe precise scelte espressive. Su Corrente gravano oggi come costanti di riferimento angolazioni che si rivelarono acute, irreversibili alle conclusioni di una ricerca che incorporava esperienze ben distanti (si pensi alla prima pittura di Birolli contrapposta agli *uomini rossi* di Sassu). Il no al Novecento, il no al fascismo sono negazioni che vengono a sovrapporsi al momento estremo di un processo che si è sviluppato, va detto, tra ambiguità e contraddizioni. Tuttavia se il no al Novecento diventa a un certo punto rifiuto di una condizione in una particolare società, esso è, prima, scelta sempre più consapevole, delle possibilità di estendere l'universo della pittura a una dimensione individuale, di poter sottrarre/sollecitare l'immagine nella sua dimensione simbolica. L'aver operato - con insistenza, da posizioni diverse - su questo *intervallo attivo* della formatività dell'opera visuale è, per noi, il senso positivo di Corrente; in questa prospettiva può anche considerarsi un luogo parallelo

rispetto allo spazio dove in quegli anni agivano artisti come Arshile Gorki e Hans Hofmann. Certo nell'operatività di Corrente c'era viva l'urgenza di un adeguamento agli svolgimenti della cultura europea (che non poteva non essere in opposizione al percorso orientato in senso riduttivo, e ideologizzato, futurismo-metafisica-novecento), un recupero faticoso, non costantemente felice, ma dall'interno, non di modulo, non passivo. D'altra parte di quale obiettivo traguardo si preoccupassero i pittori di Corrente si può leggere in un lucido testo di Birolli di qualche anno prima "un giorno per arte non dovrà intendersi più compiere in perfetto stile una nuotata in una vasca da bagno, ma compierne una in mare aperto". Quali torsi elegantemente sguazzassero nelle vasche della pittura italiana di quegli anni sappiamo tutti; purtroppo anche le geometrie dei primi astrattisti italiani, che venivano da mari vitalmente aperti e agitati, avevano preferito alla fine ipotizzare sulle rive del bel lago le glorie del placido "mare nostro". Ai *pittori del mare aperto* gli esiti della pittura italiana del dopoguerra devono una attiva libertà, uno spazio vitale di rischio. Se è stata schematizzata per la pittura degli anni cinquanta una linea Corrente-Neorealismo questa non è comprensiva di quanto hanno realizzato in quegli anni - con profonda, rigorosa coerenza - artisti come Birolli, Morlotti, Vedova e anche Fontana. E Corrente vive di queste "due tensioni".

La "distanza" nella quale Badodi amava dipingere la piccola gente dei suoi biliardi, dei suoi interni affollati (e restava piccola gente anche nella grande, inconsueta "bataglia di Milazzo" purtroppo qui non esposta) risultava critica dell'anonima mo-

numeralità dell'arte di regime, dell'affabilità post romantica. Il colore acido, frammentato, ma disteso per fitte trame, diventa occasione di un acceso incontro con gli oggetti, le persone; la stessa ironia con la quale vengono perlustrate le calde atmosfere di questi quadri è termine vivo di una immaginazione che ha rare pause. L'intimismo di Badodi appare così scoperto, meno drammatico di quello di Migneco, ma continuo e fatto acuto dalle improvvise tensioni cromatiche.

Badodi appare tra i pittori di Corrente forse il più compromesso in questa *distanza*: l'ascendenza che Valsecchi propone nella direzione della scapigliatura lombarda, una ascendenza critica, è una indicazione di lettura suggestiva. Ma riguardando in una prospettiva ormai compiuta il lavoro di Badodi, oltre il rimpianto per quello che poteva contenere di sviluppi il suo iter di pittore già felicemente progettato - Badodi non tornò più dalla Russia

dove era andato come ufficiale - colpisce la rete di influenze positive, non duplicative che è possibile leggere nelle opere degli artisti del movimento. Dietro le tele e i disegni qui raccolti è possibile cogliere il lucido atto di fede nella pittura di Birolli come terra promessa di una felicità (che non è solo della pittura), l'ardore immaginativo di Sassu, la serpentina acida di Migneco; ma anche il rimbalzo degli splendori consumati dalla pittura di Mafai, il percorso già segnato dei Sei di Torino, da dove veniva a delinearsi la fisionomia di Guttuso. Nella storia dell'arte italiana di questo secolo bisognerà guardare con attenzione a ciò che è successo negli anni tra il '30 e il '40, in molte - anche opposte - direzioni. E se, a un certo punto, si volesse tentare un confronto tra le sue punte e la grande pittura internazionale non ci sarebbe, secondo noi, da nascondere la faccia.

Vittorio Fagone



A. Badodi: Gli amanti

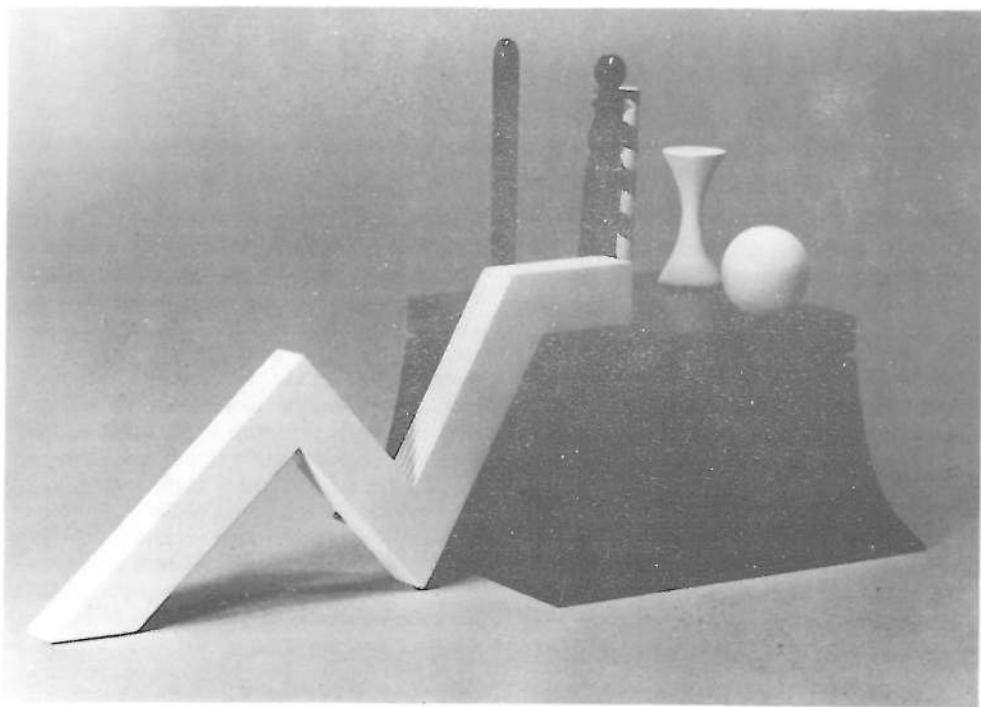
LE COMBINAZIONI

Lucio Del Pezzo può vantarsi di essersi mosso fin dagli inizi in due direzioni venute poi di grande attualità. Gli si può attribuire da sempre il gusto per una ricerca "popolare", e nello stesso tempo l'avvertenza che una simile ricerca "popolare" non poteva non portarlo "oltre la pittura", verso una resa plastica svolta nello spazio. Naturalmente, perchè sia valida questa breve caratterizzazione, bisogna intendersi subito sulla nozione di "popolare" e prenderla in questo caso in un senso molto più vasto di quello poi codificato dalla Pop Art - del resto non ancora sorta quando Del Pezzo cominciava ad affermarsi. "Popolare" come sinonimo del "già fatto", di forme e materiali di dominio pubblico, immediatamente riconoscibili nei loro valori e nei loro significati da parte di tutta una comunità.

All'interno di questa prima scelta di fondo, il lavoro di Del Pezzo si caratterizza poi, come è ben noto, per il suo distribuirsi in due "tempi" che sono anche due modi diversi e quasi paradigmatici di esperire le possibilità stesse del "popolare". L'artista parte dall'accezione di esso che può aver corso in una comunità pretecnologica, non raggiunta dalla civiltà dei consumi, ove di conseguenza desideri, speranze, sublimazioni si proiettano su materiali di estrazione sacra, di provenienza atavica, di tramando familiare. Materiali, è meglio precisare, falsamente sacri, falsamente nobili e antichi. In realtà, paccottiglia dozzinale, bazar pittoresco di orpelli consunti e ingialliti. E' almeno quanto risulta dalla ricognizione, ovviamente demistificante, che ne effettua Del Pezzo nel periodo napoleonico: non senza però che questo esame disincentato non si lasci a sua volta afferrare dal fascino di tutti quei sospiri e desideri di compensazione che si incrostano sui ma-

teriali "popolari" fino a farne come tanti ex-voto. Fin da quel momento insomma il movimento è complesso, in quanto Del Pezzo registra dapprima una caduta - la nobiltà di partenza di certi simboli subito degradata a luogo banale e di cattivo gusto - per poi procedere a un'operazione di riscatto mediante l'attraversamento e il ribaltamento del cattivo gusto stesso.

Questo schema di caduta e di recupero non muta quando poi Del Pezzo, spostandosi a Milano e a Parigi, viene a contatto, come si usa dire, con una civiltà tecnologica o del benessere. Le forme "pulite" che ora compaiono, tratte dal repertorio delle figure geometriche o da quello di elementi ornamentali di gusto *démodé*, vagamente liberty o forse meglio Art Deco, vogliono essere anche in questo caso le elevazioni e i risarcimenti che una comunità, questa volta però di tipo borghese e industriale, si ammannisce per consolarsi della pochezza dei valori quotidianamente incontrati. Siamo insomma nel regno del kitsch, se per kitsch dobbiamo intendere fondamentalmente una falsa elevazione, un falso riscatto artistico ottenuto troppo rapidamente e a buon prezzo. L'artista tuttavia non sceglie per sé la parte facile del fustigatore di una simile caduta. Al contrario, anche qui recupera quanto di affascinante può essere insito in questo stesso costituirsi di un paradiso a buon mercato. C'è insomma un lavorare "alla seconda", per via indiretta, però così sottile e nascosto da rischiare talora di sfuggire alla comprensione. Si è potuto pensare infatti che Del Pezzo prendesse "sul serio" i simboli metafisici rispolverati dal museo recente della nostra pittura, da Morandi e da De Chirico. Ed era allora un bel guaio, tentare di giustificare questa improvvisa impennata "metafisica" in un contesto di cultura certamente



L. Del Pezzo: Sagittario (part.) 1969

non favorevole ad essa. Occorreva forse attendere certe operazioni di Lichtenstein per ritrovare casi analoghi di andirivieni: le forme del museo moderno (un Picasso, un Léger) decadute a vili stereotipi di massa, ma per ciò stesso divenute nuovamente appetibili per lo spessore della frequentazione banale che così andava ad incrostarle. Bisogna del resto ammettere che qualche volta Del Pezzo concedeva troppo alla bellezza plastica delle sue forme, imbrogliando così ancor più la pista alle sue spalle. E forse in tempi recenti si era aggiunta qualche tentazione di rivaleggiare con le "strutture primarie": tentazione sbagliata, giacché per Del Pezzo la "nozione" delle figure adottate, siano queste anche le più elementari, sfere o piramidi, è sempre più importante della "quantità materica" della loro incarnazione. Tanto è vero che egli può scorrere a suo piacere dal grande al piccolo formato. Ora però, nella mostra allo Studio Marconi, l'artista sembra aver ri-

preso in mano tutte le fila del proprio discorso, puntando decisamente al repertorio di nozioni, al grande vocabolario ricco di tutte le possibili ambiguità, dove cioè il cilindro a righe bianche e rosse, al di là della sua bellezza formale, può ricordare il bastoncino di zucchero filato o il palo d'attracco delle gondole veneziane; dove la struttura squadrata diventa mensola o vetrina per sciorinare soprammobili; dove lo scivolo su cui scorrono coni e sfere sembra essere ricavato da una porta pomposa nelle sue linee liberty. Il museo, ovvero l'iperuranio delle pure idee, si abbassa al livello di un lessico familiare, ma così si umanizza, si gonfia di significati e di allusioni, si propone come cordiale gioco combinatorio cui tutti possono partecipare, non secondo le regole di un'austera grammatica neoplastica, ma secondo le vive istanze di un allargamento dell'area della significazione.

Renato Barilli

INNO ALLA VITA

Giusto a 37 anni di distanza, la Galleria del Milione ripresenta una serie di opere di Fernand Léger. Allora (si era nel '32 ed era una novità per l'Italia) una quindicina di guazzi e disegni. Oggi, una trentina tra olii e disegni, trenta lito e una piccola ceramica. Tenuto anche conto della fatica affrontata per raccogliere, senza dubbio un bel regalo di Natale. Di cui, specie in tempi di astinenza di iniziative pubbliche, come è quello che stiamo attraversando, dobbiamo doppiamente rallegrarci. Primo, perchè, in verità, di questo pittore da noi si è visto pochino. (Così, d'acchito, mi vengono in mente soltanto le sue presenze nella sezione "quattro maestri del cubismo" alla Biennale del '50 e a quella successiva, dove c'erano una ventina di opere, nonché le mostre postume di Torino e Roma). In secondo luogo perchè ... Léger è Léger. Inutile, cioè, rifarne qui - sia pure in breve - la storia. Tanto più che in questa mostra, se si esclude un acquarello del '17 ed una lito del '29, i cosiddetti "tempi eroici", quelli che servono per capire varie cose, sono purtroppo assenti. Tuttavia qualche osservazione vale forse la pena farla. Anche perchè è una rara occasione di osservare un così cospicuo numero di opere (soprattutto per Léger, non c'è riproduzione che tenga!) e alcune sono veramente di notevole importanza. Specialmente quelle del periodo dal '26 al '39 (vale a dire prima del lungo esilio negli Stati Uniti) che permettono di cogliere molto bene il trapasso da una pittura ancora, forse, troppo intrisa da influenze culturali, ad una visione completamente libera, tutta sua, assolutamente autonoma. Certo uno degli inni più belli alla vita, creati in questo nostro secolo. Parlando di influenze culturali non vorrei essere frainteso. Nel '26, Léger aveva digerito da un pezzo la lezione di Cézanne. E la "cura" cubista ed alcune esperienze astratte, proprio di quegli anni, lo stavano portando rapidamente nel vivo di quel tipico periodo che fu detto degli *Objets dans l'espace*. Ma bisogna tener presente che sono pure gli anni della vicinanza a Ozenfant (dirigevano insieme, come è noto, l'Atelier

di rue Notre-Dame-des-Champs) e un pò di purismo (quel purismo che, sottopelle, lo interesserà fino alla fine: si rammentino gli "omaggi" a David e a Ingres e l'ultima "passione" per Paolo Uccello), come dicevo, un pò di purismo gli rimane attaccato. Un'aria ordinata, leggermente ferma, magica, un tantino intellettualizzata - comune, d'altronde, a tanta pittura europea di quegli anni - di cui, per fortuna, la terragna, genuina natura del normanno si libererà presto. E verranno allora quelle composizioni, i paesaggi, le figure, che - anche in piccole dimensioni - testimonieranno del suo grande, eccezionale vigore. Un senso sano, ottimismo della vita, una energia vitale (giustamente De Micheli accenna, nella breve prefazione, ad una certa analogia con Boccioni) che vien fuori di prepotenza, come un "pugno" dal quadro. Si potrebbe parlare a lungo delle ragioni stilistiche e linguistiche - che producono questa sensazione di forza, questa energica, salutare scrollata ai sentimentalismi e ai decadentismi. Si potrebbero analizzare i suoi "colori contrapposti", la estrema semplificazione delle forme, la sua capacità di incastrare queste forme in un discorso che ha l'epicità di qualcosa di realmente primitivo, di popolare, di solare. E si potrebbe sviscerare, per esempio, la sua accettazione del mondo contemporaneo (le "macchine" e le luci pubblicitarie di Broadway) oppure la sua "monumentalità", intesa come arte sociale, ossia arte per tutti. Ma, forse, continuerebbe a venir fuori che, alla base di tutto, c'è sempre questa sua incoercibile, fiducia nella vita. Una fiducia traboccante, anche se tutt'altro che cieca, che viene rivelata sia dalla minuzia amorosa con la quale disegna un tronco d'albero (c'è, qui, un disegno straordinario del '31), sia dagli ormai celebri dipinti dedicati ai "grandi soggetti", di cui, in questa mostra, c'è un eco nello "studio" per la *Grande Parade* del '53. Una fiducia elementare, bellissima, empatica, che fa di questo pittore un grande maestro. Un maestro in tutti i sensi.

Francesco Vincitorio

BARI

Galleria Bussola: S. Salvemini

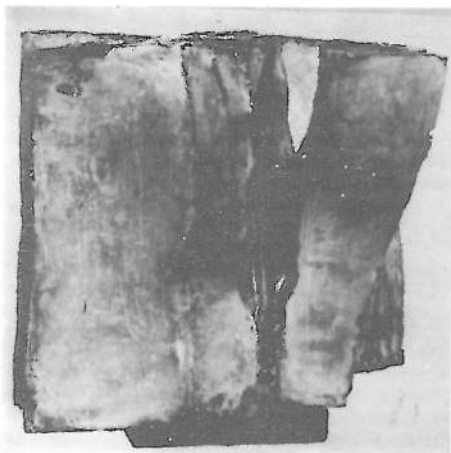
Il procedere per fotogrammi, da non molto adottato dal Salvemini, per l'occasione presentato in catalogo da Pietro Marino, non è assunto (mi riferisco alle opere dialetticamente più aperte) come mezzo di sviluppo linguistico di una percezione visiva colta in un momento determinato del suo evolversi, e quindi seguita nei successivi sviluppi e trasformazioni, ma è assimilato come fatto momentaneo ed isolato di cui ne è testimone il tono iterativo della narrazione. Il procedere per sequenze e fotogrammi è comunque connesso ad un evidente e positivo periodo di crisi - ed in questo senso la determina ulteriormente - che attesta una avvenuta trasformazione, per alcuni aspetti ancora in atto, della impostazione ed impaginazione pittorica che cerca di uniformarsi ad un nuovo sviluppo nell'analisi del Soggetto-Oggetto. Traspone, tuttavia, dai lavori presentati, una non superata formazione di base espressionista che però il Salvemini tenta di recuperare, almeno in parte, alle sue nuove esperienze: si vedano infatti certi paesaggi o 'interni' dove il tratto è eccessivamente caricato dal colore. Il suo, comunque, è un discorso artisticamente valido e portato avanti con una serietà di intendimenti che cerca maggiore coerenza volto com'è a recuperare, sopra ogni cosa, interamente il senso, più concreto ed umano delle cose, che vada oltre il determinismo tecnologico e le influenze di struttura.

Enzo Spera

BERGAMO

Galleria Lorenzelli: Pierluca

"Lacerazione", "Aggressione", sono titoli ricorrenti in queste sculture di Pierluca (Degli Innocenti). Gli anni, 1958-62, potrebbero suggerire un mondo informale con esiti verso l'espressionismo astratto e, quale punto di riferimento, un Burri; ma raramente un suggerimento sarebbe così sviante, anche se un murale del '60, "Lacerazione II", testimonia un preciso assorbimento di tale tendenza. Nelle opere che Lorenzelli ha raccolto per questo ricordo dell'artista, scomparso nel '68 all'età di 44 anni, e che documentano appunto il periodo '58-'62, non solo l'emotività non è mai prorompente, ma l'artista ha fatto



Pierluca: Lacerazione 24 B - 61

qualcosa di più che chiudere l'opera in una salda unità. Ha tagliato netto tutti i ponti che potrebbero legarla direttamente al tessuto storico circostante, eliminando ogni riferimento a ciò che può averla motivata. L'opera ci si dà unicamente come riconducibile a una razionalità moderatrice che determina una configurazione sempre saldissima e lucidamente equilibrata e che argina e raffrena il mondo di forze e di tensioni suggerite dalle lamiere, spesso a pacco, piegate, lacerate, sfogliate e colate sui bordi, fermandole nel momento stesso in cui vengono evocate: irrigidite per sempre entro la configurazione impressa al pezzo. Ed è razionalità che si pone come causa dell'opera, non come sua finalità espressiva, che la sovrasta ma iniziando e finendo con essa, per cui dalla configurazione, alla traccia del gesto che ha segnato una materia limpida e lavorata con un mestiere di straordinaria concisione e pulizia, alla forza compressa e imprigionata che pervade questi pezzi, ogni cosa acquista una sorta di ineluttabilità che brucia senza residui qualsiasi interpretazione intellettualistica o estetizzante o soltanto emotiva. Su questa matrice si modula l'individualità delle singole opere. Ora è il rame a suggerirci un ritmo più morbido e un'emotività più pacata come in "Lacerazione 35", ora, come nel murale "Lacerazione V", è il contrasto cromatico tra l'argenteo dell'alluminio e il nerreggiare dell'acciaio slabbrato ad accentuare la perentorietà decisa di un'opera di straordinaria concisione. Talvolta ci incatena la forza, quasi primigenia, imprigio-

nata nel pezzo, come in "Lacerazione 24 b", e talvolta, come in "Lacerazione VII", è l'equilibrio e la perfetta coordinazione delle parti, al confine del virtuosismo, a ridestarci un moto di attonita sorpresa. Un'opera e una mostra che si impongono alla nostra attenzione, oggi forse più che negli anni in cui queste sculture sono nate, per la fecondità e le aperture che racchiudono.

Renzo Beltrame

BOLOGNA

Galleria Dè Foscherari: J. Le Parc

Julio Le Parc, artista argentino poco più che quarantenne da dieci anni stabilmente operante a Parigi, fu tra i fondatori nel 1960, con Sobrino e Morellet, del Gruppo di Ricerche d'Arte Visuale, di cui ha condiviso e alacramente alimentato negli anni le prese di posizione polemiche e le dichiarazioni programmatiche. La mostra dell'artista alla Dè Foscherari, che ha un pò forse il torto di non saper creare il dovuto risalto "ambientale" alle composizioni esposte, non numerose, serve utilmente a saggiare le esperienze recenti degli agguerriti ricercatori cinetici francesi, e il margine, sia pure non sconvolgente, di originale divergenza dalle prove del maestro Victor Vasarely. Ecco esposta la serie delle "Forme in contorsione", in cui una o due lucide lamelle metalliche si flettono lentamente, mosse da un congegno meccanico innescato dallo spettatore, su pannelli variamente rigati o anche monocromi, creando in questa progressione un campo percettivo continuamente variabile, insieme costituito dalle varie modulazioni di flessione e dal gioco mutevole della riflessione del fondo sullo specchio delle lamine in movimento. Ecco ancora il "Continuo Mobile Luminoso" in cui una serie volatile di specchietti metallici appesi a fili riflette e diffonde variamente per tutto l'ambiente alla minima sollecitazione la luce di una sorgente sovrastante, creando una diaspora luminosa tutt'intorno lo spettatore. O ancora le cinque strutture cubiche sovrapposte, i "Cinque movimenti sorpresa 1966", in cui una serie di pulsanti installati di fronte all'osservatore invita a saggiare le diverse combinazioni cinetiche: e frullerà ora una bandierina a strisce, due lamine contrapposte si fletteranno con un punto di congiunzione, o ruoterà lentamente un quadrato in prospettiva. I processi percettivi, le possibilità percettive dell'occhio e della psiche alle sollecitazioni di mutamen-

ti programmati, atti a provocare uno stato di incongruenza e instabilità visiva, vengono vagliati e precisati instancabilmente, e l'intento è certo quello, in fine, di definire una possibile razionalità costruttiva. In un tramando culturale che, educato sapientemente alle ricerche fenomenologiche e purvisibilistiche, tende infine a un'operatività rigorosa: come osservava Morellet nel '62, rilevando che "una vera esperienza dovrebbe muovere da elementi controllabili che progrediscono sistematicamente secondo un programma". Specificamente si dovrà sottolineare poi l'esigenza costante in queste opere di sollecitare e coinvolgere lo spettatore nell'"azione" formale, che fu fin dall'inizio uno dei punti programmatici fondamentali del Gruppo parigino.

Flavio Caroli

COMO

Galleria Giovio: A. Calderara

Quando, visti i lavori di Mondrian o di Van Doesburg o di Albers o di tanti altri artisti non figurativi europei, si passa a guardare le opere degli astrattisti italiani, sempre, o almeno quasi sempre, si è colpiti dal clima particolare di eleganza garbata e sentimentale che le unisce, nonostante le molte differenze e divergenze. Si tratta di una caratteristica comune, e spesso di un limite che attenua la lucida consequenzialità dell'organizzazione delle forme, introducendo fattori sfuggentemente sensitivi in ricerche impostate sul controllo razionale e su procedimenti rigorosi. Anche Calderara partecipa di questa koinè. Per lui non si tratta però mai di una inconscia e contraddittoria sovrapposizione; nè di una concessione al gusto; e neppure di un qualcosa che si accetta o si cerca come un utile soprappiù. Al contrario, essa entra in modo determinante tra i poli del suo lavoro, appunto svolgentesi, mi sembra, nel tentativo di dar concretezza, ordine e razionalità ad una sensibilità vibrante, sottile, maturata nell'osservare la natura, la sua luce, i suoi colori, più che nell'inseguire rapporti d'origine geometrica e sperimentale. Il suo obiettivo è quello di decantare in forme esatte, "assolute" - senza tuttavia mai tradire la contingenza del fenomeno - un accostamento non riduttivo (cioè anche sentimentale e magari "spirituale") del reale. In Calderara non è, licinianamente, la geometria che diviene sentimento, ma il sentimento che diviene geometria. Ove "sentimento" va inteso nel senso più lar-

go, di adesione emotiva alle cose, di vibrazione poetica, di vitale avvicinamento alla natura; e dove "geometria" non è mai sinonimo di irrealtà o di astrazione solo mentale. Un procedimento, questo, che dà al lavoro di Calderara una tensione tutta speciale e che, del resto - come ancora una volta si può constatare in questa mostra comasca, che presenta anche alcuni lavori grafici degli anni anteriori al 1959, l'anno della "conversione" all'astrattismo - era stato intrapreso dal pittore ben prima di abbracciare modi esclusivamente non figurativi.

Luciano Caramel

CREMONA

Galleria Cornice: G. Benedini

Una dibattuta immagine di ambiguità è quella che prende concretezza nelle situazioni dipinte da Gabriella Benedini. Certi elementi sono in fase di metamorfosi da vegetali in tecnologici, da umani in altri trapassi biologici. Dalle forme naturali nascono frammenti 'metafisici', che però si avvicinano a forme e tempi da "science fiction". Tuttavia, alla rigidità di un'eventuale mutazione in 'monstrum' tecnologico, G. Benedini riesce sempre a sostituire una ambiguità visionaria più sottile, che si sparge da una superstita fine tessitura pittorica, e da certi inserimenti di ultima suggestione storica (come l'apparizione scorciata del sarcofago di Ilaria del Carretto, in quadri e litografie recenti). Per ora, il tentativo di svisare e vanificare le immagini della 'neofigurazione' è compiuto attraverso questa difficile metamorfosi in atto, e attraverso quella dislocazione di nuclei figurativi in piani surreali. La dimensione che viene così istituita in questa pittura sfiora sempre un certo 'dilemma' psicologico, che è reso suggestivo da una forte carica del subconscio. Del resto, la Benedini ha sempre mostrato una notevole flessibilità nell'uso del linguaggio traslato, con certi penetranti scambi di figura. Ora, anche nella spinta ad una possibile allegoria di comunicabilità nell'ambito di un evento già più "spaziale" (che intimamente psicologico), rimane un ultimo, vago sentore di stanza terrestre; una nostalgia che, mentre scalda il dialogo fra germi di residui figurativi racchiusi in schemi geometrici, lascia incerta la definizione degli oggetti e dei luoghi; che hanno qualcosa di inquietante proprio per quella strana sostanza "mista" di cui sono fatte le "cose" e i loro "rapporti".

Elda Fezzi

LECCO

Galleria Stefanoni: Turi Simeti

Dopo i trattamenti empirici ma illuminanti di Fontana e di Manzoni, la tela è diventata un medium ordinario per l'espressione di significati plastici, soprattutto con la esperienza di operatori, come Castellani e Bonalumi, che ne hanno verificato puntualmente la disponibilità mediante processi ragionati. Sostituendo la tela ai materiali rigidi che usava prima, Turi Simeti non si muove quindi su un piano di sperimentalismo tecnologico, ma parte da strumenti collaudati per promuoverli a nuove possibilità espressive. Spinta e ritenuta contemporaneamente da una sagoma ellittica (segnale emblematico in tutte le esperienze di Simeti) la tela si pronuncia naturalmente in tensioni concave e convesse, secondo i momenti di pressione e di resistenza. L'effetto primario è quello di un fluido elastico che si plasma in ragione di un corpo che lo penetra. Un significato dinamico denotato plasticamente e quindi di tangibile concretezza. Alla dinamicità formale, si aggiunge però una sorprendente mutabilità dell'aspetto percepibile, solo che cambi di direzione o di intensità la luce che lambisce la tela sagomata. Secondo l'incidenza della luce, concavità e convessità si rivelano alla vista come situazioni reversibili e il corpo ellittico ora sembra plasmare dal di dentro il sistema fluido ora sembra levitare al di sopra, modulandolo solo in virtù di proprietà magnetiche, lo spazio sottostante. Per queste dimensioni, la struttura di Simeti non si rende fruibile come oggetto ma si rivela un fecondo produttore di immagini, che hanno il significato di eventi spaziali estremamente plausibili. Questi caratteri assicurano un percorso autonomo al suo discorso che pure, si raccomanda immediatamente per le limpide qualità estetiche.

Eligio Cesana

LIVORNO

Galleria Peccolo: Arturo Bonfanti

Ogni inquadratura di Arturo Bonfanti, come quelle di pochi altri 'astratti' rigorosi, suggerisce sempre, per associazione di idee, un rapporto con qualche luogo, o spazio che pure deve esistere in qualche parte. Nella pittura di Bonfanti ciò è forse dovuto a quella densità materica, a quello spessore di colore-luce che rinsangua le tabulature compatte, intersecate ormai da radi

passaggi di elementi 'fisici'; e che rende l'operazione 'astratta' come se fosse dotata di una concretezza quasi realistica. Bonfanti ha saputo scaldare, fin dall'inizio della sua sintesi intorno al '30, quei 'sintagmi cristallizzati' che già si divulgavano dalle programmazioni d'obbligo dell'Abstraction-Création. Quello che sottende sempre, e rende distinta la parabola singolare del pittore bergamasco, è soprattutto il principio di vitalizzare l'intera superficie dipinta; occuparla, ispessirla di colore-luce. Abitarla di un raro 'oggetto' geometrico, dapprima; in seguito, addirittura assorbita la 'figura' in uno spiraglio 'altro', in una spaccatura diversa che ha la precisa funzione di far sentire il rilievo, la presenza tangibile di quell'intera mappa dipinta. E' come se Bonfanti abbia cercato di mimetizzare, nelle esoteriche plaghe di un caldo deserto di dune, sia la lingua di certe esperienze costruttiviste, sia la "parola" morandiana. La sostanza cromatico-luminosa è ancora l'elemento che dosa la connessione grave, tenace della 'superficie', su cui appaiono lenti spostamenti di sezioni, piani, quasi passaggi di cunei geografici. La severità della composizione, che tra l'altro sa di accurato, appassionato manufatto (ben lontana da provocazioni 'op', di frequenza seriale, meccanica) non impedisce una disponibilità alla "lettura" topografica; così, ogni dipinto pare l'ingrandimento di un dettaglio della vasta 'emulsione' della luce, legata intrinsecamente alla porosità della materia pittorica, che conserva appunto un'arcanza pesantezza, come di muro o di corposa zona di arena. Quella volontà di cercare un infinito dello spazio, che è propria della lunga pazienza degli astrattisti, è precisata, registrata anche oggi da Bonfanti nella progressiva immersione dell'elemento geometrico dentro il tessuto cromatico, fino a diventare non un corpo nel corpo, ma una componente della superficie, come ogni altra tonalità più bassa o più alta, più rara o più densa di colore; tutto è inteso a staccare la costruzione dall'appiombamento geometrico, o dalla sorda anonimìa di finestra dipinta, tipica di certe altre soluzioni 'astratte'. Se poi l'intenzione dello spazio infinito è contraddetta da quella consistenza di 'cosa' concreta, di parete impregnata di gravità materica, o quasi simile ad un sobrio intaglio ligneo, questo è, in ultima istanza, il tributo individuale di Bonfanti "contro" la stremata ieraticità dell'esperienza 'astratta', che pure intuiva strutture in mezzo alla nostalgia della pittura-pittura, la più acuta e diffici-

le che ancora sia possibile in qualche decennio intorno alla metà del XX secolo.

Elda Fezzi

MANTOVA

Galleria Greco: Carlos Revilla

E' sintomatico che un pittore proveniente da una regione che ha una storia ed una realtà socioeconomica tanto drammatiche come quelle del Perù, abbia immediatamente accettato di svolgere le sue ricerche poetiche nell'ambito figurativo ed abbia guardato soprattutto ai surrealisti ed in particolare a quello che si va scoprendo come uno dei più allucinanti ed allucinanti: il belga René Magritte. Direi però che l'apporto surrealista nella opera di Revilla è stato recepito come stimolo, per cui del sospetto di decadentismo di cui a volte si è parlato (anche senza una ragione plausibile, fin qui) a proposito degli elaborati del primo gruppo bretoniano, non è possibile trasferire la nozione sulla sua opera. Tantomeno riguardo ai disegni di cui questa mostra offre ampia panoramica. Revilla ha accolto le possibilità associative di certi simboli, riproposti da lui in forma totemica, come elementi specchio di alcune situazioni tipo. Ha pure accolto l'estrema libertà inventiva che l'irrazionalismo surrealista ha proposto a livello d'immagine, così come la causticità e l'ironia cannibalistica, la goliardica violenza anarcoide, l'amarezza riflessiva che i dipinti migliori del surrealismo storico hanno proposto. Questi elementi nelle sue mani non sono stati usati quali strumenti di rielaborazione estetica in un gioco raffinato, ma come meccanismi - funzionanti - di una vitale diaristica esistenziale in cui tutta la barbarica foga immaginativa di cui l'artista è dotato ha modo di esprimersi, mordendo ferocemente sulla realtà. L'opera di Revilla ha dunque una tipicità assai pronunciata, a differenza di altri artisti suoi conterranei che, trasferitisi in Europa, hanno preferito adeguarsi al culturalismo sperimentale d'importazione statunitense. Questi disegni condotti accuratamente, ma senza ineffabilità formali, con un pennino appunto che ricorda, a tratti, quello di Grosz, si arricchiscono di tanto in tanto di qualche violento contrappunto colorato, unica concessione al richiamo visivo. Ma più spesso, il segnale colorato è lì come memento o con precise funzioni simboliche.

Renzo Margonari

MATERA

Galleria Scaletta: Collettiva

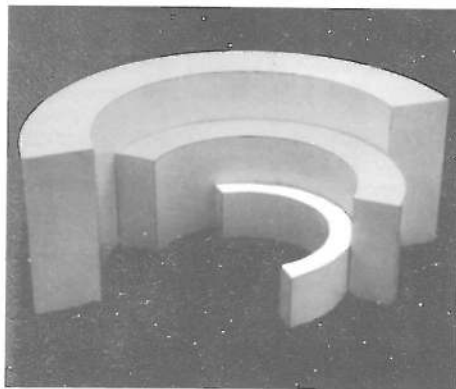
Collettiva presentata sotto il titolo di: "Itinerario Pittorico"; quale sia il presunto itinerario è difficile da stabilire volendo rimanere nell'ambito della informazione e formazione culturale. Ecco che ancora una volta si ripropongono i soliti problemi connessi alle 'Collettive' organizzate secondo esigenze di 'Galleria' e non di corrente e di tendenza. I problemi possono ridursi a tre e precisamente: 1), quale valore possono avere le collettive "minestrone"? - Nessuno! - Se non quello di confondere le idee già di per sé sufficientemente confuse: vicino ad un Mirò fa bella mostra un paesaggio appannato di Omiccioli; un Braque riflette nel vetro dell'incorniciatura una marina di Enotrio; un Hartung sta a stretto gomito con un Attardi, mentre un Marini sta quasi appiccicato ad una donnina di Treccani: 2), grosse firme ammassate senza ordine fanno buona la pietanza? Ed infine (ed è questo, forse, l'unico interrogativo risolvibile in una atmosfera che comincia ad odorare di 'strenne'): 3), il solo fine di smercio e di svendita ne giustifica l'esistenza? Purtroppo, queste di grossi nomi affermati, sono le 'mostre' che piacciono ai 'collezionisti' di provincia i quali sanno guardare solo alla firma e non alla validità dell'opera firmata, e che la domenica, dopo aver assistito al rito religioso, con il Bolaffi alla mano (ediz. 1968), debitamente fornito per l'occasione dalla Galleria, si improvvisano intenditori d'arte.

Enzo Spera

MILANO

Salone Annunciata: R. Barisani

Renato Barisani non appartiene, per la data di nascita, alla generazione che ha fatto uscire l'opera ottico-concreta dalla superficie piana portandola nella tridimensionalità della struttura primaria e dell'ambiente. E' un artista che ha dietro di sé tutta una ricerca astrattista in senso classico sfociata nella sua adesione al gruppo "MAC". Ma è proprio questo distacco temporale (e critico) che gli ha permesso, in epoca recente, di riprendere alcune formulazioni della ricerca di strutture primarie, ambientali, sotto un'angolatura diversa. Nella ricerca di strutture primarie vi è sì una spinta razionale alla semplificazione, ma vi è anche una componente irrazionale volta al recupero di dati come il gigantismo e il primordiale (o primitivo) ancorché presen-



R. Barisani: Oggetto bianco 1968

tati in una veste geometrica; ciò spiega il facile passaggio di parecchi artisti appartenenti a questa tendenza a formulazioni ibride (con la "pop"), poi funk e "povere". Questo lato irrazionale, nelle recenti opere di Barisani, non appare. L'artista, pur servendosi di forme primarie, componibili a piacere nello spazio, resta un razionalista: un razionalista che fa suo un linguaggio più recente e lo piega alle sue esigenze. Le forme di Barisani sono di una semplicità "complessa", calcolatissima: sono in legno rivestito di formica colorata; esse hanno la possibilità di venire composte in svariati modi. Questa componibilità è una possibilità ludica prevista nei minimi particolari. Sia su piano orizzontale (come scansione di spazio), sia su piano verticale, (come struttura plastica in crescita), questi elementi offrono soluzioni illimitate contenute nello studio dell'elemento base, il quale, a sua volta si presenta come "forma" bella, autonoma. Si potrà obiettare che le strutture primarie di Barisani mancano di aggressività, di brutale evidenza; e ciò appare proprio per l'assenza di irrazionalità nella sua ricerca - per il suo cosciente rifiuto di questa irrazionalità. Ma è da apprezzare, in queste opere, l'intelligenza vigile, la definizione (che si sospetta laboriosa) della forma "giusta", dimostrativa: un modulo, non a livello utilitario, ma per il diletto dello spirito - che però modulo rimane, ripetibile a piacimento.

Gualtiero Schoenenberger

Galleria Visualità: C. Di Ruggero

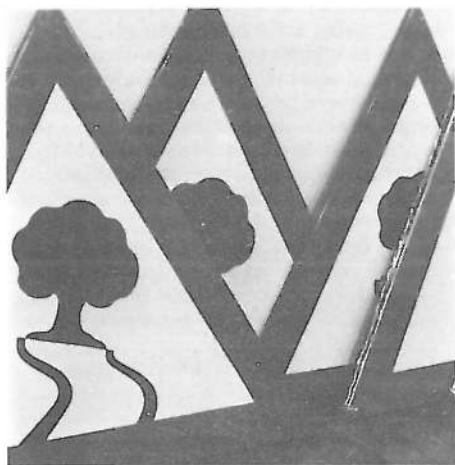
Un ambiente bianco interrotto da elementi bianchi, sospesi o sporgenti dalle pareti, al contrario di quanto si possa pensare, interviene in maniera violenta sulla nostra

percezione, abbagliandoci, prima, coinvolgendoci un attimo dopo. Infatti passando fra i dischi mobili sospesi di Carmine Di Ruggero si può cogliere e fruire una esperienza di spazio organica e completa, e cioè il fatto percettivo che si esperisce interviene a tutti i livelli della sensazione, e non solo all'immediatamente recepitibile. Queste opere dunque si propongono di configurare lo spazio al livello di visualità pura, attraverso la rappresentazione di un accidente spaziale che sia possibile fruire interamente nella percezione. E' in questo ambito che si attua il processo di oggettualizzazione dell'immagine (Dorfles) appunto, di spazio. Ma allora non ha più significato parlare di bidimensionalità, di scultura o di grandi dischi, bensì di capacità di realizzare elementi che forniscano in modo immediato questa percezione dell'idea di spazio, e questo ambiente (perchè non di un solo elemento si può parlare) raggiunge in termini molto chiari la dimensione voluta.

Claudia Gian Ferrari

Galleria Apollinaire: T. Stefanoni

E' stato Tino Stefanoni stesso a spiegarmi - con aria di scusarsi - che l'idea di esporre un unico tipo di segnale (in luogo di tutta la serie "variata" che egli aveva preparato per l'occasione) era venuta a Le Noci, proprietario della galleria. Confesso che a me, invece, è sembrata idea giusta e la confermo che, spesso, le cose si vedono meglio "da fuori". L'aver disposto per terra, alla rinfusa, un certo numero di "cartelli stradali", identici (triangolo bianco e rosso con una curva e un albero stilizzati) produce,



Tino Stefanoni

secondo me, una sensazione più univoca. Ci si aspetta, cioè, da un momento all'altro, di veder entrare, invece del collezionista, uno stradino dell'ANAS il quale, caricatili su una carriola, li va a montare su qualche strada. Con questa scelta unitaria e questo tipo di esposizione, si facilita insomma la ricezione di ciò che è la sostanza della proposta di Stefanoni. Mezzo gioco e mezza sollecitazione alla immaginazione. Il tutto con estrema semplicità, senza la minima sovrastruttura o artificio convenzionale. Forse perchè il messaggio possa conservare tutta la sua originaria freschezza. Sono anni che questo giovane artista persegue, con pazienza, questo suo discorso pulito, aurorale. Una semplicità, direi, meglio, quasi un'umile povertà di mezzi espressivi, che basa la sua efficacia - al massimo - sull'iterazione dell'immagine. Non è facile, per chi le veda per la prima volta, superare la sorpresa del troppo semplice, troppo facile. Ma il silenzio stesso, stavo per dire il pudore, che promanano da queste sue cose, mi pare che, alla fine, prevalgano sulla diffidenza. E giunge suavia e chiara la sua voce a ricordarci una possibile strada per riportarci ad una condizione più umana. Appunto dove un albero è un albero, è un albero.

Galleria Pagani: Enrico Bordini

La mostra che la galleria Pagani ha voluto dedicare a Enrico Bordini è una iniziativa meritoria perchè serve a ricordare - a pochi mesi dalla morte - un pittore, probabilmente non di prima grandezza, ma certo fra i più sensibili e aperti di questo dopoguerra. Un artista che, come scrisse una volta Lara Vinca Masini, era capace, come pochi, "di captare, spesso di anticipare e precedere le oscillazioni più lievi della coscienza artistica contemporanea". Questa mostra è antologica e comprende opere dal '43 alle ultime, del '69. Oltre un venticinquennio di pittura che si snoda, con chiara leggibilità, dalle prime scomposizioni quasi "a vetrata", via via attraverso una astrazione formale che tendeva sempre più ad organizzarsi equilibratamente. Sempre però con una grande attenzione alle qualità espressive del colore. Anzi, dal '45 fino al '50, si nota un accentuarsi di espressività drammatica, denunciata da grandi immagini con un contorno nero, marcato, e da predominanti tonalità grigio plumbee. Un breve arco molto significativo che oggi è possibile osservare con un distacco che mette in risalto la sincerità di quella crisi.

Poi un lungo iato e nel '58 l'affiorare di eleganze neo-liberty, quasi subito riassorbite dagli "Arké". Una invenzione bordoniana in cui queste eleganze e questo rapporto "interno-esterno" si affinano e dove, su una unità di fondo, basilariamente materica, viene in un certo senso a riflettersi l'articolarsi delle vicende artistiche generali. Dapprima l'informale e, infine, una specie di rilievo, di marchio ripetuto e di diverse grandezze, che egli viene articolando in vari discorsi. Ma per suggerire - sempre - questa esigenza di "ornamentalità", vale a dire di organizzato lirismo. Fino agli ultimi monocromi, in cui questi marchi vengono ad essere localizzati in una piccola zona del quadro e si perdono anch'essi nel colore. Ancora una volta un lieve, personale, sensibile recepire le linee determinanti delle attuali esperienze artistiche.

Francesco Vincitorio

Galleria Cortina: Dino Buzzati

Sinceramente, un discorso critico sull'opera di Buzzati non ci sentiamo di farlo. Poiché non risulterebbe affatto critico considerata la collocazione dell'autore al di fuori di qualsiasi area espressiva pittorica. Meglio forse parlare di illustrazione o di fumetti. Buzzati è un cattivo disegnatore e un mediocrissimo cartoonist, privo di sapienza, invenzione, originalità personale e continuità stilistica. Anche su questo piano, quindi, il discorso muore subito. E allora, come affrontare la sua opera? Considerando la storia che ha alle spalle la tentazione scivola alla letteratura. Una letteratura, oggi, in ritardo di trent'anni, giocata sul magico quotidiano, sul frammento di realtà traslato a coinvolgere paure e desideri a livello inconscio, collegata a una memoria sotterranea in cui si mescolano i segni e le aggressività dell'infanzia eletti a misura di uno spazio psicologico che esclude sempre e comunque la razionalità. Uno spazio che se lo fece un tempo leggibile scrittore, qui nelle tavole e nei fumetti appare gracile e scontato. Si dà restringere il suo lavoro a una confessione esibizionistica e autoironica. Così ecco delinearsi un personaggio freudiano, teso a costruirsi un rapporto con le cose volutamente arbitrario su cui proietta le proprie fantasie e tensioni elette a unica realtà. Poiché è chiaro, una sorta di dissociazione ha capovolto i termini del reale in Buzzati e lo spinge a vivere nell'unica dimensione che gli è possibile, quella fantastica, che il disegno, l'immagine, la storia, quotidianamente gli con-

sentono di materializzare. Non staremo qui a descriverla, tanto infantile, frustrata e patologica ci sembra, anche se molti frammenti di essa possono vivere in noi, integrati però da acquisizioni assai più elaborate. Comunque il quadro culturale che ne esce, tenendo conto di ogni stratificazione del personaggio Buzzati, è perlomeno sorprendente e induce, a dir poco, a molte perplessità se lo si pone a confronto della posizione operativa che egli ricopre all'interno di un foglio così carico di aspirazioni all'ufficialità e oggi, con questa Orfeo ed Euridice a cui appartengono i disegni esposti, nel cast "artistico" di un grande editore.

Aurelio Natali

NUORO

Galleria Chironi 88: Nello Asteria

I dipinti di Asteria si sviluppano in tessiture cromatiche a scansioni ritmiche dove l'armonia è affidata al rigoroso rispetto del rapporto ambiente-spazio-luce. L'elemento formale si identifica con l'ansia espressiva di una tematica suggestiva che attinge al subcosciente estrinsecandosi, a livello fruitivo, in un linguaggio plastico destaeliano, ma inteso come esito di un'urgenza creativa formulata sull'accentuazione dei valori timbrici, il cui punto di convergenza è individuabile nelle trame materico-spaziali delle sue città antiche fino alla rappresentazione di un'autonoma visione della città del futuro, quasi dolmen-grattacieli. Preminente, si avverte in queste opere, la trepidazione panica dell'artista sulla sorte dell'Uomo destinato ad inserirsi, in veste di spettatore, nella scena del progresso scientifico e ineluttabilmente isolato in un neo-spazio dell'habitat futuro. Pur avendo Asteria eliminato ogni richiamo figurativo, è sottintesa la presenza di un'umanità latente, perplessa e allarmata per il proprio divenire, per il nuovo spazio bio-fisico che gli verrà assegnato e che sarà certamente e sostanzialmente diverso da quello che ora ci è dato conoscere.

Mario Di Cara

PADOVA

Filarmonico: Gallerie delle Venezie

Si tratta di una mostra-incontro tra 10 gallerie delle Venezie, che un gruppo di giovani (Gruppo Artistico Incontro) ha messo insieme, con non pochi sacrifici, nell'intento - come spiega Toni Toniato

nel volumetto-catalogo - di dare a Padova una effettiva presenza nel dibattito artistico d'oggi. Le gallerie presenti al Circolo Filarmonico Artistico in Piazzetta Pedrocchi sono le seguenti: Antenore e La Chiocciola di Padova, L'Argentario di Trento, Il Cavallino e Il Traghetto di Venezia, Ghelfi di Verona, Girasole di Udine, Goethe di Bolzano, Hausammann di Cortina e S. Giorgio di Mestre. Più che un panorama vogliono rappresentare un primo "inventario" per tentare uno scambio utile ad allargare il discorso finora troppo asfittico, specie dentro alcune mura cittadine. Una iniziativa coraggiosa che, sia pure con i limiti derivanti dalla eccessiva preoccupazione mercantile di qualche galleria, una volta che fosse allargata e sistematicizzata, potrebbe rivelarsi proficua. Infatti non tragga in inganno la eccezionale fioritura di gallerie d'arte anche in provincia. Basta un minimo di attenzione per accorgersi che, spesso, forse per carenza di informazione, il giro degli artisti presentati è piuttosto ristretto e con preponderanza di "professori", a scapito dei giovani. E allora questo mettere a confronto le proprie "scelte" non può che stimolare un discorso più aperto. Gli artisti sono circa 80 e quindi non è il caso di fare segnalazioni. Solo per dare un'idea del ventaglio in cui si articolano le presenze si potranno citare i nomi di Zigaina e Ciussi, Celiberti e Biasi, Plattner e Anselmi, Gianquinto e Costalonga, Olivotto e la Zanon, Basaglia e la Fedrizzi.

Francesco Vincitorio

PESARO

Galleria Il Segnapassi: C. Lorenzetti

Del tutto inedite e nuove le sculture che Carlo Lorenzetti ha esposto a Pesaro in occasione della presentazione al pubblico della bella cartella di serigrafie realizzata in collaborazione con 'Il Segnapassi' e a cui fanno da misurato e sensibile commento i versi di Cesare Vivaldi. A conferma di quanto già ebbi a notare a proposito della sua ultima mostra, e che lo stesso Vivaldi aveva avvertito sin dal '65, la scultura di Lorenzetti si è fatta più ariosa e smaterializzata, ormai non più scultura, in un discorso fantastico e libero, di una fresca e gioiosa spontaneità. Questa volta il metallo è stato sostituito dal legno su cui il colore interviene ora con grafici e spaziali tracciati su un fondo neutro. Le ampie forme si aprono come grandi ali che vibrano



C. Lorenzetti: Gocciolone 1969

nell'atmosfera, mentre l'aria circola liberamente nelle aperture e negli spazi che le ombre portate mutevolmente variano e moltiplicano. Eppure, dietro questa nuova e sempre imprevedibile ricchezza di immagini, a volte melodicamente liriche, a volte ironicamente aggressive, non è difficile riconoscere il sempre vigile e rigorosamente controllato senso della costruzione che costituisce una delle costanti dell'opera dell'artista romano. Pertanto, più che una svolta, il lavoro presente di Lorenzetti mi sembra documentare un arricchimento e sviluppo del suo mondo fantastico, pur rappresentandone una tappa importante, tale da imporre questa mostra all'attenzione della critica e del pubblico come una delle più interessanti di quest'anno: ma d'altra parte Lorenzetti non ha mai deluso le aspettative, sempre coerente con se stesso, in un progressivo e costante sviluppo di quella che può definirsi una delle più vive e originali personalità della giovane scultura europea.

Antonio Pandolfelli

ROMA

Galleria Piattelli: Loreno Sguanci

Se il motivo di maggior interesse della mostra napoletana di maggio era rappresentato dalle candide "plastiche", alcuni importanti "legni" di recentissima produzione fanno nuovamente gravitare l'interesse di questa mostra romana intorno alle opere realizzate in quest'ultimo materiale. Si tratta di corporee e incombenti presenze alle quali il più diretto intervento dello

scalpello e della sgorbia e la più scoperta costruzione degli incastri aggiungono un senso di forza primitiva e barbarica, quasi aggressive macchine da guerra medievali. Nell'impostazione più spaziale e nei margini rotti da simboliche volute è facile riconoscere le conseguenze dell'esperienza delle plastiche (di cui già scrissi nel n. 15 di NAC), anche se qui tutto appare più controllato e calcolato. Un più grave senso della Storia carica l'opera di significati antichi e magiche evocazioni, là dove il legno meglio si presta all'incidere lento di un racconto, rispetto alla più epigrammatica immediatezza della plastica. In entrambi i casi, è ora chiaro, a Sguanci non interessa tanto il materiale come espressione tecnologica o definizione materologica - come appunto avverte Crispolti nella presentazione - ma come "media" in cui un diverso concetto del tempo e dello spazio, del presente e del passato, meglio possono trovare la loro espressione.

Antonio Pandolfelli

Galleria Farnese: Federico Brook

Maurizio Calvesi presentando in catalogo questa personale di Federico Brook alla "Farnese", scrive "oggetti che potremmo definire architettonici, sia per il senso costruttivo dei volumi, sia per la funzione, che non è quasi immaginabile fuori di un'architettura alla quale si integrino e della quale entrino a far parte"; e più avanti ancora, a proposito del materiale usato (le lastre di metacrilato: una specie di plastica trasparente nel cui ambito l'artista inserisce il metallo), "fungono insomma da vuoti rispetto al metallo, ma da pieni rispetto all'atmosfera". In sostanza, la suggestiva ipotesi del Calvesi propone una soluzione negli antichi termini vagheggiati da Le Courbousier (integrazione arte-architettura), completata da una rivendicazione di spazio. Certo, l'acuta speculazione critica di Calvesi riesce dialetticamente a suggestionare una simile lettura. Ma sino a che punto, in verità, il discorso di Brook realizza le ipotesi del critico? Noi diremmo integralmente una volta accettata l'opera di Brook come metalinguaggio. Il gioco di Le Parc, l'arte ludica cosciente di una impossibilità di risolversi fuori dalle categorie; l'estrema resa all'immanenza tragica di una situazione con la convinzione che non esistano soluzioni fuori da una certa integrazione, sia pure con intenzioni ironiche. Non la dissacrazione della scultura, cioè, né l'antica angoscia della scultura dinanzi

alla tragedia del mondo moderno espressa attraverso l'esasperazione materica, bensì l'ipotesi tecnologica proposta in termini liberatori. L'oggetto, allora, diventa elemento inserito in uno spazio, pur conservando le caratteristiche della statuaria (circolarità della visione, costruzione attraverso la luce nel gioco dei vuoti e dei pieni). Allora non potremo forse dire di scultura o operazione artistica (superiamo pure le divisioni categoriali) risolta con mezzi tecnologici, cioè all'insegna di quel concetto che vuole la tecnica misura dell'universo contemporaneo (contrapposizione all'antico concetto greco che vuole l'uomo misura dell'universo?) Attenti ad una siffatta suggestione! Se non si considera questa impostazione alla luce di pura ipotesi fenomenologica, il rischio più immediato è quello che Argan, pur nell'entusiasmo per la tecnica, rifiuta, cioè "la liquidazione finale della storia da parte della tecnologia". Brook riteniamo tenga presenti queste componenti ed affida ancora all'uomo, al suo intervento, il movimento delle sue macchine-oggetto: il caleidoscopio di immagini quasi fantascientifiche che dal movimento o dall'idea di movimento che il metallo nichelato produce attraverso il metilpolimecratilato, suggerisce ancora un margine di fantasia (che non è orizzonte spirituale, si badi bene) ma è, e resta, un elemento vitale attraverso il quale l'uomo afferma la propria presenza. Anche se noi preferiremmo una tale affermazione in termini di umanità.

Vito Apuleo

Galleria La Nuova Pesa: F. Mulas

Preso dalla foga polemica Franco Solmi, che presenta la mostra, non si accorge forse che il suo discorso porta paradossalmente il segno sbagliato e che, cambiato com'è giusto di segno, precipita la tesi, cioè il pittore, che voleva sostenere. "Così l'immaginazione resta applicabile all'arte, come ingrediente dell' "estetico" ...": appunto, e strano sarebbe negarlo, com'è invece costretto a fare il critico bolognese per poter poi affermare che "Mulas, presa coscienza della illegittimità dell'immaginazione - o, meglio, della sua improbabilità sociale - la toglie decisamente di mezzo". Col risultato che i suoi quadri restano, appunto, privi di immaginazione. Ma più produttivo è andare alla radice di un vizio polemico che rimbalza, ripartendovisi in egual misura, dalle parole di Solmi alle tele di Mulas. I titoli di queste, come queste dida-

scalici, sono "Occidente", "Notte del Maggio", "Dialogo col potere", "L'immaginazione non prese il potere", e via di seguito; scalinate ossessive, statue infrante, poliziotti in agguato e dimostranti in fuga sono i soggetti, dipinti con un verismo gelido e scostante su cui ristagna, ed è il male peggiore, certo pittoricismo che scontorna le statue di luce giallina e intenerisce i cieli. E' il peggior male perchè scopre le carte, e mostra che la lezione - magari in buona fede - è imparaticcia, e che ci vuol ben altro perchè terrore e ossessione si facciano davvero immagine. Quando si afferma che "la mercificazione dell'immagine è la condizione prima della sua scorrevolezza sociale" si dice, a mio parere, cosa senza senso, perchè tra l'immagine e la merce non ci sono ponti. Se poi s'intenda, ma non credo, riferirsi al mercato, vien voglia di chiedersi dove e perchè sono esposti i quadri di Mulas. Polizia rivoluzione sistema sono termini di politica, non d'arte; e quest'ultima non s'occupa della "realtà che il sistema ci concede" ma di ben altra realtà, più comprensiva e profonda, nella quale la prima va travasata e filtrata, perchè possa significare davvero al di là della propaganda. Se Mulas vuole far politica faccia pure, ma se vuol fare dei quadri non ha da darcì altro che la misura in cui ciò che denuncia brucia sulla sua propria carne, s'imprime a fuoco nel suo spirito, si fa sua *personale* esperienza. Se si tratta di misura autentica la sua esperienza sarà la nostra e le sue immagini ci toccheranno. Altrimenti sarà accademia, magari di bell'effetto, o svolta nella sede del partito piuttosto che tra i gessi d'una scuola di belle arti.

Guido Giuffrè

TORINO

Galleria Franzp: Mario Russo

L'antiogettualità e l'antistrutturalità delle opere di Mario Russo, realizzate in incompletezza e instabilità formale mediante membrane trasparenti di polietilene portate al limite estremo di rottura con l'insufflazione di aria, stimolano il momento mentale della percezione nella trasposizione e nel contempo identificazione con la vitalità organica. La processualità dell'energia vitale nell'atto allarmante di diramarsi ed espandersi (in totalità naturale e con intenzioni simboliche di ordine cosmologico), dalla germinazione all'accrescimento, in un continuo riferimento ad una consistenza fisiologica ed al corso creativo

e nell'innesco di un procedimento fantastico, è la polarità della ricerca operativa di Russo. Il rimando all'ispezione organica della natura alla condizione di primordio: la sacca placentare, l'embrione, le cavità recise venose, nel ciclo crescita-sviluppo, morte-rigenerazione, inteso come profondo rapporto e ritorno alla matrice, oggettivo qui con la pulsazione e il cinetismo di un materiale plastico industriale, è la dialettica contrapposizione, in fluidità situazionale, alla razionalità e programmazione tecnologica. Il gonfiarsi e quindi l'afflosciarsi di queste forme nello spazio (in un certo senso vicine a quelle di Pieni, Coburn, Frazier), con un ritmo casuale, ne determinano infine un'attivazione rapportata alla loro estensibilità e dilatazione in una dimensione temporale afasica e inedita, resa intrigante dalla trasparenza quasi radiografica e dalla dissoluzione della plasticità.

Galleria Stein: Beppe Devalle

A cinque anni dalla sua ultima personale torinese alla Galatea, Devalle presenta alla Stein un'unica grande opera "Prospettiva" 1968, già esposta la scorsa primavera alla Galleria Blu di Milano, e vari "Progetti". Il discorso del giovane artista torinese verte sull'analisi strutturale dello spazio, indagato e catturato al di là della bidimensionalità del dipinto, solidificantesi in propulsione dinamica e controllata fuori della superficie stessa, in apertura d'evento con l'ambiente e con il fruitore.

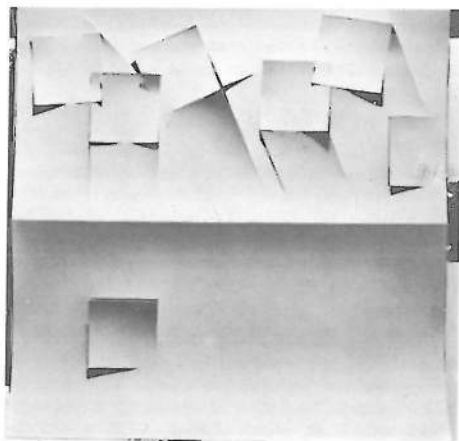
Nell'opera esposta, il fotogramma di un paesaggio industriale con alberi è il punto di partenza, a reticolo, di una caduta inarrestabile di linee prospettiche nello spazio, che diviene così aggregazione macroscopica di strutture cristalline tetraedriche in accrescimento, in dipanazione polidirezionale e in oggetto e rientro continuo di piani. La logica ottica che deriva dalla moltiplicazione e scorrimento di essi, più che meccanicistica indagine del reale, verte a livello di astrazione gnoseologica. Questa ricerca - evidente anche nei "Progetti" disegnati esposti - saldamente inserita nella cultura post-pop e ottico-geometrica attuale (e che ha lontane origini nel ritmo analitico di scomposizione e ricomposizione cubista, nel dinamismo-vorticismo futurista e nel costruttivismo) polarizza e verifica con rigore e metodo costruttivo quasi scientifico, la fenomenizzazione e l'immanenza di un ordine normativo.

Mirella Bandini

VERONA

Galleria Ferrari: Mario Surbone

Non ultimo merito di questa limpida mostra è di aver riportato l'accento su ciò che si può definire il riposo, o la stasi, della geometria. Perché di geometria a lungo s'è parlato in questi anni, e tanti luoghi di tipo geometrico si son proposti, rifugiandosi magari dietro le sagome dei triangoli e dei cerchi come dietro ad emblemi in sé validi e sicuri e quindi abbastanza evasivi, che alla fine veder tuffare canoni e modelli in un orizzonte fluido che li rimette di continuo in gioco, e in forse, finisce col l'esser proposta degna d'udienza. Tanto più se, ed è il caso di Surbone, questi 'enti' son messi ancor più in luce d'ambiguità da una impostazione spaziale che ne prolunga l'eco e ne deforma su piani diversi la consistenza: non si ferma, cioè in superficie ma mira a valutarne un ideale percorso di installazione nello spazio e di determinazione mossa e dinamica della collocazione. Surbone, dunque, ritaglia e separa sul foglio di cartone un disegno prestabilito e ne verifica il comportamento spaziale, le tensioni e gli spostamenti sul piano: in tal modo il 'disegno' resta come in sospensione, spinto verso una sua percezione mentale, e gli intagli e le superfici sottese col mobile gioco delle luci costituiscono i tempi successivi, lo sviluppo temporale di un'azione fino alle sue estreme conseguenze. Ne consegue che la geometria non è uno schema statico, né un emblema preconstituito, che assuma e sistemi una volta per tutte la varietà interessata, ma un procedi-



M. Surbone: Inciso bianco 1 - 1969

mento mobile, uno sviluppo continuo e la cui sistemazione è ambigua, cioè instabile e pronta a riprendere moto. Il punto su cui ruota una mostra come questa è nella profonda modificazione che ne subisce la geometria e quindi il teatrino spaziale in cui essa si dipana: vale a dire da una certezza immobile di eco metafisica si passa a registrare un dinamismo psicologico, per cui i segni e le cadenze connotano un più evasivo (uso la parola anche nel suo implicito senso di moto) mondo, instabile e turbato. Con un esito inatteso, ma, proprio sul fronte psicologico (che del resto è indagine tutt'ora aperta del romanzo figurativo più recente) ineccepibile, quello di una sensibilità al tempo, al prima e al poi, ed essenzialmente al dopo rispetto al punto in cui l'intuizione è scattata. E che il luogo geometrico, deputazione dello spazio, assuma vigore di tempo, è, grazie a Surbone, un felice esito.

Paolo Fossati

VICENZA

Galleria L'Incontro: M. Calandri

I simboli delle civiltà nel tempo: qui la struttura della ispirazione e della narrazione di Mario Calandri. Una pittura che visita tempi e luoghi che hanno segnato momenti di una storia umana ricalcolata a memoria e rifiuta in montaggi fermi e incantati, in assoli contemplati. Gli episodi figurati, che stemmano delle civiltà estetiche, hanno una risonanza semantica così assoluta da funzionare nel contesto della composizione come indeterminate quantità metafisiche. Così questa pittura apparentemente discorsiva e storicistica, si fa surreale e mitologica, proprio perché anche l'intestazione urbanistica e architettonica, la illustrazione simbologica e la narrazione spazio-temporale, ravvicinano questa inclinazione intellettuale (che immagina l'esistenza) a una poetica della seconda volta (Pavese), a un'etica della miscredenza esistenziale, a un'elegia (troppo illuminata) che allontana ogni dato reale del mondo e della storia nei fondali equivoci e estasiati di una memoria fantomatica. Di qui quel video pittorico interrotto, velare, simultaneo, traslucido: una memoria affettiva, compromessa, malata, partecipa in profondità di chiaroscuri l'intera sceneggiatura del racconto. Una memoria celebrativa più che evocativa, commemorativa più che conoscitiva: l'estetismo, si capisce, è a due passi da questa letteratissima pittura.

Salvatore Fazio

BARI Di LINO CIRALDO, che espone alla CORNICE, sarebbe meglio tacere: non vedo, infatti, nei suoi lavori di ispirazione "verzuriana" nulla di originale e di artisticamente valido. In modo personale la natura floreale è invece rivissuta e pateticamente trasposta nei "cartocci" di GASTONE BREDDO, presente alla VERNICE con un nutrito numero di opere (forse troppe e male assortite). La visione che questi ha della natura è intima e delicata. I fiori, troppo spesso presi a modello per un discorso che rischia di esaurirsi nella monotonia, sono, tuttavia, costantemente colti nell'insieme di composizioni misurate che rivivono, comunque, nonostante lo studiato mestiere, in ogni trasposizione, di una luce che ne sa diluire i colori per fonderli in perfetta unità compositiva. Legato alla natura appare anche PIERO GIUNNI, proposto alla Galleria CAMPANILE, che riesce, però, a trasformarla completamente nella pastosità compatta del colore disteso a larghe spatolate con prevalenza monocromatica, tanto che l'oggettività iniziale è sguainata dal suo significato e rivissuta nell'astrazione, pur sempre entro certi limiti naturalistici, senza perdere mai di vista l'essenza intera delle cose. Un discorso a parte per quanto riguarda la pittura del leccese ENZO SOZZO che presenta alla PICCINNI i paesaggi immobili ed abbacinati dei paesi della Puglia rivissuti e reinterpretati non per il tramite dell'elemento umano ma per la presenza costante di motivi architettonici che testimoniano con le loro volute frastagliate e barocche una secolare situazione umana statica ed involuta. Questo il motivo dominante dell'ispirazione del leccese, concepita ed attuata con una poetica realistica di stampo primo novecento volutamente persa nella plasticità cromatica di certa scuola meridionale. Il paesaggio pugliese domina anche l'ispirazione pittorica del barese NICOLA FORTUNATO che espone alla MICHELANGELO.

E. S.

CREMONA Incisioni di SERGIO TARQUINIO nella LIBRERIA RENZI. Opere composte dal 1945-50 ad oggi segnano una vicenda articolata su esperienze culturali affrontate con vigore; legano all'inizio con un particolare realismo lucido e tagliente che, dopo il '60, viene applicato non più alle figure singole o a gruppi, ma al paesaggio: dapprima 'colline', poi 'demolizioni', 'rovine' architettate secamente in schemi incisivi. Recenti sono le più complesse figure nell'ambiente. Alla CORNICE una mostra di un certo interesse, soprattutto per l'accostamento fra ricerca artistica e 'objets trouvés', forme modellate dalla "natura": fossili, sassi, radici padane e pietre istriane portate dai pittori jugoslavi JASNA MARETIC e JOSIP DIMINIC, che hanno tenuto recentemente una personale nella stessa galleria, con olii e serigrafie. Oltre agli oggetti naturali, sono inserite nella mostra incisioni di MORENI, VECCHIATI, un'interessante sequenza grafica e fotografica del giovane pittore cremonese GIANNI TONINELLI; altre litografie, tempere e disegni di NAPONI, PIROLI, BENEDETTI, DRAGONI, GROSSO, CASTELLANI, JOS, GALLI, ACHILLI. Oscar De Marchi, nell'intelligente prefazione in catalogo, ricorda il Focillon: "La natura è piena di oggetti d'arte e l'arte è piena di curiosità naturali".

E. F.

MILANO Alla saletta grafica del MILIONE una trentina di disegni di André Masson, dal 1923 al '69. Una occasione per ammirare la eccezionale vena grafica di questo comprimario del movimento surrealista. Il segno è scattante, fantasioso, libero, e riassume, quasi fin dall'inizio, le varie sollecitazioni culturali. Ve ne sono alcuni, recentissimi, veramente sorprendenti per la elegante energia di cui sono carichi. ONORATO WORKSHOP, nuova galleria a Piazza Belgioioso 2, ha aperto con "segnali immaginari elettrici, immagini su tela, multipli per donne (stoffa)" di EUGENIO CARMÌ, insieme ai gioielli di KIKYVICS VINCI. Già questa elencazione rivela quale tipo di discorso vi si propone. Spiace, perché l'artista non merita certo di finire, per un malinteso concetto di arte-vita, in un giro esclusivamente mondano-mercantile. Con una simpatica autopresentazione, in cui vengono ricordati i compagni dei tempi "eroici" di Via Solferino (si parla di quarant'anni fa ed essi erano Birolli, Del Bon, Lilloni, ecc.) ALFREDO MANTICA ha presentato al CANNOCCHIALE dipinti recenti. Fedele al motto "dipingere un quadro è materializzare un'emozione", che apre, a mò di epigrafe, il suo scritto, egli ripropone una serie di pitture in cui il colore e gli accordi sono diventati ancora più "belli" e struggenti. Un colore-luce cantante, che è il nucleo della sua ricerca. L'americano WILLIAM GONGDON è un pittore ormai italianizzato che vive spostandosi per la nostra penisola, specie ad Assisi e a Subiaco. E queste opere esposte alla CADA-RIO sono infatti paesaggi italiani. Ma sentiti e resispecie questi luoghi cari al cristianesimo - con uno spirito drammatico che, come dice Agnoldomenico Pica nella presentazione, evoca "corruschi baluginii medievali". L'uso frequente della spatola e del "graffio" esaltano questa dialettica vita-morte. Alla GALLERIA IL CIGNO mostra del vietnamita PHAM TANG. Come spiega nella presentazione Argan, la sua tecnica ci riporta subito alla cultura dell'Estremo Oriente. Piccoli frammenti di sottilissima porcellana che si aggregano e si organizzano come cellule. La sottigliezza della tecnica, quasi un atto d'amore che traspare anche dalla poltizza - da lacca - del quadro, diventano, più della stessa immagine frantumata, un paziente elevarsi a sfere di alta spiritualità. Nel catalogo della mostra LE DUE REALTA' alla GALLERIA ARTECENTRO, Antonio Fomez che ne è stato l'organizzatore, chiarisce le ragioni di questa proposta: ossia l'antitesi tra realtà tecnologica e realtà antitecnologica. In altre parole, alle opere di chi crede di poter modificare da "dentro" il sistema nel quale viviamo (MASCALCHI, PRINA, GRIGNANI, MUNARI, LA PIETRA, BORIANI, si contrappongono l'azione correttiva o disaccrante di altri (ILACQUA, MONDANI, RAMOSA, RAFFO, CAVALIERE, PERSICO, SIMONETTI, e lo stesso FOMEZ) che contestano questa "civiltà dei consumi". La tesi è suggestiva ma, a mio parere, troppo semplicistica. Tanto è vero che i confini tra i due gruppi sono spesso aleatori e alcuni, per ammissione dello stesso Fomez, non si sa dove metterli (vedi: BARBANTI, VALLE, CARABBA). Questo dovrebbe essere una spia. La mostra "regge" soltanto per ragioni estetiche. Cioè, solo la esteticità - nel senso più ampio del termine - può salvare e rendere "necessari" sia tecnologici che anti.

Il "Satyricon" è di moda ed è naturale che anche BRUNO CASSINARI vi si sia cimentato. Questa serie di illustrazioni, esposte alla CAVOUR, confermano però, accanto ad una raggiunta, grande sapienza, l'affievolirsi di una vera ricerca. Il segno corre, i colori si accostano con effetti molto belli, quasi ormai per virtù propria. Ma a tanta spontaneità, fa difetto quel senso vigile, che solo può produrre un risultato espressivamente persuasivo. All'AGRIFOLIO opere recenti di MARIO BARDI. Un momento forse di ripensamento in questo pittore siciliano. Il quale mi sembra che stia avvertendo l'insufficienza di una narrazione che per voler essere epica, finisce per essere illustrativa. Ecco perché, probabilmente, egli cerca, sempre più, il taglio fotografico o, addirittura, una base iniziale fotografica. Quasi a superare il punto morto della resa dell'immagine realistica e, soprattutto per caricarla di quell'allarme che restituisce una carica autenticamente rivoluzionaria al dipinto. GIULIO TURCATO è, come noto, un artista da anni sulla breccia, pronto a far gruppo per affermare più perentoriamente le sue idee. Dal gruppo "Forma" al "Nuovo Fronte delle Arti", da quello degli "Otto" a "Continuità", è stato tutto un prodigarsi, anche se non sempre le sue opere legavano con quelle dei compagni di strada. E la conferma la si può avere pure in questa mostra alla SANT'ANDREA dove sono esposti alcuni tipici suoi "rilievi con bolle" e certi recenti dipinti con sabbia, vagamente iridescenti e natalizi. Un edonismo di fondo, e, malgrado tutti i propositi, una tentazione ad evadere (gli asseriti modelli orientali non mi sembrano molto convincenti) che a mio avviso non limitano notevolmente il peso e la incidenza. La pittura di GIACOMO BERGOMI non è quella che si vuol dire una pittura nuova. Ma questa sua esposizione alla GALLERIA IL VERTICE certifica una serietà di cui bisogna dargli atto. Più che le figure, sono i paesaggi, specie quelli di borghi rurali, deserti di uomini, che riescono a far sentire una gravità del vivere che, a mala pena, trova una luce nei colori rosati con cui quasi fossero intonaci - squadra queste sue case. All'ANGOLARE dipinti di SERGIO TAGLIABUE. Forse un pò troppo cifrati; ed è un peccato. Infatti, nell'impasto di alcune vedute lacustri o di certe nature morte, c'è una dolcezza armoniosa che è sincera. E al tempo stesso, una capacità di "tenerla", con notevole sapienza tecnica. Presentato da una eccellente pagina di Franco Solmi, espone alla GALLERIA VITRUVIO, MARIO BOCCHINI. La sua è una pittura tradizionale, "naturalista". Senonché, in quelle spiagge di Romagna, illividite da una luce grave e malinconica (come grave è la sua pennellata) c'è davvero un gran silenzio, "come il senso di una lunga attesa". Natura come luogo della coscienza, scrive Solmi e quel relitto di barca riesce, realmente, a testimoniare una condizione umana. Un approfondimento - e lo sottolinea Ambesi nella presentazione - delle linee già tracciate dalla rivoluzione picassiana, è quello che sta compiendo VINCENZO PISCIONE (VILLA LITTA ad Affori). Le immagini vengono stilizzate secondo "regola", ma è nel dilatarsi della forma e nei colori fortemente personalizzati che è possibile cogliere questa sua ricerca di essere attuale.

F. V.

ROMA Operazione Natale. Basti guardare alla

GALLERIA "IL GABBIANO", abitualmente stimolante per l'intensa attività (sia pure di tendenza) che dopo averci proposto le litografie di BRAQUE, ecco ora passare ad una collettiva che occupa il calendario dal 5 al 31 dicembre. Lo stesso dicasi per il "FANTE DI SPADA" la "SM 13" e la GALLERIA "LA MARGHERITA". Caludio Bruni nelle sale della "MEDUSA" raccoglie le litografie di DE CHIRICO: una passeggiata nella memoria: la riedizione della tematica metafisica (del cui valore storico di portata europea siamo stati sempre fermissimi assertori). Solo che "Ettore ed Andromaca" tornano datati 1967, 1969: cui prodest? ... La GALLERIA "ZANINI" propone VIRGILIO GUIDI: un giusto equilibrio tra certa "doratura" romana ed i languori lagunari, che rappresentano poi, a nostro avviso, le punte più valide di questo artista romano di nascita e veneziano d'adozione. L'ENTE PREMI ROMA rende omaggio a CARLO CORSI, ma l'artista bolognese richiede un discorso a parte. La GALLERIA "IL CAPITELLO" ci propone TURCATO, limitato agli anni 1946-1955, il Turcato cioè in bilico tra il "Fronte nuovo delle arti" ed il gruppo degli "Otto" tra i quali Lionello Venturi lo colloca. TILSON raccoglie nelle sale della "CONTINI" le sue metafore poetiche: l'alfabeto estremamente elementare, cioè, delle sue scatole polichrome a suggerirci un gioco della memoria risolto in pura evasione. Alla "BORGOGNONA" PAOLO GANNA espone le sue visioni emblematiche in cui surrealismo ed espressionismo si assommano risolvendosi in una visione staccata, quasi glaciale, nel cui ambito l'uomo cerca una dimensione, solo che i simboli sono troppo enfatizzati (il contrasto monumento-capelloni, la struttura a blocchi) l'impianto estremamente da neo-figurazione insomma) ed il messaggio risulta declamato.

V. A.

TORINO Alla Galleria LAMINIMA "l'Omaggio alla Pittura" di CARLO HOLLESCH. Grandi trofei di fiori e frutta barocchi, in uno squillare di colori violenti e acidi di derivazione pop, percertivamente focalizzati a riquadro in alcune parti del dipinto tra lo straripamento e la ridondanza materica e formale. All'APPRODO prima mostra personale in Italia del romano SIMMY TROIANI che vive e lavora in Olanda. Le "bambole" proiettate nei suoi dipinti in una dimensione metafisica e surreale, diventano la misura umana di una condizione di sopraffazione e di alienazione. Alla Galleria LA ROCCA personale dello scultore altoatesino ADOLF VALLAZZA che presenta opere in legno, che vanno da un naturalismo espressionista all'astrattismo di forme aperte nello spazio. Segue la collettiva di M. PRON PACHNER, F. BIBOLLET, G. B. DE ANDREIS, M. L. CRIDA, L. BADARELLO, M. BIGA. Alla NARCISO postuma del pittore piemontese GIOVANNI GUARLOTTI nel centenario della nascita. Nei suoi dipinti, sempre legati al naturalismo e all'impressionismo ottocentesco, la freschezza e la spontaneità di una tavolozza istintiva e sicura. Al "CIRCOLO DEGLI ARTISTI" ultime opere postume (1952-1962) di un altro pittore piemontese DOMENICO VALINOTTI: paesaggi in cui il realismo è portato di pari passo con una sensibillissima indagine tonale e cromatica, in un'apertura di orizzonti e di cieli prospetticamente esaltati.

M. B.

AMOR DI COMUNE

Mi sono già occupato, circa un anno fa, su queste pagine, dell'opera di Claudio Cavazzini, e precisamente di una sua coraggiosa mostra anti-mostra di manifesti tirati in poche copie e incollati per strada a Parma. L'idea di Cavazzini ha interessato anche un altro operatore, Riccardo Lumaca, e così, assieme, hanno progettato un manifesto che fosse sintesi della loro posizione critica nei confronti della pubblicità, sociologicamente vista come momento del condizionamento e, quindi, funzionale al sistema. Fin qui dunque il discorso appare coerente, almeno da un preciso punto di stazione. D'altro canto però la realizzazione dell'immagine-manifesto risulta essere stata particolarmente difficile, ed è spiegabile se si considera che, in fondo, pubblicità è un concetto astratto e che non è agevole 'narrarlo'. Cavazzini e Lumaca hanno dunque stampato, in serigrafia, qualche centinaio di grandi manifesti con un gatto nero tenuto da una mano che lo porge ambigualmente al pubblico; il gatto è sostanzialmente rappresentato come aggressivo; sopra la scritta: "pubblicità ... è amore?". Lo stile della stesura grafica (due i colori, uno, il nero, per l'immagine figurale, rosso per la scritta) è quello, schematicamente, del fumetto ingrandito che caratterizza alcune delle recenti esperienze di Lumaca; l'impatto però dell'immagine appare diminuito dall'uscita recentissima di un aperitivo "ferocemente trilly" con tanto di pantera nera accanto, e dalla 'iconologia' della tigre, anzi del "Tigre", divenuto ridanciano, di Esso. Ma, a parte questo, mi sembra che il pur interessante tentativo dei due giovani lasci aperti molti dubbi a livello proprio di capacità espressiva: la scritta qui non è metafora della immagine, nè vi è in alcun modo relazionata, ma

semplicemente riporta due concetti astratti, con qualche eco anche della recente dicitura (inizio di una più vasta campagna promozionale) apparsa su tutte le cantonate: "Liebig vi ama". Che la pubblicità sia amore, e che vi sia su ciò qualche dubbio è idea accettabile ma per niente legata, almeno in questo contesto, alla mano ed al gatto: ci si dovrebbe infatti accorgere che la mano è quella della pubblicità, che porge un prodotto (il gatto) che invece di, poniamo, far le fusa, graffia. Come si vede il discorso è troppo complesso per essere efficace, né lo semplifica certo l'adesione, per suo verso meritoria, della Galleria del Teatro del Comune all'iniziativa medesima, adesione per la quale è stato giustamente richiesto di inserire lo stemma crociato del Comune e la dicitura "Comune di Parma, Galleria del Teatro", in basso, isolata, a destra nel manifesto stesso (non sotto in piccolo), così che il lettore meno addentro a questi simbolismi potrà pensare che si tratti dell'amore-odio un pò graffiante ed incerto, quindi, della Galleria del Teatro del Comune per il cittadino, amore su cui, appunto, si esprime qualche dubbio, dico nel manifesto.

Inventare una immagine che uccida, metaforicamente, altre immagini, non è possibile, si può inventare una immagine che veicoli un nuovo contenuto, un contenuto concreto, è a questo impegno, mi sembra, che dovrebbero rivolgersi questi due pur dotati grafici. Diceva un amico milanese: no alle parole astratte, che qui vuol dire no ai simboli. Tutta la storia della comunicazione visiva sta a convalidare questa tesi; la retorica non ha mai ucciso la retorica, semmai le ha fatto scudo, magari gialloblù.

Arturo Carlo Quintavalle

baruchello e schifano

La volta scorsa, introducendo il discorso sull'epidemia filmica fra gli artisti, si è accennato alla sua origine americana. Venendo ora a parlare dell'Italia bisogna premettere subito che da noi il pittore che fa il cinema sa di lavorare ancora in pura perdita. Anche se questa attività non è più marginale, come ad esempio per Gianfranco Baruchello, autore ormai di una dozzina di films e la cui *Verifica incerta*, un lavoro di montaggio del 1965, è una delle prime esperienze valide del genere compiute nel nostro paese. "Il cinema", dice Baruchello, "ci aiuta a vedere le cose, è un mezzo per riscoprire il mondo, per accorgersi di quel che ci sta intorno. E' un lavoro che ci arricchisce, anche se, a differenza della pittura, lo si fa come un gioco".

Come un gioco iniziò anche Mario Schifano che è il pittore che più compiutamente ha seguito la parabola di Warhol, fino al rifiuto del suo mezzo naturale originario e all'intrapresa recentissima di una autentica attività professionistica con un produttore come Carlo Ponti. Il debutto di Mario Schifano era avvenuto con una serie di cortometraggi in cui portava avanti certe esperienze pop (*Round Trip*), o di volta in volta studiava con divertimento e insistenza da neofita, le possibilità specifiche del mezzo nuovo: la rifrazione dell'immagine (*Anna Carini d'agosto vista dalle farfalle*), la durata dei fotogrammi (*Serata*), la deformazione grazie all'uso di lenti o del grande angolare nel bellissimo *Pittore a Milano*.

I risultati di queste ricerche convergono nel primo lungometraggio, *Satellite* (1968): i primi films sono direttamente citati in un preludio privato di visioni cinematografiche

che riprodotte con obiettivo fisso in una saletta con obiettivo e schermo, che sfocia nel lirismo onirico della seconda parte, nel momento cioè dell'attività interiore dell'artista e del trascorrere della sua giornata. Il film è di sapore autobiografico non solo per il tornare del mondo e dell'ispirazione pittorica di Schifano; dell'invisibile protagonista (identificato con la stessa cinepresa) ritornano infatti le ossessioni in un lungo claustrofobico itinerario nel chiuso di due stanze, bombardate dalle immagini ricorrenti di films documentari diapositive che riportano la presenza ossessiva e condizionante della realtà esterna, soprattutto emblemizzata nella guerra del Vietnam (con una sovrapposizione di colori cangianti e di *pop sound*). Poi, finalmente, dal suono del telefono sgorga un'immagine libera vitale marina; e da ultimo una serie di disegni tracciati da una mano infantile estrinsecano un messaggio. C'è già in *Satellite* una precisa composizione e un disegno narrativo, che arriverà alla maturità nelle successive due opere della trilogia, *Umano non umano* e *Trapasso consunzione e fine*, in cui l'impegno politico diviene sovrastante. Il primo di questi due films è stato presentato in anteprima al Festival di Venezia, ma le pellicole sono tuttora inedite, per quanto se ne preannunci una distribuzione normale nei circuiti alternativi del cinema d'essai. E proprio questo ingresso in distribuzione rappresenta il fatto nuovo e importante: non solo per la insperata possibilità di divulgazione ma anche per i lati negativi che i condizionamenti della distribuzione possono in seguito determinare sulla libertà dell'artista.

Franco Quadri

SOCIOLOGIA DELL'ARTE

Si sa che la sociologia dell'arte combatte per conquistarsi un suo "posto al sole", cercando di mostrare di avere le idee chiare di fronte alla straordinaria complessità dei problemi che deve risolvere. Difficoltà stanno in agguato da tutte le parti: occorre definire la personalità sociale dell'autore e i suoi rapporti con il pubblico, bisogna osservare l'influenza che le strutture economiche, conoscitive, morali ecc. esercitano sulle espressioni artistiche, e anche, viceversa, il peso che queste ultime hanno sui nuovi modi di pensiero e sui nuovi comportamenti sociali; e chi ne ha più ne metta. Senza dire per inciso del grosso nodo costituito dalla sociologia marxista, che, come è ben noto, offrendo il primato alla prassi, economica e politica, ne deriva un nesso più o meno rigido di dipendenza per l'attività artistica. La causa della mancanza di forza d'urto della sociologia dell'arte è forse da ricercarsi in questa stessa ricchezza di argomenti. Mentre i suoi risultati sono stati fin qui precari e contraddittori, quelli ad esempio della sociologia politica o religiosa hanno avuto modo di affermarsi piuttosto brillantemente.

Di tutto questo è cosciente Jean Duvignaud, autore già affermato con studi più che pregevoli sul teatro e sull'attore. Questa sua *Sociologia dell'arte* (Ed. Il Mulino 1969), curata con intelligente precisione da Graziella Ungari Pagliano e integrata da un'utile bibliografia, ci interessa quindi proprio perchè intende portare avanti un discorso impregiudicato, che tocca il *punctum dolens* della situazione: come riservare autonomia al fatto artistico che viene bombardato da sollecitazioni chiaramente estranee, eteronome, anche se complementari. La ricerca di Duvignaud tenta così "di ritrovare le forme del radicarsi dell'immaginario nella nostra esistenza collettiva, senza dogmatismo e senza pedanteria" (p. 13). Sottoliniamo il "senza dogmatismo". Per lui allora un'opera d'arte è autentica quando ribadisce "la sua estraneità rispetto alle preoccupazioni politiche, finanziarie o ideologiche immediate", quando essa non può "servire di giustificazione a nessun'altra attività se non a se stessa" (p. 29). L'arte inserita in un orizzonte mondano, dove la sua peculiarità trae forza dall'essere posta in un circuito

dinamico e accidentato, in presenza delle altre attività umane.

Per procedere su questa strada, occorre sgombrare il campo dalle più dannose mistificazioni estetiche: saltano così tutte le mitologie su una presunta essenza dell'arte, sull'origine primitiva delle arti, sull'arte come copia della realtà e della natura, oppure sull'arte come affine e vicina al sacro, al religioso, al magico. Poi Duvignaud, constatati i limiti delle posizioni di un Wölfflin e di un Croce, allontana polemicamente e garbatamente il metodo di lavoro di Lukàcs e dei lukacsiani, compreso Goldmann ("la prassi regna ma non governa", ha scritto Renato Barilli), e si sofferma a considerare gli aspetti positivi dei risultati della scuola di Warburg, con Panofsky e Francastel, il cui tentativo è di costituire in fondo un'"archeologia", nel senso di Foucault, delle strutture fondamentali della vita immaginaria. Tuttavia Panofsky e Francastel "non esaminano che un momento dello sviluppo della creazione, lasciando da parte l'elemento di comunicazione e di significato aperto che esso implica necessariamente" (p. 39). Ed ecco che Duvignaud entra nel vivo della sua ricerca, mettendo a punto degli strumenti operativi per la pratica della sociologia dell'arte. Emergono così, tra gli altri, i concetti molto interessanti di "dramma" ("l'insieme dei comportamenti, delle emozioni, degli atteggiamenti, delle ideologie, delle azioni, delle creazioni che, al livello dell'individuo creatore, cristallizzano l'intera società ed impegnano la genesi dell'opera nell'ingranaggio delle forze contraddittorie che compongono la vita collettiva", (p. 41), di "segno polemico" (il segno come fascio di attività, come comportamento psicosociale), e di "anomia", che risale al Durkheim ("l'insieme dei fenomeni di assenza di regole risultanti dal cambiamento di struttura sociale, in una stesatura 'durata continua'", p. 50: per cui i momenti di rottura sarebbero i più favorevoli alle grandi creazioni). Questi strumenti operativi saranno poi da mettere a contatto con la realtà concreta degli "atteggiamenti estetici", che sono i modi di concepire il fenomeno artistico, e cioè in definitiva le varie poetiche. Una simile attenzione "aperta" permette da ultimo all'autore di coglie-

re alcuni tratti distintivi dell'arte del nostro tempo, come quello della valorizzazione del "fatto", naturale o artificiale che sia, e del riscatto estetico del banale e del comune. Quest'ultima tendenza presenta però per l'autore il pericolo di approdare a un'eccessiva omogeneità di risultati, per cui "la creazione immaginaria autentica, se vuol ritrovare la propria efficacia, deve ricorrere a nuovi significati, più intensi o più paradossali" (p. 115).

Sarà evidente a questo punto come la proposta fondamentale di Duvignaud, quella di conciliare la radiosità individuale del fenomeno estetico con una ricca relazionalità mondana, vale soprattutto come proposta, perchè le sue indicazioni non sembrano costituire una nuova metodologia sistematica.

Ma le sue indicazioni sono importanti se considerate come esigenze per un metodo nuovo, comprensivo ed elastico, che miri a immettere nella sociologia dell'arte la vita tumultuosa, non schematizzata a senso unico, delle varie epoche. C'è poi un punto, fondamentale, da mettere bene in luce: l'opera d'arte, per Duvignaud, grazie a una sottile virtù dialettica, è sempre contestativa, mette sempre in crisi i sistemi e i valori contemporanei, nel momento stesso che senza di essi non può sussistere. L'arte è una "scommessa" sul futuro, è il lavoro, il progetto, dell'utopia. E' questa riserva di attendibilità e di apprezzamento a garantire soprattutto la socialità stessa dell'arte, fucina di nuovi modelli di comportamento esistenziale.

Claudio Altarocca

RICORDO DI RENATO GIANI

letterati che dipingono

Renato Giani è morto, di recente, a 56 anni, a Montecatini. Oltre che letterato (basti rammentare "Il matrimonio di Adriano", uscito nel 1950) fu critico d'arte appassionato e attento. Desideriamo ricordarlo con due brani di un suo libretto ormai introvabile, dove queste sue grandi passioni sembrano congiungersi. Si tratta di un volumetto edito dal "Cavallino", per una mostra di 60 letterati italiani, da lui organizzata nel '43, insieme a Carlo Cardazzo. Vi narrò le peripezie per giungere a raccogliere le opere ma, già il titolo, "Il gioco del Paradiso", dice della finissima indagine che, cogliendo questa occasione, egli seppe svolgere sul tema dei letterati che disegnano e dipingono.

... Così di fastidio in fastidio, momento per momento, la mostra si è potuta allestire; oggi eccone i risultati, esposti al pubblico come davvero rara curiosità.

Che i letterati dipingessero, da molte parti si diceva: che i letterati dipingono e disegnano, eccone le prove: questa è la mostra della loro capacità di conquistarsi, perlomeno nel gioco, il paradiso infantile, come dice Piero Torriano ("Settegiorni") per Alfonso Gatto pittore...

... mediante il disegno e la pittura il letterato, lo scrittore, pure senza sciogliersi appieno, perchè infine mai potrà sciogliersi da un tema di avaro raccoglimento donde ei nasce e trae motivi e sviluppi, cosidetti, poi, quasi scusa o spiegazione d'una volgare e dolce pigrizia affettiva, "umanistici", - approfondisce il proprio silenzio, scava nella propria vicenda sentimentale più consueta, si avvia incontro alla solennità d'una scoperta: la propria psicologia a tu per tu con forme e volumi, e si inoltra nella solitudine d'una ricerca che nasce involontaria e poi come in numerosi esempi attuali - De Pisis il più antico, Gatto il più vicino a noi, volge a vera attività e consuetudini, necessità, etc., in un assiduo motivo di carta penna colori chiaroscuri, empiti che non sarebbero suoi, del letterato, senza un progresso vero e proprio, quel processo o evoluzione che conduce il poeta dall' "essenziale" alla canzonetta, dalla linea "pura" all'architettura. Una volta di più, in tale modo il letterato tocca l'ansia della trasfigurazione, mantenendosi nei limiti del gioco.

Dalla musica al silenzio, dunque, e da uno svago non creativo ma solo ricreativo e crepuscolare, a uno svago o meglio una impresa attiva di creazione entro la quale anche appoggiarsi saldamente: ...

A. Palazzeschi e G. Bruno
BOCCIONI
Ed. Rizzoli

Il trentaquattresimo volume della collana "Classici dell'arte" della Rizzoli è dedicata a Umberto Boccioni. Considerando il prezzo, accessibile sul serio a tutti, non si può che essere grati a questa casa editrice, sia pure con un pò di rammarico per la sproporzione a favore degli artisti antichi. Con questi volumi essa sta compiendo un'opera divulgativa davvero encomiabile. C'è da sottolineare che la completezza degli apparati critici e filologici li rende preziosi anche agli specialisti. Unico neo (d'altronde già rilevato in occasione di vari volumi precedenti) la presentazione affidata ad un letterato. Nel caso in questione: Aldo Palazzeschi. Specie con i debiti che abbiamo, tutti, verso questo autore, non intendo certo riaprire la *querelle* sui critici e letterati. Tanto più che Palazzeschi, per essere stato uno dei protagonisti delle battaglie futuriste - e, fra l'altro, amico fraterno di Boccioni - in teoria era il più adatto per tale compito. Ma il risultato conferma che la formula è sbagliata. Di fronte al rigore con cui Gianfranco Bruno ha curato la ricostruzione della personalità dell'artista, grazie alla scelta e al taglio dell'itinerario critico (dalla pagina di Apollinaire del '12 a quella di Ballo del '64) e ad una analisi delle singole opere accurata e, malgrado la sinteticità, particolarmente acuta (si veda la sottolineatura della "qualità" dell'aggancio boccioniano al colore degli impressionisti), il testo di Palazzeschi - che peraltro è quello graficamente preponderante - finisce per essere assolutamente inadeguato. Si salva soltanto quando, nel corso del ragionamento, dalla sua zampa di grosso scrittore cava fuori in poche righe un ritratto affettuosissimo del Boccioni uomo. In verità troppo poco. Infatti il discorso critico è veramente arcaico e generico. Tanto per fare un esempio, invece del Boccioni teorico, viene messo in risalto il Boccioni storico dell'arte che, impastato di vecchi schemi progressisti com'era, non è certo da ricordare. E per quanto riguarda i "precedenti" non trova di meglio che riscoprire che l'arte moderna nasce in laguna.

R. Barilli: SCULTURA DEL 900
E. Crispolti: IL SURREALISMO
Ed. Fratelli Fabbri

Sempre in tema di pubblicazioni divulgative, mi sembra opportuno segnalare anche questi due libri apparsi, rispettivamente, nelle collane "Capolavori della scultura" e "Mensili d'arte", entrambe dei Fratelli Fabbri. In realtà quello di Barilli consta di 2 volumi. Ma è solo per esigenze editoriali. Il discorso è unitario e a me sembrano pagine esemplari. Valga il brano sull'atemporalità di Brancusi o quello sulla provincialità di Arturo Martini. Niente di ripetitivo (come, invece, sono di solito queste cose) ma una interpretazione autonoma, basata sulle più recenti conoscenze e metodologie. Spesso con suggerimenti innovatori che capovolgono tradizionali valutazioni. Un quadro sommario ma organico e motivato che viene riassunto nelle due coppie di concetti: struttura-essenza (prevalenti nei primi decenni del '900) ed evento-esistenza (prevalenti intorno al '40). Punti di riferimento utilissimi per avvicinarsi alla realtà della vicenda della scultura moderna. Un libro che, pari pari, passerei fra i testi scolastici.

Il compito di Crispolti era molto più difficile. Non solo perchè concentrare in una ventina di pagine, sia pure grandi, la molteplicità delle esperienze dei surrealisti era impresa disperata. Ma anche perchè il termine surrealismo - fin dal famoso manifesto di Breton - è stato sempre piuttosto fluido. Si rammentino le scomuniche appunto di Breton o le frequenti identità surrealismo-metafisica. Ciò, senza tener conto delle questioni delle date e dei precursori. Uno per tutti, il caso di Alberto Martini. In tali condizioni ha fatto bene l'autore a tenersi, quanto più possibile, ai fatti. Fatti concentrati in poche righe ma chiari e densi di significato. Fatti di cui questo libro è pieno. Anche di quelli meno noti, come per esempio quelli cecoslovacchi e del nord Europa. Un solo appunto, ma che riguarda le collane dei Fratelli Fabbri in generale. Cioè l'assenza in copertina del nome degli autori. Dato che sono libri sigillati nella plastica, si compra a scatola chiusa. Che - specie per un libro - non è un corretto comprare.

F. V.

CRITICA D'ARTE n. 106/107

Il numero è dedicato ad un saggio di C. L. Ragghianti dal titolo "Bologna cruciale 1914".

MARCATRE n. 46/49

R. Estival: Dall'avanguardia estetica alla rivoluzione di maggio - Amirpour, Bracci, Gorelli, Maschietto: Il restauro dell'utenza - M. Diacono: Poesia astratta e oggettuale - U. Carrega: Dalla piccola società - D. Rot: Lettera a Richard Hamilton - L. Saffaro: La proposizione descrittiva universale - G. Bertini: Effer Icaros - F. Bernabei: Strutturalismo e critica d'arte - A. Jouffroy: L'abolizione dell'arte - C. Lonzi: Mario Nigro.

QUADRANTE LARIANO set/ot, 69

Discussione su "Campo Urbano".

GALA ot/nov, 69

M. Pisto: I progetti di Rambaudi - Le scelte imposte - L. Inga Pin: Scheda per Cioni Carpi - R. Comi: I geomorfologismi di Fazio.

LINEA GRAFICA set/ot, 69

F. Solmi: Stile l'Oreal - G. Martina: Jean - Charles Rousseau - G. Celant: Marcello Nizzoli - S. Maugeri: L'astrattismo - F. Lucini: Serigrafia e arte - C. Munari: Le arti.

CIVILTA' DELLE MACCHINE lug/ago, 69

C. Bo: Sassu e la presenza ignota - Una testimonianza di Sassu.

L'OSSERVATORE ot, 69

a cura di Giovanni Lugaresi: Lettere a F. Balilla Pratella di Severini, Russolo, De Pisis - C. Lelji: I simbolisti.

IL DOMANI D'ITALIA n. 5

A. F. : Lippi pittore solitario.

LA STAGIONE n. 7/8

L. Budigna: Adolfo Grassi - M. Di Cara: Concretezza interiore nelle opere d'arte visiva - M. P. Luchini: Osvaldo Poggio - C. Mac: Marcello Guasti - M. P. Luchini: Pier Cesare Fraccari - C. Maccari: Dino Buzzati - M. P. Luchini: Enrico Villani.

LA RASSEGNA lug, 69

L. Mattei: L'Universo di Fontana, poeta dello spazialismo.

RISORGIMENTO n. 8

A. Dragone: Il monumento di Cuneo - G. Brizio: Fritz Baumgartner.

OPUS INTERNATIONAL n. 13/14

Il numero è dedicato a "L'Image érotique".

GAZETTE DES BEAUX ARTS set, 69

P. Jullian: Nostalgies fin de siècle - P. Romane Musculus: L'ascendance royale de Toulouse Lautrec.

a cura di Luciana Peroni e Marina Goldberger

ART and ARTISTS nov, 69

R. Durnat: Continuo malessere per le scuole d'arte - K. Coutts - Smith: Branko Ruzic - D. Cameron: Gente nel parco - P. Gilmour: Il parco di Oslo con le sculture di Vigeland - W. Haftmann: La grafica di Kitay dal 1963 al 1969 - R. C. Kenedy: Il periodo parigino di Kandinsky - B. Reade: David Carr - W. Packer: Derrik Greaves - M. Battersby: Claude Lovat Fraser - H. Lyttleton: Forme di vetro - A. D.: Lo scultore César espone a Nancy - F. Swann: David Inshaw - J. Hermann: Pitture francesi dal 1900 in poi - N. Cusden: Bill Thomas - M. Granger: Evidenza del pensiero.

THE CONNOISSEUR nov, 69

L. Boyer Gillies: Disegni europei nella raccolta Havemeyer - S. Silver: L'arte come piacere, nella vita contemporanea. Il nuovo modo di disporre le gallerie.

APOLLO ot, 69

D. Sutton: Diaghilev.

A D n. 7/69

J. Reichardt: Richard Hamilton.

STUDIO INTERNATIONAL nov, 69

H. Dalwood: Una scultura per Wolverhampton - S. Fausset: Visita al quattordicesimo collegio d'arte - J. Benthall: Tecnologia ed arte nella preistoria del visibile - J. Benthall: Hans Jenny - J. Kosuth: Arte e filosofia, parte II - J. Elderfield: La linea dell'uomo libero - B. Robertson: Paul Huxley.

HUMBOLDT n. 39

J. Pla: Carlos Colombino, pittore paraguayano.

UNIVERSITAS mag, 69

M. Brion: Franz Marc.

KUNSTCRONIK n. 12

G. von der Osten: Il museo e la sua attuale missione sociale.

KUNST & HANDWERK lug, 69

W. Kind: Pensare radicalmente - C. Behrisch: Biennale d'arazzi a Losanna - L. Schultheis: Tappezzerie fiamminghe di Mary Dambiermont - C. Post: Gli arazzi di Fritz Riedl.

DU nov, 69

La raccolta d'arte di Henry Clay Frick.

GEBRAUCHSGRAPHIK set, 69

R. Netzer: Unione fra arte e scienza nei dipinti e disegni di Cornelia Honegger - S. Riescher: Risultato d'un concorso scolastico per la pubblicità.

WELTKUNST ot, 69

H. Richter: Grafica di Picasso a Colonia - G. Metken: Max Ernst - G. Jappe: Paul Klee - H. W. Petzet: Ferdinand Léger.

MOSTRE IN ITALIA

ANCONA Foglio: Masacci
 ASTI Giostra: grafica contemporanea
 BARI Rosta 2: Salvatore Fiume
 Cornice: Lino Ciraldo
 Bussola: Salvatore Salvemini
 Michelangelo: Nicola Fortunato
 Piccinni: Enzo Sozzo
 Sportelli: Paesaggio jugoslavo
 Vernice: Gastone Breddo
 BERGAMO Colombari: Enrico Prometti
 Lorenzelli: Abraham Mintchine
 BIELLA Circ. Artisti: Dante Selva
 BOLOGNA Duemila: Elio Di Blasio
 Tempo: Giuseppe Landini
 Nuova Loggia: Fautrier
 BORGOMANERO L'Incontro: 5 pittori
 BRESCIA Cavalletto: Giannetto Fieschi
 Sincron: Incontro post Pejo
 Acme: Shu Takahashi
 Fant Cagni: Gioxe De Micheli
 BRINDISI Mediterranea: Alfonso Bottone
 CAGLIARI Artisti: Giovanni Thermes
 CANTU' Pianella: Francesco Fedeli
 CATANIA Sicilia: Gaetano Longo
 CECINA Bandini: Franco Serretti
 CESENA Paese Nuovo: Tulli
 CHERI Comunale: Gruppo Surfanta
 COMO Salotto: Kuri Tsujimoto
 Colonna: Giuliano Collina
 CREMONA Cornice: Gabriella Benedini Azzoni
 Portici: Gruppo 2 Salesina
 Renzi: Gino Cortelazzo
 DOMODOSSOLA Galletti: Simionato
 FABRIANO Virgola: Libero Ferretti
 FIRENZE Spinetti: Luciano Lombardi
 Vaglio: Stando
 Spinetti: Luciano Lombardi
 Michelangelo: Mario Tozzi
 GAL: Pier Luigi Malesci
 Palazzo Vecchio: Alfredo Fabbri
 Inquadature: Franco Francini
 Valiani: Donella Nelli
 Sprone: Alfredo Cifani
 S. Jacopo: Elda Terzano
 Prato: Lucio Venna
 Leonardo: M. Fucini e B. Catarzi
 Steen: Pietro Annigoni
 Tavarnuzze: Giuseppe Batacchi
 Cancelli: Bruno Ricchy
 Conti: Marcello Boccacci
 Everest: Margherita Magonzi
 FORLI' Mantellini: Giovanna Bellini
 GENOVA G 1: Vincenzo Guidotti
 Salotto: Nicola Ottria
 GROSSETO Incontro: Giacomo Porzano
 GUIDIZZOLA Soraya: Ferdinando Capisani
 LA SPEZIA 2001: Enzo Faraoni
 LECCO Stefanoni: Plessi
 LEGNANO Museo: Marcel Janco
 LIVORNO Piccolo: Arturo Bonfanti
 LUZZARA: Carlo Baruffaldi
 MACERATA Foglio: Masacci

MANTOVA Inferriata: Gianfranco Belluti
 Minerva: Alberto Ruberti
 MATERA Studio: Salvador Dalí
 MILANO Accademia: Manlio Manvati al 8/1
 Agrifoglio 1: Zanini dal 7/1
 Agrifoglio 2: Martone dal 7/1
 Annunciata 1: De Pisis gennaio
 Annunciata 2: Bruno Gambone gennaio
 Antoniano: Orfeo Molinari al 6/1
 Apollinaire: Renato Carnevale dal 12/1
 Ariete: Mario Nigro dal 10/1
 Ars Italica: Ghioni dal 10/1
 Artecentro: Modest Cuixart dal 8/1
 Barbaroux: Scarpanti dal 8/1
 Bergamini: Osvaldo Licini al 15/1
 Bibl. Civica: Albino De Francesco al 10/1
 Bolzani: Alfredo Corradi dal 1/1
 Borgogna: Asger Jorn gennaio
 Cadario: Navarro dal 7/1
 Cairoia: Pizzirani dal 12/1
 Cannocchiale: Neri dal 10/1
 Castello: Felice Casorati dal 10/1
 Cavour: Marisa Ciacci dal 8/1
 Colonne: Rocco Fodale dal 10/1
 Cortina: Lorenzo Pepe dal 7/1
 Cripta: Cesare Fumagalli al 10/1
 Diagramma: Fausto Gianinazzi dal 9/1
 Diaframma: Alfredo Troisi dal 11/12
 Falchi: Burri, Capogrossi, Fontana
 Gianferrari: Piero Marussig gennaio
 Giorno: Maffettone dal 5/1
 Incisione: Intergrafica al 20/1
 Jolas: Lalanne gennaio
 Lambert: Brice Marden gennaio
 Levante: Simbolisti gennaio
 Marconi 1: Lucio Del Pezzo al 25/1
 Milano: Peter Philips dal 14/1
 Milione: Fernand Léger al 18/1
 Morone: Pierre Schevalle al 12/1
 Naviglio 1: Pio Manzù dal 9/1
 Naviglio 2: Stuart Berkeley dal 9/1
 Ore: IX Premio del disegno al 16/1
 Pagani: Luis Tatapie dal 7/1
 Pater: Fabbri dal 7/1
 Pegaso: Candido Po dal 7/1
 Sagittario: Orfeo Tamburi dal 10/1
 S. Ambrogio: Sei pittori scelti dal 3/1
 S. Ambroeu: Calderoni al 9/1
 S. Andrea: Eugenio Degani al 12/1
 Schwarz: Jiri Balcar al 27/1
 S. Fedele: Ontano - Del Franco dal 8/1
 Ticino: R. Samos al 12/1
 Toninelli: Robert Motherwell dal 13/12
 Toselli: Gianni Piacentino al 20/1
 32: Bruno Caruso dal 9/1
 Venezia: Bernardo Pasotti
 Vertice: Anna Racconto dal 2/1
 Villa Litta: Vincenzo Piscione al 10/1
 Vinciana: Bernard Buffet dal 17/1
 Vismara: Nello Asteria dal 30/12
 Visualità: Piero Manzoni al 20/1
 Vitruvio: De Felice dal 8/1

MODENA Muratori: Luigi Ariggi
Palace Hotel: Gino Scapinelli
Tassoni: Ilia Peikov

NAPOLI Palazzo Reale: Grafica italiana

NUORO Chironi 88: Nello Asteria

OMEGNA Alberti: collettiva

PADOVA Antenore: Salvatore Fiume
A Dieci: Alberto Casarotti
Chiocciola: Emilio Greco

PALERMO Cenacolo: Vincenzo Vinciguerra

PIACENZA Sala 14: Plinio Sidoli

PISA Artcases: Carlo Lapucci

PONTEDERA: Mostra nazionale di pittura

PORDENONE Sagittaria: Renzo Tubaro
Molino: Collettiva

PORTOGRUARO Comunale: Alda Boscolo

PRATO Del Rigo: Tosco Andreini

REGGIO EMILIA Rizzoli: Luisa Strocchi

ROMA Premi Roma: Carlo Corsi
Condotti 85: Peter Phillips
Fiamma Vigo: Mario Fallani
Iolas Galatea: E. S. Matta
Medusa: Giorgio De Chirico
Nuova Pesa: Franco Mulas
Obelisco: Fortunato Depero
S M 13: Arte astratta italiana
Vertice: Antonio Corazza
Hermes: Helene de Beauvoir
Astrolabio: Elda Cuttitta Ceserano
Piatelli: Lorenzo Sguanci
Contini: Tilsen
Capitello: Giulio Turcato
Zanini: Virgilio Guidi
Levi: Le Corbusier

S. CROCE sull'Arno Banti: Arnaldo Miniat

SANREMO Beniamino: Michelangelo Corbellati

SEREGNO G I 3: Giuseppe Jacchini

SIENA Jacopo della Quercia: Renato Mischi

SUZZARA Ferrari: Grafica 39

TERNI Poliantea: Michelangelo Conte

TORINO Narciso: Giovanni Guarlotti
La Rocca: Grafica contemporanea
Fauno: Giorgia Lattes
Sperone: Lawrence Weiner
Stein: Beppe De Valle
Franzp: Mario Russo

TRENTO Argentario: Curt Stenvert

TREVISO Città Treviso: Francesco Paolo Argentieri

TRIESTE Torbandena: Giorgio Celiberti

Tribbio: Tranquillo Marangoni

VARESE Bilancia: Adriano Spilimbergo

Ilaria: Alberto Croce

Internazionale: Silvana Bruno

VENEZIA Riccio: Manlio Alzetta
Traghetto 2: Nino Perizi
Canale: Renato Borsato
Bevilacqua La Masa: Incisori veneti
S. Stefano: Luigi Tomaz
Venezia: Dino Boschi
Cavallino: Ursula Stock

VERCELLI Centro: Antonio Muntadas

VERONA La città: grafica oggi
Grafica Uno: Nereo Tedeschi
S. Luca: Mario Gatti
Ferrari: Mario Surbone

VICENZA Salotto: Mario Lupo

LIBRI

Italiani

CARLO L. RAGGHIANI: Severo Pozzati - Bologna 1913-1918. Ediz. Tamari, Bologna.

UDO KULTERMANN: Nuove forme della pittura. Ediz. Feltrinelli.

P. COURTHION: Seurat. Ediz. Garzanti.

BALZAROTTI e STABIN: William Congdon. Ediz. Jaca Book.

ELIGIO CESANA: I simboli trovati di Scanavino. Ediz. Stefanoni, Lecco.

FRANCO GRASSO: La Sicilia di Mario Bardi. Ediz. Sciascia.

MANLIO MALABOTTA: L'opera grafica di Filippo De Pisis. Ediz. Comunità.

AUTORI vari: Valeriano Trubbiani - sculture 1968/69. Ediz. A L 2 Roma.

ARMANDO BRISSONI: Antonio Fasan. Ediz. Canova, Treviso.

MARIO BORGOTTI e PAUL NICHOLLS: Mario Puccini e Ulvi Liegi. Sant'Ambrogio Milano.

DAVID LEVINE: Identikit - 99 caricature. Ediz. Einaudi.

LILIAN MERY IRLANDA: Bruno Orfei. Ediz. La luna, Perugia.

MURILLO - MENDES e CESARE VIVALDI: Gastone Biggi. Ediz. Foglio OG.

GEORGES PILLEMENT: Michele Cascella. Ediz. Silvana.

RAFFAELE DE GRADA: Guttuso, disegni giovanili. Ediz. Vangelista.

JEAN DUVIGNAUD: Sociologia dell'arte. Ediz. Il Mulino, Bologna.

CHARLES FELD e RENE' CHAR: Picasso, disegni dal 1966 al 1968. Ediz. Garzanti.

TEATRO Dada a cura di Gian Renzo Morteo e Ippolito Simonis. Ediz. Einaudi.

Stranieri

WIELAND SCHMIED: Alfred Kubin. Ediz. Pall Mall Press, London.

MARC EDO TRAUUBAUT: Van Gogh, Le mal aimé. Ediz. Edita Lausanne, Lausanne.

UDO KULTERMANN: Neue Formen des Bildes. Ediz. Ernst Wasmuth, Berlin.

W. G. STRICKLAND: A Dictionary of Irish Artists. Ediz. Press Shannon Ireland, Dublin.

JULES DAVID PROWN e BARBARA ROSE: La peinture américaine. Ediz. Skira.

MAURICE NADEAU: Les dessins de Paul Delvaux. Ediz. Denoel.

GERMAN BAZIN: Histoire de l'avant garde en peinture. Ediz. Hachette.

HOMMAGE a MARC CHAGALL. Numero special del XX Siecle.

VICTOR BRAUNER: Les dessins magiques. Ediz. Denoel.

MARCEL ZAKAR: L'art de notre temps: bilan. Ediz. Emile - Paul.

DENYS CHEVALIER: Picasso, époques bleu et rose. Ediz. Flammarion.

M. EEMANS: La peinture moderne en Belgique. Ediz. Meddens.

GAZZ. UFF. n. 296 del 24 nov. 69. Concorso per un pannello in ceramica, stazione ferroviaria di Caltagirone; compenso L. 7.600.000. Concorso per una statua di bronzo raffigurante "Leonardo" per la facoltà di ingegneria dell'università di Roma; compenso L. 8.450.000. Concorso per una pittura (affresco, olio o tempera) per le scuole "Stampa" di Vercelli; compenso L. 2.350.000.

IL SOTTOSEGRETARIO alla Pubblica Istruzione, Sen. Limone, rispondendo ad una interrogazione, ha precisato che la gestione commissariale della Biennale di Venezia sarà prorogata fino al 30 giu. p.

L'ISTITUTO CENTRALE DI STATISTICA ha pubblicato i risultati di una indagine relativa alla produzione libraria in Italia nel 68. Su 15.680 libri editi in quell'anno, quelli dedicati alle arti sono stati 783 (di cui 217 scolastici), pari cioè al 5 per cento circa della produzione complessiva.

SALVADOR DALI' ha illustrato con 13 xilografie una edizione di "Alice del paese delle meraviglie", tirata in 2500 copie, per una casa editrice americana. Il libro è il più costoso del mondo; infatti costa circa 220 mila lire.

A BOLOGNA i premi "Fiera di Bologna" per le migliori opere grafiche destinate alla gioventù e all'infanzia, sono stati assegnati al volume "La cité de l'an 2000" di Michel Ragon (Francia) e al volume "The Little Black Fish" di Samad Behranghi, illustrato da F. Mesghaie (Iran).

A PADOVA alla 18 Biennale Triveneta i premi sono andati a Alberto Viani, Nino Springolo, Renzo Biasion, Antonio Fasan, Antonio Music, Giuseppe Zingala, Bruno Chersicla, Claudio Palcich.

A FAENZA la Società Amici dell'Arte annuncia per apr/mag '70 la 3 Biennale nazionale di grafica contemporanea.

A PALERMO, in febbraio, 3 Mostra nazionale d'arte figurativa '70, al Teatro Politeama Garibaldi, organizzata dall'Associazione Siciliana per le Lettere e le Arti.

LA GALLERIA SCHWARZ ha pubblicato una cartella di Giangiacomo Spadari con 20 ritratti di rivoluzionari dal 1789 ai nostri giorni.

I PREMI PULITZER '69 per la fotografia sono stati assegnati a Moneta J. Sleet e a Edward T. Adams.

IL CLAUSTRO, Galleria d'arte di Porza (Canton Ticino) ha pubblicato una cartella di 29 disegni di Cornelia Forster.

ARTISTI DECEDUTI: il fotografo Elio Luxardo a Milano il 28 nov.; lo scultore Alfio Catana a Terni il 3 dic.; il pittore Nicola Galante a Torino il 4 dic.

A PARIGI alla nuova galleria del Grand Palais si è aperta (e durerà fino all'8 mar) una mostra antologica di Marc Chagall che comprende 204 pitture, 26 sculture, 87 bozzetti teatrali, 83 ceramiche, 26 vetrate e 3 tappeti.

A FIRENZE Wilma Michaud, che è succeduta al padre nella direzione della omonima galleria, ha voluto rendere omaggio alla memoria del padre con una mostra dedicata alla vecchia rivista "Il Selvaggio".

A MILANO, in occasione delle premiazioni per la festa di S. Ambrogio, medaglie d'oro di benemerenda civica anche a Luciano Minguzzi e Marcello Nizzoli.

A ROMA presso lo Studio d'arte S M 13 esposizione e rilancio di una cartella di serigrafie, ideata da Prampolini e edita dall'Art Club nel '55 e dedicata all'Arte astratta italiana.

A TRIESTE borsa di studio di L. 400 mila del Comune a favore di un giovane triestino versato nelle arti visive. Inf. Ripartizione Pubblica Istruzione.

A FAENZA alla Galleria Municipale del Voltone della Molinella esposizione di una raccolta di dipinti moderni lasciati al Comune dal collezionista Francesco Papiani.

A FIRENZE il "Centro ricerche estetiche F uno" ha pubblicato una cartella di serigrafie di Baldi, Bassi, Masi, Massimo e Maurizio Nannucci, Tolu, Zen. Presentazione di A. Bonito Oliva.

D. A. SIQUEIROS ha scritto la presentazione per una mostra, in una galleria di Città del Messico, di cento dipinti fatti in carcere da Sofia Celorio Bassi, accusata, come è noto, della uccisione del conte Acquarone.

A PARIGI a cura dell'Istituto di cultura italiana, esposizione all'Hotel de Gallifet, dedicata alla vetreria d'arte di Murano.

A VARSAVIA nel giu. '70 si terrà la 3 Biennale internazionale del manifesto.

A BRNO nel set. '70 si terrà la 4 Biennale internazionale delle arti grafiche organizzata dall'Unione degli Artisti Cecoslovacchi.

A CHICAGO il Museo "Art Institute", che peraltro quest'anno non ha organizzato grandi esposizioni, ha avuto 2 milioni di visitatori. Il numero dei soci è di 41 mila.

A FIRENZE alla 3 Rassegna internazionale d'arte figurativa, organizzata dal Gruppo Artistico Fiorentino, in Borgo S. Frediano, sono stati premiati: Giancarlo Cecchi, Sigfrido Wolf, Simone Grossi, Emanuele Scarnicci, Domenico Marinello.

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 300