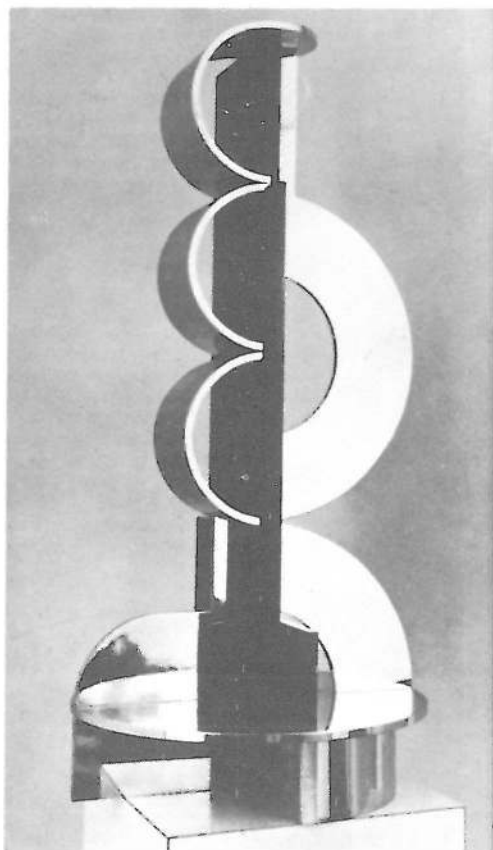
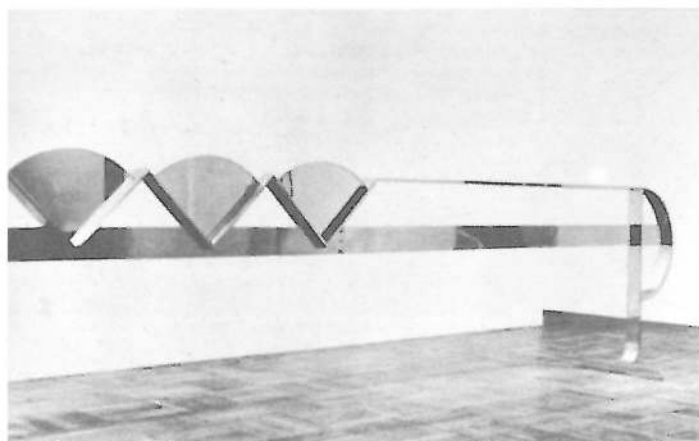
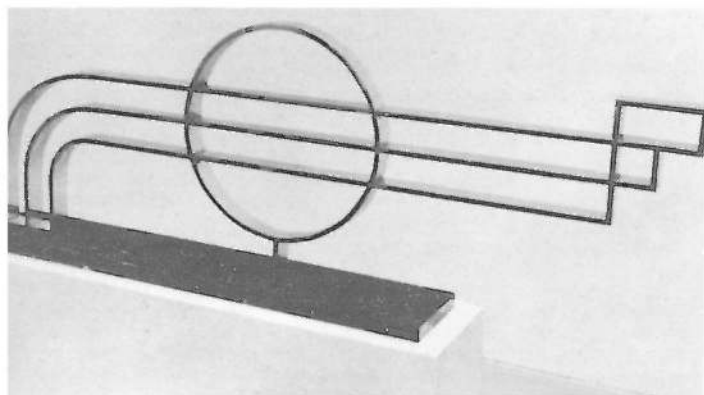


NAC

notiziario arte contemporanea

35

15 - 4 - 70



quindicinale

direttore responsabile:
Francesco Vincitorio

Sommario

Le iniziative del P.S.I.	3
Le piaghe dell'arte (3)	4
R.Barilli: Le virgolette di Lichtenstein	6
M.Bandini: Arte concreta a Torino	8
E.Crispolti: Le plastiche di Baj	10

Mostre:

Bolzano: "Kien" di P.Siena	11
Cremona: "F.Baratti" di E.Fezzi	11
"Cingi e Capisani" di E.Fezzi	11
Milano: "U.Mastroianni" di F.Vincitorio	11
"M. Raciti" di V.Fagone	12
"Cappellato" di A.Natali	13
"L.Mosconi" di A.Natali	13
"G.Pardi" di G.Schönenberger	14
"U.La Pietra" di L.Caramel	14
Palermo: "M.Pecoraino" di V.Fagone	15
Roma: "Busiri Vici e Lunardi" di S.Orienti	16
"C.Demetrescu" di S.Orienti	17
"E.Piva" di S.Orienti	17
"E.Arroyo" di G.Giuffrè	17
"F.Sarnari" di G.Di Genova	18
Rovigo: "L.Petrovic" di R.Margonari	19
Valdagno: "G.Martinelli" di S.Fazia	20

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

G.Spadari: Saggi politici	21
B.Devalle: Progetto di un mondo	21
R.Bossaglia: Divisionismo rivisitato	22
C.Altarocca: Il momento della tecnica	24
E.Capriolo: Leonardi in America	26

Recensione libri:

Valori plastici	27
-----------------	----

Le riviste	29
------------	----

In copertina:
Tre sculture di Lichtenstein

Notiziario	30
------------	----

le iniziative del p.s.i.

Come è noto, il Partito Socialista Italiano ha, da qualche tempo, costituito una Commissione Arti Figurative, diretta dall'on. Beniamino Finocchiaro e composta da vari artisti, critici, e sindacalisti, che ha il compito di studiare e proporre una politica per le arti visive. In altre parole, una serie di iniziative atte allo sviluppo dell'arte e alla sua diffusione.

In una partitocrazia, quale è quella in cui viviamo, la cosa potrebbe anche essere non deprecabile. Un organismo che recepisca le necessità connesse con lo sviluppo delle arti visive e la sua diffusione, e le elabori in proposte legislative, e le sostenga nei labirintici iter parlamentari, fino alla loro applicazione, potrebbe risultare un'idea ragionevole. E bisogna riconoscere che, finora, si poteva sperare in un efficace contributo da parte di questo organismo, per la risoluzione dei tanti problemi che angustiano le arti. Per esempio, lodevole ci pare il recente disegno di legge riguardante le norme penali sulla contraffazione o alterazione di opere d'arte. Magari un pò tollerante verso i critici che avallano simili operazioni ma, nel complesso, una proposta meritoria, che ci auguriamo vada presto in porto.

Senonchè, in queste ultime settimane, due notizie hanno gettato qualche ombra e parecchia acqua sulle predette speranze. Ci riferiamo all'appello rivolto agli artisti perchè si astengano dalla Biennale di Venezia e al proposito "di porre allo studio l'organizzazione di mostre itineranti di pittori e scultori socialisti e simpatizzanti" (il corsivo è nostro).

Sul primo punto, dato per scontato (dopo quanto abbiamo scritto) che a noi l'esito della Biennale interessa poco (per parte nostra, se partecipazione italiana doveva esserci, l'avremmo limitata ad una sola opera, secondo noi, straordinariamente rappresentativa: ossia il padiglione italiano bello e serrato, con un bel cartello "chiuso per vizi nazionali") ci sembra che una simile presa di posizione sappia troppo di demagogia. E basti pensare ai consensi che avrà da parte della schiera degli esclusi, e perciò fierissimi antibiennalisti.

Inoltre, a nostro avviso, essa pecca, per lo meno, di incoerenza. Specie perchè l'appello alla astensione fa leva sulla mancata approvazione del nuovo statuto. A parte che, come ha spiegato Crispolti, proprio sull'Avanti, non è questione di statuto bensì di effettiva volontà di svolgere una autentica opera di cultura, resta il fatto che, bene o male, anche il Partito Socialista Italiano era nella "stanza dei bottoni", di nenniana memoria.

E se approvazione non c'è stata, forse il *mea culpa* dovrebbe essere recitato da molti. Sul secondo punto - tenendo conto del corsivo - probabilmente non c'è bisogno di spendere molte parole. Salvo errore, e senza pretendere, naturalmente, primogeniture (in questo caso, Ragghianti avrebbe validi motivi per rivendicarne di ben maggiori), siamo stati proprio noi a suggerire, parlando una sera con un membro di quella Commissione, esposizioni itineranti, la cui organizzazione sarebbe stato bene affidare a giovani studiosi, senza fare questioni di tessera o di simpatia. Ciò per evidenti ragioni di economia (ripartire le spese fra più città), di promozione di giovani forze critiche e per portare in luoghi "difficili", periferici, proposte culturali che, altrimenti, non vi giungerebbero.

Ma nell'iniziativa del P.S.I. è scomparsa la storia dei giovani critici ed è apparso il codicillo: *di pittori e scultori socialisti e simpatizzanti*. Tre parole in meno e due in più, che però capovolgono tutto. E fanno sentire, lontano un miglio, il prevalere di certi interessi personali e, peggio ancora, puzza di clima elettorale. Come purtroppo spesso avviene, in questo clima: si parte da una proposta culturale e si arriva, filati, ad una azione di corruttela.

LE PIAGHE DELL'ARTE (III)

Nel numero precedente abbiamo concluso, indicando nella critica "la terza piaga dell'arte". Molte le segnalazioni in proposito, da parte dei lettori che ci hanno rispedito il questionario, e tutti concordi sulla necessità di essere estremamente severi nel denunciare certi vizi della critica. Abbiamo già accennato al problema del linguaggio ed il discorso potrebbe continuare a lungo, con esempi davvero istruttivi, toccando naturalmente, *in primis*, il nostro stesso lavoro. Specie i giovani, spesso, non sanno resistere alla tentazione di scrivere "difficile" e le loro recensioni diventano, nel migliore dei casi, lambiccati esercizi d'intelligenza che richiederebbero lente letture e riletture. Mentre, come si sa, oggi tutti hanno fretta, e quando non si capisce alla prima, si tira via. A loro discolda c'è la giovanile presunzione che la gente stia lì ad aspettare il loro "verbo" e poi, molto spesso, si tratta di scrittori *in pectore*, approdati alla critica d'arte per l'erronea convinzione che per scrivere d'arte basti un pò di "sensibilità" e saper "scrivere bene". Dimentichi del vecchio ammonimento di Carrà che "altro è avere il prurito di far critica e altro è l'averne il talento necessario". E dimenticando, pure, che Roberto Longhi faceva sì il funambulo e il prezioso, ma aveva nelle gambe chilometri di musei e, negli occhi, sterminate distese di pittura.

Questo del talento e della preparazione dei critici d'arte è, infatti, un altro tasto dolente, che non riguarda però soltanto i giovani scrittori *in pectore*. Certo, madre natura non sembra prodiga in fatto di talenti e non vogliamo negare le difficoltà di una seria preparazione. Anche perchè, per

seguire oggi, in modo esauriente, ciò che avviene nel mondo delle arti visive, occorrerebbero i cento occhi di Argo e la memoria di Pico della Mirandola. Ma ciò che è indubbio è che di critici dotati e, al tempo stesso, di solida preparazione, attualmente in circolazione, ce ne sono pochini. E' verifica alla portata di tutti e, come facilmente intuibile, investe problemi grossi. Dalla arcinota insufficienza della scuola, allo spreco che la nostra società fa di talenti. Se pensiamo ai tanti laureati in storia dell'arte, magari con l'attestato di scuola di specializzazione, e se pensiamo come queste "vocazioni" e la loro sia pur parzialissima preparazione vengano sciupate per l'incapacità della nostra società di utilizzarli adeguatamente e di metterli nella condizione di approfondire quegli studi, diventa evidente che anche questo è un problema di strutture. E, più ancora, di mentalità. Arrivare, insomma, a capire che il critico d'arte non è un *mangia a ufo*, ma è utile, anzi indispensabile alla collettività. Soprattutto se, insieme ad una idonea preparazione, gli sarà dato modo di appropriarsi di fermissimi principi etici. Altro tasto dolentissimo, prioritario rispetto a tutto il resto, compresa la chiarezza, il talento e la preparazione. E' nota la definizione di "critico-squillo" che circola nell'ambiente e che viene affibbiata ora a questo, ora a quello, a seconda degli umori della maldicenza o della macroscopicità di certi "affari". E, purtroppo, il comportamento da "squillo" (basta una telefonata, 50/100 mila lire e il "soffietto" è pronto) non riguarda soltanto il sottobosco della critica. Ossia, per intenderci, quei parassiti che servono solo per le "presentazioni",

per le riviste "a pagamento" e per allungare la bibliografia. Purtroppo, come dicevamo, è piaga che colpisce anche fior di "nomi", magari con rubrica fissa sul giornale. Ed è cosa di tale gravità che sorprende come si finisce per accettarla, spesso con una alzata di spalle, rassegnata. Anche in questo caso, non si tratta di fare del moralismo astratto. Bensì denunciare un costume che non colpisce soltanto i disonesti ma danneggia, in definitiva, tutti: gli artisti, gli altri critici, gli appassionati. C'è, infatti, da chiedersi quali vantaggi derivino a tutti da un simile clima di cinismo ed, in particolare, a quegli artisti che accettano o, meglio ancora, cercano tali "soffietti". Riempiranno la galleria in cui espongono, con la rivista che gli ha "dedicato il servizio", magari con foto a colori e firma, come abbiamo visto, "nota" e può darsi che a forza di vedersela davanti finiscano per crederla genuina, dimenticando quanto gli è costata. Ma, a parte qualche cliente "micco", quale deprimente umiliazione per chi aveva creduto di accostarsi all'arte per esprimere una propria visione del mondo pulita, poetica. Ascoltarli, come a noi capita di frequente, è ogni volta una pena e non sempre si ha voglia di far la predica e ricordare loro che se questi "critici-squillo" esistono, la colpa è esclusivamente loro. E' da loro - prima di tutto dagli artisti - che deve partire l'ostracismo.

Il quale sarebbe già un discreto risultato anche se, probabilmente, non basterebbe a risanare la critica dai suoi peccati. Infatti c'è un'altra pecca che, specie secondo alcuni, condanna irrimediabilmente qualsiasi critica, persino la più onesta. Ed è il "potere", insito nel concetto stesso di far critica. Esso costituisce il nodo del discorso fatto da Carla Lonzi e dagli altri artisti compresi nel suo libro "Autoritratto", di cui abbiamo già parlato, in altra occasione. Quindi non ci dilungheremo, malgrado il problema sia reale e grave. E - sia pur pervenendo ad opposte conclusioni - siamo pronti ad ammettere che bisogna discuterne spregiudicatamente, mettendo in luce

come questo "potere" può manifestarsi in svariati modi ma tutti nefasti. Dalle "graduatorie con annessi riflessi economici" a cui accennava Nigro, alla "cifra", alla "sigla", nella quale, volente o nolente, finisce per chiudere l'artista.

Onestamente, dobbiamo confessare che non vediamo ancora chiaro come se ne potrà uscire, ma ci sembra che, per adesso, il più sensato atteggiamento sia quello proposto da Fabro, appunto in quel volume. E, cioè, bando da parte degli artisti di ogni cortigianeria, ogni servilismo, ogni amicizia interessata. Come egli diceva: *"quando, non so, vado al Giamaica, o vado a una mostra, io mettiamo, a Dorfles dico 'buon giorno' o 'buona sera' oppure a un altro, dico 'ciao come stai' e chiuso"*. Parole da mettere a capo letto e degli artisti e dei critici. In modo che sia un quotidiano invito a creare fra loro un rapporto semplice, autentico, propizio al reciproco lavoro. E, ai secondi, ricordi che il loro discorso non deve essere rivolto agli artisti (i quali, oltre tutto, spesso sono egocentrici e, perciò, pessimi lettori) bensì alla collettività.

Scriveva, sempre Carrà una cinquantina di anni fa, che "il prestigio dell'arte sulla collettività dipende per un buon terzo dal sussidio di chi scrive e parla al pubblico". Non è che sia cambiato molto e vi è implicito, ci pare, quel concetto di una critica educatrice che da tempo stiamo auspicando. Perchè questo, che i critici assolvano compiti di educatori, la consideriamo una premessa essenziale per un effettivo sviluppo dell'arte, a vantaggio di tutta la comunità. E, in primo luogo degli stessi artisti. E' ciò che sembra abbiano capito coloro che, rispondendo al questionario, hanno calcato la mano sulla necessità di una improrogabile, vasta azione di educazione artistica del pubblico. La sua attuale carenza costituisce, in effetti, "la quarta piaga dell'arte". Ma di questo - anche se qualcuno dirà che stiamo scrivendo le "Mille e una notte" - parleremo la prossima volta.

LE VIRGOLETTE DI LICHTENSTEIN

Lichtenstein ha segnato negli anni scorsi forse il punto più avanzato in direzione del "finito" e del "chiuso" che si sia potuto registrare in una vicenda artistica tutta mossa dal proposito di reagire a una precedente vocazione informale. Atteggiamento dell'artista come passività, come non-intervento di fronte alle cose, al "già fatto", ai prodotti della "civiltà delle immagini". O per lo meno intervento ridotto al minimo, a un ritagliare, a uno spostare dal contesto, a un ingrandire, evitando però che l'ingrandimento stesso potesse assumere un ruolo deformante. Non un "fare", insomma, ma appena un apporre degli indici al "già fatto", un presentarlo come tra virgolette o tra parentesi. Si potrà dire che sono state queste le armi di tutto il ciclo Pop, e non soltanto di Lichtenstein; ma certo nessuno come lui le ha proposte in una versione rigorosa e ortodossa. Erano all'incirca le armi usate anche da Oldenburg, ma appare subito evidente che nel trattamento che ne faceva questo ultimo esse prendevano un sapore eterodosso: l'ingrandimento, in tal caso, risultava realmente deformante, simile a una spia per mettere a nudo l'*élan vital* premente dentro le cose, anche se pur sempre "inibito" entro una irreprensibile veste esteriore. Gli oggetti di Oldenburg agivano, premevano, si dilatavano nel tempo e nello spazio, rifiutandosi al puro rapporto percettivo. Tanto è vero che il suo ruolo appare sempre più quello di un attraversamento: ruolo di colui che attraversa la Pop, piuttosto che soffermarvisi e farne una sede definitiva; ruolo di chi riesce a saldare gli anni fine-'50 del *new-dada* e dell'*happening* con gli anni fine-'70 della

anti-forma e dell'arte del processo. Il periodo relativamente calmo e composto degli anni di mezzo si rivela dunque simile a un'immagine televisiva solo per un attimo messa a fuoco, strappata a stento dall'ondeggiare sinuoso dei profili, ma subito riaffondante nel tremolio e nell'incertezza di una laboriosa gestazione.

Tutto ciò significa che, mentre Oldenburg riceve oggi il premio del suo non totale combaciare, a suo tempo, con la fase Pop, Lichtenstein, per la ragione contraria di un troppo perfetto incarnare l'anima di quel momento, scivola ora leggermente nell'inattualità. Ma è anche vero che la classe di un artista non si vede mai così bene come nei momenti contrari, di pur lieve sfasamento rispetto alle richieste del momento. Emergono più nettamente, in tali occasioni, le doti di fondo, le capacità di tirare avanti in un proprio discorso, che alla fine non può non accattivare chi pure non sarebbe normalmente propenso ad accettarlo. Sorprende, in Lichtenstein, l'acutezza e la finezza con cui egli prosegue nella sua impresa di "mettere tra virgolette". Era certo stupefacente, agli inizi, ma alla lunga anche stancante e facile, l'impresa di virgolettare le immagini dei fumetti e dei cartelloni, ovvero i simboli stessi di tutto ciò che ai nostri giorni rappresenta il kitsch e la volgarità: come un intellettuale che si dimostri troppo compiaciuto di infiorare il suo discorso con citazioni tratte da ambienti inferiori, sgrammaticati e privi di cultura.

Ma le *Sculture moderne* che Lichtenstein viene producendo da tre anni a questa parte, e che ora espone in una memorabile mostra alla Sonnabend di Parigi, attesta-

no, come appunto si diceva, un giro mentale assai più fine e intricato. Risulta alterato il rapporto troppo facile che fin qui si poneva tra l'intellettualità dell'artista e il cattivo gusto fatto bersaglio di un processo "demistificante". Ora l'intellettualità accorcia le distanze del tiro, colpisce più vicino, giunge quasi a mordersi la coda. Tutto questo ciclo di lavori muove dal riconoscimento che c'è una zona di intellettualità ormai depositata in forme e canoni irrigiditi, accolta e codificata da un gusto medio del pubblico, e dunque rescissa dalle radici stesse di un vero agire intellettuale, basato pur sempre sulla ricerca e la sperimentazione del nuovo. L'arte "astratta", o forse sarebbe meglio dire "concreta" degli anni '20 e '30 appare ormai un valore acquisito, a tal punto da identificarsi con la "modernità". *Sculture moderne* suona il titolo ironico di questi recenti pezzi di Lichtenstein: "moderne" e non contemporanee, poichè con quest'ultima definizione si deve intendere la ricerca sempre aperta e sempre in atto del tempo presente, mentre con l'altra si vuol significare una contemporaneità sottratta ai rischi, fissata una volta per tutte, accompagnata dalla relativa presunzione e sfacciataggine di aver messo una definitiva ipoteca su tutto ciò che può essere considerato "moderno". Diciamolo pure, Lichtenstein ha capito che certo geometrismo, un tempo orgogliosamente presentato come il fronte avanzato della modernità, è ormai degradato alla condizione di kitsch: talmente consolidato, nel suo stato di "frase fatta", di discorso convenzionale, da poter sopportare l'intervento delle virgolette con cui un'intellettualità vigile deve prendere oggi le sue distanze rispetto ad esso. Del resto, non si tratta soltanto di un atteggiamento ironico o parodistico: la Pop non è mai stata semplicemente questo, neppure quando, Lichtenstein imperante,

essa faceva scopertamente il verso ai fumetti. La distanza stabilita rispetto alle immagini volgari non si è mai presentata solo in modo univoco come superiorità, ma anche e più spesso come debolezza affascinata e attratta dalle seduzioni del banale. Tutto ciò si ripete anche in questo caso: non ci sentiamo di essere soltanto superiori, a quegli schemi circolari, ovvii e prevedibili, con cui giustamente Lichtenstein compone le sue *Sculture moderne*; o a quegli orridi tubi nichelati, o a quelle volgari superfici specchianti. Il "moderno" si rivela come completamente datato, ma proprio per questo ne avvertiamo tutto il sapore di cosa a suo tempo vissuta, rivediamo gli "interni" che arditamente tentavano di uniformarsi a quello stile e che ora appaiono invecchiati né più né meno che un salotto fine-del-secolo. Il gusto sgradevole, ma tenace e penetrante, della banalità ci riempie la bocca: tanto più tenace e penetrante, quanto meno atteso per il fatto di levarsi dai luoghi in cui fino a poco fa non avremmo mai pensato di andarlo a cercare.

Attorno a Lichtenstein, contro di lui, le correnti che per il momento dominano la ricerca contemporanea sembrano voler rinunciare a rovistare nel repertorio del "già fatto", mosse dal vivo impulso di "fare" in prima e direttamente, di ridiscendere a un livello in cui l'uomo si senta libero, non condizionato dall'immensa sfera dell'artificio da lui stesso edificata. A questa soluzione di attualismo e di vitalismo l'autore delle *Sculture moderne* ne contrappone una che potremmo definire di rinnovato "storicismo", secondo la quale non si tratta di coltivare il sogno vano di liberarsi dalla sfera dell'artificio, ma piuttosto di ripercorrerlo nelle sue tappe, anche in quelle più vicine a noi, per "estraniarlo" e così riconquistarlo a una nuova freschezza percettiva.

Renato Barilli

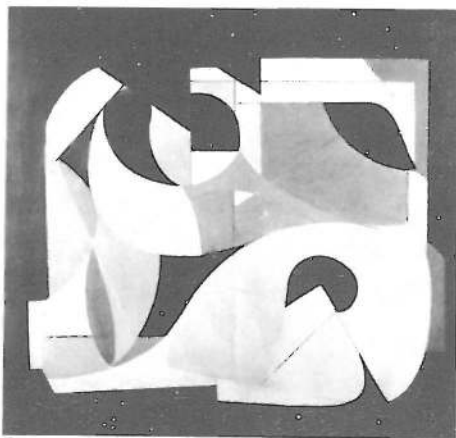
ARTE CONCRETA

Importante retrospettiva di sei pittori del MAC torinese: Annibale Biglione, Carol Rama, Albino Galvano, Paola Levi Montalcini, Adriano Parisot, Filippo Scropo; in adesione al gruppo del MAC milanese, fondato nel 1948 a Milano da Soldati, Dorflès, Munari e Monnet.

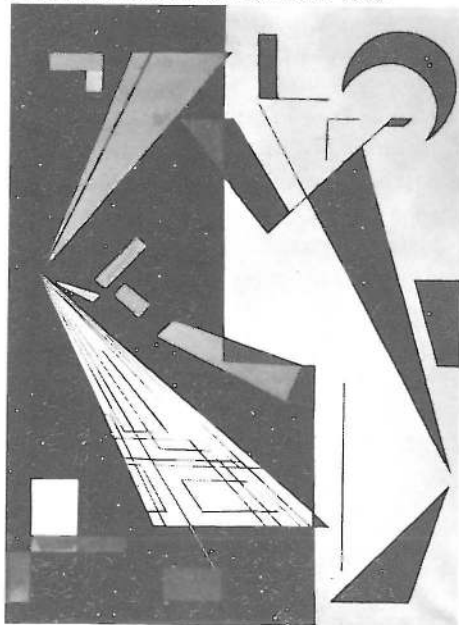
In occasione di questa mostra è bene sottolineare come, nel difficile clima del dopoguerra italiano, la rinascita concretista promossa dal MAC a Milano con i centri di adesione e di irradiazione appunto a Torino, Roma, Firenze, Genova e Napoli, rappresenti una rigorosa apertura internazionale e il movimento più attivo d'avanguardia e di rinnovamento culturale, in opposizione al neorealismo e al neonaturalismo dilaganti; orientato verso l'integrazione di pittura concreta, scultura e architettura (nonchè verso l'industrial design e la grafica), sancita quindi nel 1955 con l'adesione del MAC al gruppo francese Espace che si batte per la "sintesi delle arti".

L'orientamento operativo artistico torinese di quegli anni (in gran parte gravitante intorno alla scuola di Casorati) era stato del resto stimolato dalle esperienze d'avanguardia europea del gruppo del secondo futurismo torinese: Fillia, Diulgheroft, Oriani, Alimandi, Costa e lo scultore Mino Rosso.

Il gruppo dei concretisti torinesi Biglione, Galvano, Parisot, Scropo, in occasione della I Collettiva da Gissi nel 1952, pub-



F. Scropo: Costruzione blu-verde 1949



A. Galvano: Verso occidente 1952

blicò un manifesto a cui aderirono in seguito Carol Rama e Paola Levi Montalcini.

ni, in cui affermavano "l'attività di alcuni pittori e critici torinesi, volta a promuovere in questa città un movimento d'arte concreta, non solo nelle espressioni propriamente plastiche, ma anche nei riflessi letterari, culturali e di pensiero" e ribadivano come "l'aderire ad un movimento di arte concreta non può non implicare una responsabilità liberamente assunta sul limite più impegnativo, staremo per dire più aggressivo, di lotta contro ogni conformismo o pigrizia intellettuale".

E come Gillo Dorfles, critico e pittore, fu il teorico del MAC milanese, così Albino Galvano, anch'egli critico e pittore, fu il teorico e l'animatore del MAC torinese, volto a una rinascita concretista di radici bauhausiane e neoplasticiste ed a "fissare la proiezione, nelle strutture dell'oggetto stesso, di una carica emotiva che a sua volta presuppone la totalità dell'artista impegnato".

Parallelamente a questo gruppo e in quegli anni a Torino alcuni pittori isolati perseguivano le loro ricerche: tra essi, l'astrattista Mario Davico; Luigi Spazzapan, che dal 1952 si orienta verso l'informale; Mattia Moreni, che dal '53, dopo la parentesi astratta, si avvia a una pittura di gesto; Piero Rambaudi, che nel '57, da un purismo di ordine neoplastico, inizia le sue ricerche sulle "strutture di ripetizione". Oltre i contatti con il MAC di Milano, e con gli astrattisti francesi della galleria Arnaud di Parigi, e con la rivista e il gruppo "Numero" di Firenze, i concretisti torinesi parteciparono alle mostre Italia-Francia dal 1951 al 1953 e alla Biennale di Venezia del 1952; e in questo stesso anno Parisot e Galvano progettarono una rivista di arte moderna che uscirà nel 1953 con il

titolo "I quattro soli" e che tuttora prosegue regolarmente le pubblicazioni.

Questa mostra oggi, come dice Giuliano Martano nella presentazione, "vuole innanzi tutto presentare o ricordare una situazione, un momento delle vita artistica torinese... e nella sua complessità, dietro la apparenza di una facile lettura, rivela tutto un substrato di fermenti, interessi sociologici e anche politici, prese di posizione e ambiguità". Tutte le opere esposte (una sessantina) sono ispirate a criteri di rigorismo e astrazione geometrica e ad una tesa organizzazione strutturale: in Biglione attraverso la costruttività dinamica a incastri; in Carol Rama nell'aperta sfaccettatura e frantumazione di tipo ottico della tessitura reticolare; in Galvano nella lucida rispondenza tra rigore intellettuale e rigore creativo; nella Levi Montalcini nella trasformazione e metamorfosi di ritmi a valore spaziale e architettonico; in Parisot nelle forme severamente chiuse, evidenziate dalla secondarietà del colore quasi monocromo; in Scropo nel bilanciamento e nell'evoluzione meditate e concluse d'intarsi di forme geometrico-organiche. Nel concretismo di questi due ultimi artisti si possono in un certo senso notare, oltre che l'attacco con gli astrattisti milanesi (Soldati) e francesi, anche elementi costruttivisti recepiti dal clima del secondo futurismo torinese stesso, in rapporto ad esempio ad alcune opere di Mino Rosso. Clima e cultura torinese di "schivo e scontroso raccoglimento" - di allora come oggi - in cui, oltre che nell'ambito europeo, va inquadrato questo movimento concretista, precursore e stimolatore delle avanguardie attuali della città.

Mirella Bandini

le plastiche di baj

Dal 1967 inoltrato Baj usa la celluloides, la plastica. Alcuni risultati si sono visti appunto nell'autunno '67 nel Premio Lissone, nella 'presenza' dedicatagli.

Ma la più ampia e compiuta presentazione è stata a Roma, nella primavera '68, alla Galleria Piattelli, e ora allo Studio Condotti 85.

Nell'immaginazione di Baj, mi è capitato più volte di sottolinearlo (soprattutto in occasione della retrospettiva ad Aquila nel '65, in *Alternative Attuali 2*), il presente si dilata da una parte al mondo della gioventù della nonna, delle patrie battaglie, delle civiche e sportive virtù (passamanerie, medagliere, bandiere, divise, trofei), dall'altra verso un avvenirismo meccanizzato (meccano, lego, marziani).

Il denominatore è una forte accentuazione farsesca, ereditata da Jarry, Roussel, Picabia, Queneau; una gran linea di cultura europea contestatoria e demistificatoria sul metro del parossismo veramente ludico, del divertire e divertirsi appunto demistificando. Una gran linea nella quale Baj entra con un accento tutto italiano di eco barocca (come scrisse una volta Sanguineti).

Da qualche anno dunque Baj usa la celluloides, la plastica: è un materiale nuovo, moderno assunto subito a simbolo, appunto come *medium* nuovissimo, di una prospettiva attualistica e avveniristica nelle ricerche dei pionieri delle avanguardie storiche. All'oro antico - mitico di Klimt - Balla Pevsner, Gabo, per primi hanno opposto la celluloides, il *plexiglas* del nuovo mondo industriale: simbolo di una nuova attualità, simbolo appunto della nuova prospettiva futura. Moholy-Nagy poi se ne è servito sistematicamente per costruire nuove

forme, quasi paraindustriali. *Medium* nuovissimo, permeabile alla luce fisica, quasi intangibile e imponderabile, polito e splendido.

In certo modo il saltuario impiego recente nell'area *pop* si rifà a queste premesse, liberandole però dall'avvenirismo futuristico e caricandole invece di significato attualistico, come tratto saliente del nostro quotidiano orizzonte. Baj entra in questo gioco con un modo tipicamente suo. Nella celluloides delle "grandi cravatte", per esempio, affronta già una sorta di archeologia dell'artificiosità del mondo moderno; mentre nelle plastiche sottolinea l'opposto aspetto appunto avveniristico, dell'uomo artificiale. Ma la celluloides perde la sicurezza avveniristica degli anni dei pionieri, è già per noi un vecchio-nuovo materiale, magari attraverso la patina *demodée* di infantili ricordi autarchici: mentre la plastica perde la sua distanza e la sua sicurezza di sempre più ricche prospettive a venire (oggetto quotidiano del moderno *travét* industriale....).

L'intervento di Baj non spinge all'esaltazione dell'artificiosità del mondo moderno, quanto piuttosto al farsesco di quella artificiosità. Baj demistifica immaginativamente piuttosto che mitizzare. Pone sempre un'alternativa. Non si lascia prendere in un gioco alienatorio: opta appunto per un proprio riscatto immaginativo.

Questo significa il divertire e il divertirsi di Baj, anche oggi, nella celluloides, nella plastica. Questo significa il suo farsesco dell'uomo artificiale.

Una farsa, beninteso, condotta su toni diversissimi, svariata e sapientemente immaginosa: ricca persino d'accenti lirici.

Enrico Crispolti

BOLZANO

Galleria Goethe: Kien

Kien (Josef Kienlechner) è molto alto, grande e grosso ma gentile nei modi e sommerso nel parlare, un po' con orgoglio e un po' con imbarazzo porta in giro tutto questo se stesso. Nato a Dessau nel 1903 ha studiato pittura con Karl Hofer a Berlino. Dal 1925 è a Parigi amico, fra gli altri, di Soutine uno dei più poveri. Persolo di vista lo ritrova alcuni anni dopo, per strada, tutto vestito di nuovo con un aspetto un po' da bullo, sgargiante. Ne è incuriosito e gli si fa incontro sorridente per sentire come mai, ma la domanda gli appare, tutt'a un tratto, indiscreta e allora: "che ore sono?" gli chiede. Soutine beato si fa leggermente rosso, estrae appeso ad una lunga, splendente catena il suo orologio e con largo e felice sorriso gli risponde: "sono le dieci sul mio orologio d'oro". Da Parigi, in Baviera ed in Svizzera, attualmente a Roma Kien trascorre la sua vita di pittore. Ora presenta a Bolzano, dove ha pure a lungo vissuto, i suoi ultimi quadri caratterizzati, come scrive Lorenza Trucchi nella presentazione della mostra, da "un alternarsi di notazioni reali e di ricordi, da un perpetuo via vai tra il presente e la memoria" momenti tra i più seducenti della sua comunicazione artistica. Tale comunicazione avviene per mezzo di una pittura ancora dipinta con particolare dedizione ed amore che potrebbe apparire affetta da obsolescenza ove non fosse così calda e tenera scoperta ed ambigua nello stesso tempo.

Pierluigi Siena

CREMONA

Galleria Cornice: Franca Baratti

Franca Baratti presenta il suo 'oggetto' (uno scampolo di collina, la 'Salute' veneziana, un lembo di terra verde) ricavato, salvato nella pasta pittorica come una 'cosa' che sta per perdersi nello spazio. Anche il 'fondo' è infatti una cosa che esiste col suo peso di colore 'trovato': verde di acque impossibili, bianco totale, giallo dilagante estivo; il procedimento ricorda talora quello di Jim Dine nel dipinto "Shoe", del 1961. Franca Baratti tuttavia tende a stabilire nelle sue 'isole' contatti più prolungati e risonanti con i residui dell'immagine, salvando anche un alone prezioso del-

la loro storia artistica. Da qui l'emergere di interessi onirici, riecheggianti in tele recenti con segni simbolici, inseriti a "collages".

Galleria Portici: Cingi e Capisani

Anna Cingi ha esposto un'antologia di nitide acqueforti composte dal '51-52 - anni dell'apprendistato bolognese in cui Morandi, e in seguito Guidi, le davano l'appoggio prezioso del loro insegnamento e incitamento - ad oggi. Una misura limpida è in ogni foglio; la linea incisiva presenta possibilità di tagliente rilievo dell'immagine rarefatta, ma si presta anche a esplorazioni aperte, vibranti, del campo visivo. Uno strumento duttile nelle mani eccezionali della Cingi è il segno, il suo pronunciarsi in tragitti di penetrante acutezza, come nella "Composizione" del '63. Sempre alla Portici Ferdinando Capisani di Mantova presenta ora i suoi "motivi analitici" che dichiarano una cura singolare nella scelta e nella pensosa alternanza fra un'immagine di natura, salvata come impronta vera, calco dell'oggetto (foglie, rami e delicate nervature) e la loro imminente sparizione nel flusso di uno spazio svuotato, occupato dalla materia tecnologica. Il contrasto è fatto intravedere appena, elaborando una "tecnica preziosa e singolare", come scrive R. Margonari, dopo una operosa pratica del disegno che lascia, anche ora, perfino nei suoi recenti contesti di plastica stralucida, la sua traccia raffinata e riflessa.

Elda Fezzi

MILANO

Galleria Naviglio: U. Mastroianni

Se si tien presente che Mastroianni partecipò, per la prima volta, alla Biennale, trentaquattro anni fa, è possibile rendersi subito conto del lungo cammino di questo ciociaro-torinese, giunto alle soglie dei sessant'anni con immutata fede nella "scultura lingua viva". Una lingua che, stando al suo lavoro, può e deve testimoniare la ineliminabile "presenza dell'umano", per ricordare le vecchie parole di Argan. E, soprattutto, che può rappresentare, con estrema pienezza, il costante "drammatico conflitto esistenziale con tutte le sue forze ideali e concrete, in urto e contraddizione", per citare quelle dell'attuale presentazione di Valsecchi. Cosa può significare, oggi, questa sua testimonianza, mi pare lo dimostri con eloquenza questa mostra. Do-

ve, accanto ai grandi bronzi addensati nelle sale, vi sono, alle pareti, serie di rilievi colorati, stilisticamente, strettamente affini. Entrambe queste serie di opere, oltre ad evidenziare la ben nota sua irruenza, sono lì a farci sentire (sentire nel senso vero del termine) i suoi sforzi e la sua volontà di guidare - senza nessuna stanchezza e senza che ciò raffreni, minimamente, l'impeto creativo - questo farsi forma di un'idea e giudizio del mondo. Una consapevolezza arricchita di continuo dalle proprie e altrui esperienze (è facile individuare - come d'altronde sono già state rilevate - la matrice boccioniana, gli approfondimenti informali e brutalistici, l'esigenza di rompere certi schemi, per una percezione maggiormente polisensiva), ma una consapevolezza che proprio attraverso questo lungo e dialettico processo, giunge ad enucleare quella che è la "sua verità". Una verità, diciamo subito, drammatica ma ottimistica. Una energia vitale che incessantemente si organizza e riorganizza, ad onta di tutte le piagature inferte all'uomo. Siano esse quelle di Hiroshima, oppure quelle, intime, di una esistenza che vede distorte, lacerate, frustrate dalla stessa natura umana, le sue speranze, i suoi "folli voli". Ecco perché a me sembra che, malgrado sia l'opposto della fredda lucidità di tanta arte d'oggi, questa scultura di Mastroianni



U. Mastroianni: Hiroshima

resista molto bene, anzi non sia priva di una sorprendente attualità. Non perché possa costituire un monito o un rimpianto (lo spirito, al solito, soffierà come e quando vorrà) bensì perché è tuttora frutto di una ricerca sorprendentemente serrata e autentica. E l'autenticità non ha confini temporali.

Francesco Vincitorio

Gallerie Falchi e Morone: M. Raciti

Le due mostre allestite in questi giorni a Milano (con un certo impegno pubblicitario ma senza un confine particolare) rischiano di non giovare a Raciti, un artista che da una decina d'anni porta avanti una ricerca vitalmente precaria e riflessiva per la quale forse l'unica definizione possibile resta l'enunciato di Klee "ciò che è raggiunto non ha vitalità". Raciti era già stato visto a Milano in due mostre (Rizzato-Witworth, 1967 e Morone, 1968) affollate di piccoli quadri dove minacciosi fantasmi erano ironicamente trapassati in spazi di ambigua chiarezza, proponevano una perlustrazione del mondo dal particolare rovescio di una storia, bloccata oltre porte bianchissime, di minuti avvenimenti, dialogati e senza svolgimenti, con una insistita frammentaria dispersione che era poi il verso psicologico di costituzione e il confine del quadro. Pitture albicanti dove il bianco acquistava non tanto la dimensione chiarista, luministica quanto quella più corposamente pressante della sua simbolicità (il colore dell'inquietudine, dell'inconsumabile, dell'ambiguamente vissuto e mancato), dilatava uno spazio psicologico in una prospettiva così orientata e approfondita da non costituire campo di narrazione ma percorso, "viaggio"; un viaggio corto, un ribaltamento di tensioni, un rivoltarsi con inquietudine dentro il difficile governo del quadro, dal positivo dell'emergenza di una immagine al negativo del suo decadimento dispersivo, dello scatenamento. Una condizione lucida di disfatta accettata dentro il confine di una scrittura fragile e orgogliosa, con un'enfasi liberata. Il detto russo "portare nello scudo la lagrima ridente", annotato da Klee, come sottoscritto per anni - con una adesione ironizzata ma scoperta - al fondo di ogni quadro. Le opere nuove, di questi ultimi anni, proseguono le linee di una ricerca così autonomamente tracciata rispetto alle seduzioni delle poetiche dell'evidenza, dell'oggetto come metafora rovesciata (non più la percezio-

ne aristotelica della somiglianza nella diversità, ma la diversità nella somiglianza, anzi nella tautologia). Vi è lo stesso chiuso oscillare da una corporeità comunicativa a un più profondo idiocismo, cioè a un universo personalizzato legato più che a un trasporto d'immagini all'esistenza per cui quelle immagini vivono, sono, o più esattamente divengono. Non esplose da una capricciosa esplorazione fantastica ma determinate in un passo stretto - che è poi ragione espressiva, obbligata - di penetrazione dentro gli oggetti, di conoscenza. E' a questo livello che l'*assoluta* legata alla interiore soggettività e storicità del quale ha scritto Raciti negli appunti che talvolta ha presentato insieme ai quadri - può essere ricondotto al gioco arduo delle *essenze*, cioè alla ricerca di quello che Binswanger ha chiamato un "vedere dentro", una conoscenza più sicura dello stesso vedere sensoriale; una esperienza immediata diretta che preferisce ricondurre gli oggetti a una loro totalità nel momento in cui li scompone. Però anche le opere ultime dimostrano uno spostarsi dal nucleo originario, dal *rischio* del farsi, alla elegante messa in forza di equilibri allusivi di una diversa fisicità. Cioè quello spazio psicologico nel quale Raciti ha caricato la sua ricerca (e che - come De Micheli ha giustamente rivelato nella bella monografia pubblicata da Scheiwiller nell'occasione - si pone come "scardinato" rispetto a un orientamento spaziale) ora si va organizzando secondo una più esplicita e percepita direzionalità, viene a cercare equilibri e dilatazioni esterne. Se il campo fisico dei quadri di Raciti si è esteso (i quadri delle due ultime mostre hanno notevoli e sorprendenti dimensioni) ciò è anche dovuto al fatto che essi cercano uno stabilimento che impegna il lettore a ritrovare, a una dichiarata distanza oltre un gioco elegante e calcolato di equilibri, la "porta" bianca da cui è possibile conoscere dismetria, qualità e realtà del mondo. E' un momento questo per Raciti di verifica (interna); non si tratta di vedere se uno stesso campo psicologico può "tenere" nella sua illusoria esiguità quando venga moltiplicato per quattro, ma di misurare come un filo azzardato di ricerca interiorizzata possa essere svolta per una ragione costante ed esplicita di determinazione.

Vittorio Fagone

Galleria Cadario: Cappellato

L'ispirazione di Cappellato, presente con

la prima personale alla Cadario, è forse di origine morfologica per quel nucleo vitale raffigurato dai suoi oggetti, realizzati in sagome nitide, tesi ad esemplificare una energia in atto che trova un intimo equilibrio al limite della rottura. Mala traduzione formale già se ne discosta liberandosi di ogni accidente naturalistico e trasformandosi in invenzione semantica grazie a una concentrazione che le permette di sfuggire a un processo di semplice traduzione simbolica. Comunque sia, e questo è l'aspetto interessante in un tale modo di produrre, Cappellato sfugge, lo voglia o no, a un processo di pura tecnicizzazione e si ricolloca, al di là del metodo espressivo, in uno spazio non ancora progettato, dove l'invenzione e gli umori di una dimensione fisica rivelano ancora la loro presenza. La sensazione di una progettazione tecnologica appare più precisa nelle sculture in acciaio e in materiale plastico dove è rilevabile la suggestione del modulo; una inclinazione subito frenata dalla necessità di esprimere dinamicamente le tensioni così chiaramente leggibili negli oggetti. Sicché esse conservano uno spazio di libertà inventiva a cui la misura formale dà una rara purezza di immagine.

Eunomia: Ludovico Mosconi

All' "Eunomia" Ludovico Mosconi espone le opere degli anni recenti documentando alcuni sviluppi del suo lavoro così schivo e solitario. Alle superfici aride di un tempo, disseccate dalla paura e dalla noia, alle favole dei suoi imperatori distrutti da un innarrestabile male intimo, egli oppone oggi una dimensione contraria nella quale la fantasia e una felice esaltazione si liberano nello spazio totale della tela. Ne nasce, da una parte, una sorta di effervescenza barocca, gioiosa e ossessiva, intessuta di pennellate opache e dal colore sottile, dall'altra una trattenuta composizione che, pur tendendo a costruire razionalmente l'immagine, sfrutta ampiamente l'esperienza segnica. Anche lo stimolo di lettura è duplice. Al primo momento è riferibile una sorta di non trattenuta vitalità non espressa però in termini diretti, ma tramite il filtro di un complesso processo culturale i cui riferimenti si ricollegano a un fasto quasi iberico o a uno spazio di dilatazione metafisica che ha in Savinio l'esemplificazione più precisa. Al secondo corrisponde un più intimo lirismo ricco di pause e di improvvise precipitazioni, con riferimenti, al limite, musicali entro cui si collocano



L. Mosconi: Lo stacco amoroso 1968

controllati inserti illustrativi. La mostra risulta stimolante e ripropone ancora una volta la personalità particolarissima che Mosconi si è andato creando con un lungo lavoro di anni, uno spazio distinto dalle comuni linee creative in coerente legame con la sua individualità; il tutto senza rotture e frammentazioni dei termini espressivi anche se nell'artista la mutazione e la ricerca appaiono continue. Ne risulta una poetica fitta di stimoli letterari che scopre, nel tempo trascorso e nel sogno o nell'intimo sentimento, le componenti e le valide ragioni di sé.

Aurelio Natali

Studio Marconi: Gianfranco Pardi

Gianfranco Pardi (nato a Milano nel 1933) espone opere recenti, rilievi a muro e plastiche tridimensionali. Il titolo che raggruppa queste opere è "Giardini pensili"; il quale è riferito non alla ricostruzione ambientale di una natura addomesticata ed alienata al punto da confondersi con l'arredamento, bensì a una puntualizzazione critica (e lievemente ironica) di quanto di artificioso - di quanta violenza sottaciuta - vi è nella natura tolta dal suo naturale supporto, la terra, e riportata, ad altezze varie, nei palazzi di uffici e abitazioni. Il contrasto avviene fra ragione - forma geometrica - e originalità - il verde -, la cellulare massa in evoluzione continua che è il

"verde" e che appunto il Pardi indica, salvo per soluzioni marginali e più decorative, con un intenso, innaturale, ma emblematico verde uniforme. L'intersezione fra forma geometrica e forma organica crea il contrasto di cui sopra. La forma geometrica è resa con l'enfasi delle linee oblique (ripresa delle prospettive falsate, "ambigue", dei rilievi e dei disegni) che comprimono, o trapassano, o comunque si urtano con precisione dolorosa e senza scampo con il fluire più morbido e più disteso della forma verde. Un contrasto che potrebbe sembrare ovvio, semplicistico, ma che il Pardi risolve con pulizia ed eleganza, con un senso sicuro di cadenze rarefatte e con una punta di scatto dinamico in cui non ci sembra sbagliato ravvisare un aggancio con le poetiche del futurismo. Queste strutture (ricollegabili alla famiglia delle "strutture primarie") sono realizzate in lamiera martellata e verniciata; nei rilievi, gli stessi temi sono ottenuti in legno verniciato. In casi meno frequenti (e, a nostro avviso, si tratta di una ricerca sminuita da un più dichiarato intento di piacere, in senso decorativo), troviamo i due "tempi" di queste plastiche realizzati con metalli diversi (ottone-alluminio, ottone-lamiera), o con una diversa lavorazione della superficie del materiale scelto (contrasto lucido-opaco).

Gualtiero Schönenberger

Galleria Toselli: Ugo La Pietra

Alla base della ricerca di Ugo La Pietra è un'ipotesi di lavoro largamente ed intenzionalmente tesa a rimettere in questione modi e confini dei linguaggi artistici, coinvolgendo così di necessità in un discorso globale il senso stesso dell'agire estetico. E ciò secondo un metodo conseguente: dapprima, come egli stesso precisa, "lo studio e la definizione dei gradi di libertà che sono reperibili all'interno delle strutture organizzate"; poi il manifestarsi di soluzioni progettuali "attraverso precipitazioni in grado di costituire momenti di rottura all'interno della base programmata"; quindi, come punto di arrivo, la "costituzione di un *Sistema disequilibrante*", di rottura degli schemi abitudinari e convenzionali, che La Pietra intende in modo assai largo, in una dimensione ampiamente umana, e perciò anche sociale e politica. Egli, infatti, non aspira ad individuare e provocare situazioni disequilibranti con uno sperimentalismo solo specialistico, circoscritto entro una "forma" fine a se stessa.

sa (ma, d'altra parte, - e mi sembra che ciò vada sottolineato - neppure rinuncia pregiudizialmente a porsi il problema dei termini e delle possibilità, oggi, dell' "estetico") ed ha ben presente - anche quando opera al livello specifico di un'indagine "pura" sulla forma - un orizzonte d'azione più vasto, che presuppone un'ideologia e la volontà d'intervenire sui grandi problemi dell'esistenza contemporanea. Ciò spiega, tra l'altro, come La Pietra sia stato presto, e direi quasi naturalmente, attratto dalla ricerca su scala ambientale e poi urbana: la unica atto a permettere senza preclusioni la sua ricerca. Tanto che anche ciò che egli realizza su scale diverse presuppone o postula, ormai, quella più vasta dimensione. E' il caso, per esempio, dei lavori che La Pietra espone in questi giorni presso la Galleria Toselli, che non vanno visti come oggetti autosufficienti, o, tutt'al più, stimolanti moderati effetti d'*environment*, ma come momenti di un' "operazione didatticamente sensoriale e simbolizzatrice" (Trini), che non possono essere intesi se non in un contesto più generale, come del resto lo stesso La Pietra ha voluto sottolineare pubblicando e distribuendo in occasione della mostra un volume che illustra, con testi ed una ricca documentazione, la sua prospettiva operativa. Si tratta di una serie di contenitori (significativamente chiamati "Immersioni", ossia con un tito-

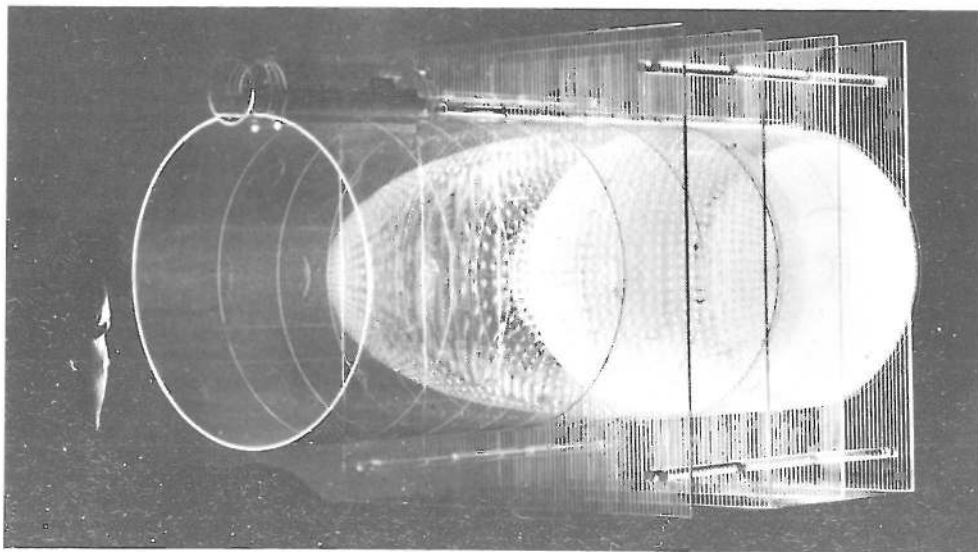
lo che rimanda ad un'azione), che permettono al fruitore di isolarsi dall'ambiente, dando in tal modo la possibilità di una rottura dell'equilibrio consuetudinario: non però - è la caratteristica delle proposte di La Pietra che, pur essendo un architetto, non è mai vittima di miracolistiche utopie - offrendo una soluzione rassicurante, ma anzi provocando una situazione di disagio, di disturbo, con il riproporre, nel momento stesso della provvisoria "liberazione", la realtà di alienazione e conformismo che impedisce una vera, non fittizia liberazione. Infatti, come bene ha scritto Trini, queste "immersioni" invitano a togliersi dal contesto che ci circonda ma lo replicano fino alla claustrofobia, offrono un "campo" diverso ma lo negano come alternativa già soluta, recuperano e impongono alcuni valori disalienanti ma sotto forma di separazione, e allorché additano la necessità di rompere con gli equilibri acquisiti lo fanno in termini di libertà condizionata".

Luciano Caramel

PALERMO

Arte al Borgo: Mario Pecoraino

Più volte abbiamo cercato di richiamare la attenzione su Mario Pecoraino, un artista vincolato dalla condizione isolata di Paler-



U. La Pietra: Audiovisivo 1969

mo, e ancora oggi inedito a Milano e a Roma, ma tra i più vivi e determinati della giovane scultura italiana. La mostra ora allestita presenta una trentina di sculture eseguite nel corso di una lunga ricerca che si identifica con il filo stesso della sua attività di scultore e una serie, recente, di disegni, xilografie, litografie che dei punti salienti di questa stessa ricerca costituiscono controprove particolarmente illuminanti. Al fuoco di determinazione del mondo espressivo di Pecoraino si possono distinguere due linee diverse ma congruenti: la ricerca di un equilibrio rigoroso, ma non astratto, dove per anni una certa figuratività è stata sottesa, analizzata, scomposta per superfici continue, ricondotta a una temporalità non concitata dove l'iterazione dei singoli elementi è in funzione di una spazialità riflessiva; il successivo portarsi verso una "flagranza" nuova, cioè verso un oggetto che determina di per sé sintomaticità, presenza e campo (in questo senso è orientata la progressiva dinamizzazione del mezzo-oggetto) attraverso lo sviluppo di chiuse conformazioni costruttive nelle quali non è tanto il ritmo, una condizione di allineamento, il traguardo di una operatività dichiarata e esplicita, ma lo stabilimento di un ordine mentale, di una spazialità di cui è possibile estendere le dimensioni, come per un'omotetia matematica, definendo limiti e rapporti interni. E' interessante notare a questo proposito come Pecoraino sfrutti il mezzo (legno multistrato) nelle ultime sculture per portarsi a una fisicità allusiva e strutturata dell'og-

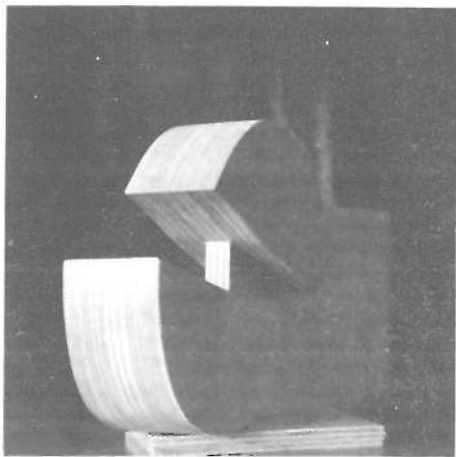
getto, per interromperne la stessa costituzione in un suo momento particolare e caratterizzante. Le "ruote" che egli oggi realizza sono oggetti che vivono per gli "avvitamenti" di un dinamismo che è connotazione immediata dell'oggetto stesso, condizione di movimento inarrestabile. Anche il lavoro in campo grafico - come mette in risalto Nello Ponente nella presentazione al catalogo - ha nella più recente produzione dell'artista un peso significativo. Pecoraino opera su superfici colorate (ma anche materie colorate) "aldilà di sfondamenti illusionistici, quadraturismi prospettici intervenendo in una zona e sfruttandola in tutte le sue possibilità ottiche e psicologiche". Ma ci sembra debba essere precisato che il colore, liberato in una sorta di neutralità astratta, è sempre condotto a una realtà di opposizioni dinamiche, di equilibramenti nel piano e di determinazioni costruttive non vincolate in superficie. Pecoraino dalla sua condizione di isolamento ha certo riflettuto a lungo e elaborato, quanto le avanguardie formaliste e costruttiviste hanno realizzato fuori d'Italia e in Italia; ma oltre alla bidimensionalità nel piano, teorizzate dalle avanguardie storiche, egli ha certo guardato con penetrante e vivificata attenzione l'ironia barocca: il giocare insistito con un volume svolgentisi in superficie ne dichiara la sottile e esaltata ragione immaginativa.

Vittorio Fagone

ROMA

Studio Farnese: Busiri Vici e Lunardi

Una mostra sincrona, allo Studio Farnese. Un architetto, Saverio Busiri Vici, ed uno scultore, Attilio Lunardi, presentano progetti, modelli, opere già compiute per la Chiesa della Visitazione, in corso di costruzione in un quartiere periferico di Roma. Questo lavoro non si offre ancora - nè lo potrebbe - come opera di integrazione, come intervento globale di timbro interdisciplinare; che, infatti, sussistono ancora troppe limitazioni, anche normative, tali da impedire un'operazione vitalizzante sul nostro tessuto urbano. E', però, un esempio coraggioso, un'esperienza più che utile, necessaria, una proposta dimostrativa, ed anche un seme di ricerca e di lavoro che non può essere sottovalutato. Busiri Vici ha concepito la chiesa incardinando l'edificio fra due telai longitudinali portanti e pila-



M. Pecoraino: Ruota 1968

stri obliqui e verticali, capaci di suggerire, nella scattante profilatura degli esterni e dell'interno, una modulata interferenza luminosa, ravvalorata dal contrasto della materia grezza del cemento contro la materia trasparente del perspex, che compare dapprima nelle fessure di tamponamento che hanno, appunto, la funzione di modulare l'apporto luminoso all'interno dell'edificio. A questo punto si situa l'intervento di Lunardi che non solo ha studiato l'interpretazione giusta e calibrata per definire la funzione della luce, ma ha studiato, altresì, in sintonia di lavoro con l'architetto, l'inserimento delle suppellettili sacre. Un'operazione, questa, che se ha già un nucleo di nuovissima efficacia nella Via Crucis - concentrata in tre nuclei evocativi, risolti con elementi di solidi in perspex a base triangolare, attraverso cui si colgono le sagome allusive delle singole 'stazioni' - raggiunge l'acme di una ricerca luministico-strutturale nell'altare, la cui pietra poggia su un fitto intersecarsi, verticale ed obliquo, di elementi scatolari in materia sintetica trasparente, che ricevono luce e la rinfrazzono, creando una suggestione contraddittoria e molteplice che si risolve, infine, nell'intensità luminosa che, risucchiata dal basso, è condotta in alto, trafiggendo la materia resistente del desco di pietra. Se questa operazione non ha rivelato distonie nel lavoro affiancato, ma anzi appare condotta con una esemplare unità di ricerca, non può restare esperimento isolato e circoscritto; ma deve invece riproporre l'esigenza di un integrante lavoro da condursi su aree urbane più ampiamente determinanti per mordente e incisività, al fine di rigenerare lo spazio totale.

Galleria SM 13: Camilian Demetrescu

L'invenzione di una forma autonoma, capace di modulare lo spazio in cui si colloca, sostiene l'attuale fase di ricerca di Camilian Demetrescu, alla S.M. 13. L'artista romeno, che attualmente lavora a Roma, estrae una forma da una lontana idea simbolico-naturale, afferrata con un processo di sintesi riduttiva, nello stesso tempo volta ad esaltare i valori ritmico-spaziali della forma stessa. Sugli elementi - soprattutto su quelli articolati ellitticamente - l'artista interviene con un armonico gioco di combinazioni che procede dall'appoggio di fondo verso lo spazio dell'osservatore, mediante una modulazione persuasiva e costante, priva di aggressività, attraendo l'at-

mosfera nell'elaborata struttura della composizione. Nel suo maturarsi, l'opera ottiene una capacità di evoluzione formale che infine si distacca dall'originaria motivazione, per creare strutture che suscitano un lento moto avvolgente, integrato dalla materia tattilmente sensibile e vibrante, dalla pigmentazione intensa. La quale, poi, risulta tanto più attiva e vitale, quanto più la sua uniformità, qualitativamente calibrata, giunge a suggerire un'attrazione visuale, gradualmente chiaroscurata dalla elastica tensione delle forme.

Galleria AL 2: Enrico Piva

Una delle circostanze che meglio definiscono l'attuale lavoro di Piva è l'intenzione pervicace e convinta di operare direttamente, manualmente, su una materia ad un tempo resistente e suggestiva, come la lastra metallica. Su tale materia - che reca in sé, nella propria costituzione, tutti gli stimoli luministici ed anche cromatici, di volta in volta scelti e modificati a suggerire nuove situazioni compositive e formali - Piva interviene a distribuire campiture spaziali modulate a mantenere un dinamico rapporto con la luce e, nello stesso tempo, ad inserire - in oggetto o in incavo - elementi preferibilmente conici o cubici o altri, formulati dall'elaborazione di questi elementi base: il loro significato, più che emblematico e formale, risiede nella provocata concentrazione visuale che rende più attivo e stringente il rapporto fra l'occhio e la composizione, secondo un ritmo simmetrico non ovvio, ma interno alla dinamica dell'opera. Così come il variato uso dei metalli introduce a valori cromatico-luminosi non indugiati e compiaciuti, ma interni al loro dialettico comporsi.

Sandra Orienti

Galleria Fante di Spade: E. Arroyo

Certo, l'operazione di Arroyo si svolge a buon livello, questo va detto in premessa, cioè a livello di intelligenza e anche di gusto. Il suo impegno poggia dunque su basi che lo garantiscono dagli esiti dozzinali o volgari; ma è, a nostro parere, un impegno sbagliato. Profondamente e gravemente sbagliato, come ci era apparso anche alla mostra precedente, presso la medesima galleria, in cui l'oggetto della contestazione - oggi Churchill - era Mirò: oggetto immediato, s'intende, e tramite per bersagli più ge-

nerali. Il prefatore Michel Sager pecca di ingenuità quando sospetta che l'apparente superficialità di queste tele possa trarre in inganno; al contrario, la spregiudicata sapienza dello spagnolo è di tutta evidenza, e non da oggi, ed è per questo che mette conto parlare di quello che ci sembra un grave vizio d'impostazione. Quando Arroyo scende in piazza con le forze della contestazione, cercando di tessere qualcuna delle maglie di una rivoluzione certo più utopistica che reale, saranno appunto discutibili le sue opinioni o l'oggetto della sua azione, ma non v'è dubbio che questa ultima sia propria e pertinente. Le rivoluzioni si fanno muovendo dalla piazza; al manganello che si faccia alfiere dell'ingiustizia si risponde a sassate. Così come sul piano dottrinale a una tesi politica si oppone un'altra tesi politica, o magari un libello, che per vie particolari la equivalga. "Questi quadri sono quindi polemici" afferma Sager "come un libello... Ma un libello è reale soltanto se viene al momento giusto" - e nessuno afferma che alle ragioni polemiche di Arroyo manchi il requisito dell'attualità. Al contrario, si potrebbe dire che esso vi è così importante da mangiarsi tutti gli altri. Ma il fine dissacratorio, quale Sager riconosce ad Arroyo effettivamente perseguito, non credo affatto possa costituire "oggi, per la pittura, un modo valido di essere un'attività e un mestiere", non lo è mai stato, da Bosch a Goya a Hogarth. L'arte agisce sull'uomo, non sull'assetto sociale; che l'uomo viva in un dato assetto sociale e che anche questo agisca su di lui non cambia gran che. Demolire miti o falsi dei, a ben riflettere, è per l'arte compito di ripiego, cui essa adempie solo snaturandosi, scendendo appunto al rango di libello, ma senza le armi e l'efficacia che sono proprie di questo. E il volersi fare libello restando pittura rischia, tra l'altro, d'essere un boomerang: anche i quadri di Arroyo saranno fermati a mezza strada dal collezionista danaroso. Che Arroyo sia imbevuto delle sue idee fino al midollo nessuno dubita, ma nella misura in cui vuol piegare la pittura ai suoi fini spreca la sua battaglia; la pittura opera assai più a monte nella vita dell'uomo, e Arroyo, volendola alla fine semplicisticamente strumentalizzare rischia di scrivere, nel migliore dei casi, l'inutile didascalia di un tempo che avrà segnato le carni di altri, e che altri, nei modi che contano davvero, avranno firmato. Morandi e Fautrier, per intenderci, son carni segnate, o Bacon, per amplia-

re un discorso che non si riferisce alla statura dell'artista ma al suo modo di affrontare la vita - o ancora il passero morto di Vespignani. Che è modo, quello di affrontare davvero il cuore del problema, che coinvolge con una pienezza di partecipazione assai più profonda del livello politico o sociologico, o della vena polemica. Almeno per quanto riguarda la pittura.

Guido Giuffrè

La Nuova Pesa: Franco Sarnari

Dalla prima personale alla Libreria Terzo Mondo (sono cinque anni precisi) ad oggi Franco Sarnari ha fatto molta strada. Articolando sempre più la sua precedente nozione di un realismo venato di surrealità, nel quale nonostante certe sbirciate a Gutuso era il valore 'altro' che gli oggetti potevano assumere nell'ambito dell'immagine dipinta, in quella prima personale, che era di disegni colorati, Sarnari metteva a fuoco una sorta di realismo globale che correva sui binari di una narrazione a più spessori ottenuta tramite l'accostamento di varie immagini di forte valore simbolico, trattate anche con tecniche diverse. Momento ottico e momento mentale s'intrecciavano in questa visione di Sarnari, che cercava sempre di mantenere il peso specifico della fisicità del mondo circostante, pur tra le tante traslazioni pittoriche che all'epoca già oscillavano tra dimensione fantastica e dimensione pop, cioè tra memoria e ottica oggettiva, per ottenere un racconto lirico, o meglio una rappresentazione del reale soggettivo-oggettiva. In seguito, depurando tale visione (ed i primi sintomi erano già evidenti sei mesi dopo nella prima personale di pittura tenuta al Girasole), anche per una forte suggestione di Piero della Francesca, Sarnari è giunto ad una pittura in cui il suo lirismo fisico-ottico isolava sulla tela, ingrandendolo, un momento, che ora era una immagine ed ora un gesto, dei suoi precedenti pluriformi racconti. La vena surreale si precisava in metafisica dell'ambiente e dello spazio, la aderenza al reale in tensione fisica con una insistita, fino alla reiterazione, analisi del valore di vita di quelle riemersioni di attimi vissuti e introiettati, attimi che, trapassando dal filtro della coscienza per giungere alle sponde dell'ottica, si stemperavano nel colore fino a rasentare il bianco e nero del cinema (c'è chi ha parlato di Godard), o meglio della fotografia, unico mezzo con cui è possibile fermare l'attimo fug-

gente del reale in un'immagine. Come si comprenderà da questi brevi accenni c'era anche un sentimento struggente per la vita a spingere Sarnari; ed è proprio tale sentimento, che unito a quello per la realtà, portò la sua ricerca ad approdare prima sui lidi dell'eros, con i suoi delicatissimi dipinti del "ciclo sull'amore", e poi su quelli della storia e dei miti, con il ciclo sul presidente Johnson e Marilyn Monroe che, almeno per quel che riguarda l'impostazione, affondavano le loro radici nei precedenti ritratti della madre del pittore il primo e nelle opere di Warhol la seconda. Tutto questo era necessario ricordare per introdurre il discorso su "Il mare si muove", opera unica di metri 17,55x1,95 esposta attualmente da Sarnari alla Nuova Pesa. Infatti in questa grande onda d'inchostro che s'alza minacciosa sul capo dello spettatore sono compendiate tutte le precedenti esperienze, compresi i limiti di esse e qualche altro ancora. In quest'opera, infatti, Sarnari porta alle estreme conseguenze da un lato il suo gigantismo d'estrazione pop e dall'altro la sua tecnica di puntinismo in bianco e nero, che ottenuta picchiando la tela con la punta mozza del pennello rivela la sua predilezione per una espressione che, non rifuggendo dai risultati lirici, vuol essere la più distaccata possibile fino a giungere alle tecniche meccaniche, come fu per le prestampe d'un paio d'anni fa. A mio avviso in questa opera la estensione va a tutto discapito della espressione, come già avvenne per l'opera esposta un paio d'anni fa all'Odyssey, per cui si avverte come una diluizione e un impoverimento della pregnanza dell'idea che, e solo dal catalogo si può capire, parte da una metafora riferita all'ondata delle recenti contestazioni. In realtà, l'opera è alquanto ambigua e non solo nei significati: c'è, infatti, in convivenza con il gigantismo pop un certo courbettismo di ritorno che lascia perplessi anche sulla catalogazione dell'opera tra *nouvelle vague* o *ancienne vague*.

Giorgio Di Genova

ROVIGO

Gall. Programma AR./T: L. Petrovic

Si può dire che la pittrice jugoslava Lilianna Petrovic è un'artista "controcorrente". Ma bisogna precisare il significato che vogliamo attribuire al termine perchè, si sa, oggi tutti sono "controcorrente". Come



L. Petrovic: Disegno 1967

risultato abbiamo un conformismo delle proposizioni non conformistiche. La Petrovic è controcorrente proprio perchè non è una pittrice d'avanguardia. I suoi modi espressivi sono infatti quelli più tradizionali, e non sono certo gli esiti estetici a costituire il motivo della sua ricerca. Di ciò è testimonianza anche la scelta degli elementi simbolici che compaiono insistentemente nella sua pittura. Le tartarughe che costellano le sue tele sono il simbolo di una concezione di vita differente dalla parrossistica routine nella quale l'uomo contemporaneo brucia la propria giornata. Rappresentano la proposta di un ritmo diacronico rispetto a quello che ci viene imposto. Le bambole a pezzi, che quasi sommergono le figure abbandonate sui letti sfatti, altro non sono se non un *memento* di ordine esistenziale. Ed è appunto come "pittura esistenziale" che definirei l'opera della Petrovic per questo tangibile legame che intercorre tra gli esiti immaginifici (che fanno inscrivere il suo lavoro in quel processo di recupero dell'arte fantastica che molti giovani attualmente perseguono, quale ulteriore alternativa all'espressione figurativa) e la vita di cui si avvertono - sia nei disegni che nelle tele - palpitanti emozioni, che vengono trasmesse con una tale ef-

fusività da riproporle pari pari allo spettatore. Poiché questa rassegna (come pure quella alla Galleria Greco di Mantova) percorre un arco di lavoro abbastanza ampio è possibile anche notare come talune difficoltà di ordine tecnico si vadano appiattendosi, e come in breve tempo l'artista abbia conquistato una capacità di oggettivazione dell'immagine che, se non ancora totalmente raggiunta, è evidenziata come proponimento sostanziale della sua evoluzione. Infatti le immagini della pittrice jugoslava hanno tutto da guadagnare da una espressione allucinata e da una visione fredda (ed in ciò ella dovrà guardarsi da un eccesso di temperamento, che se da una parte giova, nuoce dall'altra). La carica evocativa e questo sapore di "diario privato-pubblico" che, con tanta generosità, si offre proponendo un giudizio sugli ordinari fatti quotidiani che coinvolgono tutti e sono - alla fine - le cause recondite della storia umana, non sono episodi consueti nella giovane pittura contemporanea.

Renzo Margonari

VALDAGNO

Centro Dante: Giuseppe Martinelli

L'obiettivo estetico di Martinelli non è la cronaca, perché le situazioni che dipinge più che essere narrate tendono ad essere interrogate: questa tendenza a dare in immagini di sorpresa gesti e occasioni di vita, mira in realtà a scaricare di vita lo stesso racconto che le relazioni figurali sono portate a stabilire nel gioco della composizione. Ossia questa pittura, che nasce come esperienza della figura, procede secondo una logica che tende a negare consistenza specialmente storica al dato di vita: c'è un atteggiamento crescente che tende infatti a riportare a livello della verifica reattivamente il fenomeno della circostanza che si vive. Martinelli allora opera secondo una logica surrealistica? Ci contraddice apparentemente il fatto che il punto di applicazione di questa logica è immediatamente posto entro quella struttura apparentemente inconfutabile dell'esistenza che è una situazione di vita. I suoi soggetti (come scelta di un sistema di immagini) in questo senso hanno importanza a livello della poetica e della rivelazione di pensiero e diventano perciò dei segni e questi soggetti, acquisiti come segni di un pensiero sul mondo, recitano in realtà più la non-credibilità che la credibilità del nostro essere nel mondo e nelle situazioni. Contro la fi-



G. Martinelli: Ragazza sulla spiaggia 1967-68

losofia storicistica di una normale poetica figurativa, qui ogni quadro (scardinando il realismo come legge di gravitazione universale della storia) possiede un'apertura simbolica che si realizza in chiave di relazione senza risposta: il sistema della relazione è correntemente riproposto nell'episodio sceno-emblematico di un personaggio che respira-intuisce un plafond spazio-esistenziale. Ne nasce un suono di perplessità, di non-senso, di choc ideo-mentale: in realtà ne risultano immagini ogni volta in surplus, che costituiscono poi la più individuata latitudine operativa della ricerca artistica di Martinelli. Anche linguisticamente questa ripresa diretta in chiave mentale e ideocritica secondo cui è rivissuto il dato della vita, dà ragione a una lettura semantica: nel senso che la scomposizione analitica dell'aspetto figurale del personaggio e dello spazio non è leggibile se non in termini di contenutismo simbolico. Le sue figure (o i suoi spazi) riproposte con un segno figurante che internamente e costitutivamente le smuove, le scompone, le inquieta, le analizza, (e le smentisce), più che essere immagini entro un racconto sono esse stesse racconto e immagine di una posizione mentale e in conclusione diventano l'unica vicenda espressiva di un atto di surrealità.

Salvatore Fazio

saggi politici

Credo che per scrivere del mio lavoro sia necessario, prima, mettere in luce la contraddizione nella quale esso si esplica. Da una parte, con la mia pittura mi pongo l'esigenza di un'arte che dibatta problemi, che sollevi questioni collettive, vale a dire che si attui nell'ambito di una possibile funzione pubblica: perchè in sostanza, tutto il problema dell'operare artistico deve rispondere a questa domanda: A chi serve il nostro lavoro?

Allora, non posso che constatare che esiste una struttura di potere economico-culturale distributivo nella quale il lavoro artistico viene proposto nell'ambito di un circuito culturale teso essenzialmente al consumo privato.

Cosicchè potrei rispondere alla domanda affermando che l'arte serve solo a dare un piacere intellettuale agli ozi culturali della borghesia colta; ma che comunque non ha solo questo aspetto.

Quindi è necessario che io sia cosciente che l'utilizzazione del pensiero, delle idee, di certe idee, deve avvenire fuori dai tradizionali circuiti di diffusione della cultura, cui la struttura capitalista ha limitato

la portata dell'evento artistico. Paradossalmente potrei dire che il desiderio di un consumo pubblico del mio lavoro - la sua funzionalità - è da rintracciare inserita in una manifestazione di piazza a carattere rivoluzionario.

Premessa questa considerazione, ora vorrei dire che con la mia opera mi pongo il problema di dare a delle immagini una efficacia politica.

Io dipingo pensieri, ideologie: dò spessore d'immagine a tesi, analisi, contributi e questioni della scienza politica fino ad oggi esclusivo terreno d'indagine di saggisti e storici politici. Vorrei che la mia pittura non fosse letta in chiave estetica, ma di rispondenza politica.

Del resto leggendo un saggio, un libro, su aspetti o fenomeni politici nessuno di noi avanza delle pretese di significazione estetica, ma al contrario ci domanderemo se esso è servito ad allargare la nostra visione politica su quel determinato tema che è lo oggetto dello scritto.

Ecco! Io vorrei dipingere dei saggi politici con immagini.

Giangiacomo Spadari

progetto di un mondo

Io privilegio della realtà l'aspetto più regolare, e uso per riconoscere nella realtà questa sua regola uno strumento tipicamente storico, che è la prospettiva.

Rifiuto invece ogni approssimazione grossolana che non tenga conto delle precise e stabili strutture logiche necessarie a un discorso che vuole essere articolato e cosciente.

Le strutture non sono entità matematico-metafisiche, ma sono irreali strumenti conoscitivi dell'uomo (la misura, la distanza, il rapporto, il colore, ecc.) che gli servono per allestire a se stesso una immagine illusoria ma persuasiva di quanto percepisce oscuramente con i sensi.

Lo spazio della mia utopia architettonica

è uno spazio colorato in profondità (il colore della luce); i volumi non possono essere rivestiti con stesure piatte, ma esigono una campitura particolare, tale cioè da suggerire la densità, lo spessore, la profondità del colore stesso.

Il colore-luce, emulsionato dallo spray, nel momento stesso in cui si posa sulla superficie passa da entità tridimensionale a bidimensionale, ma conserva una sua profondità illusoria (la profondità del fenomeno luce).

L'obbiettivo finale potrebbe definirsi come il modello esemplare di una regolata realtà spaziale, che sento mancare nell'ambiente che mi circonda.

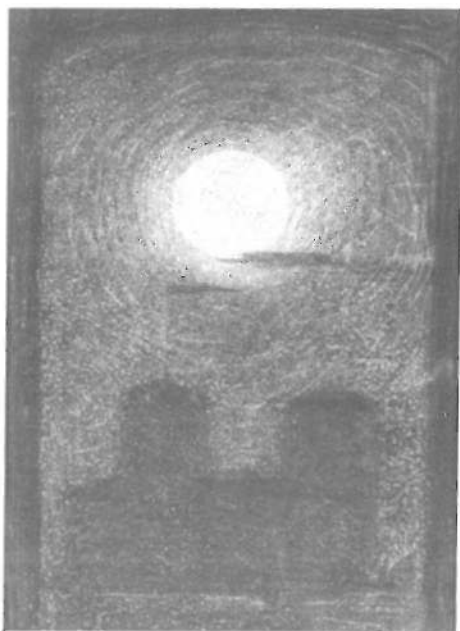
Beppe Devalle

DIVISIONISMO RIVISITATO

La recente pubblicazione degli *Archivi del divisionismo* (raccolti per le edizioni Officina da Teresa Fiori, con saggio critico di Fortunato Bellonzi) - integrata nella parte documentaria dagli stralci dei taccuini di Fornara pubblicati da Scheiwiller; cui fa seguito il catalogo della mostra in atto a Milano, dotato di ben cinque saggi introduttivi (Bellonzi, De Vecchi, De Grada, Rosci e Brizio); e il confronto tra le notizie, le testimonianze scritte degli artisti - e pertanto i loro enunciati teorici -, gli stessi titoli dei dipinti - assai spesso indicativi di tutta una situazione culturale - con le vive

opere, confronto "a botta calda" che la mostra, pur nelle sue inevitabili limitazioni, consente, offrono davvero l'occasione per una precisa messa a punto del movimento e per una sua finalmente equa valutazione.

Il criterio con cui gli *Archivi* sono stati preparati è piuttosto ampio, comprendendo anche, per esempio, il cosiddetto divisionismo romano; e analogo criterio è stato tenuto nell'allestimento della mostra, che ha soprattutto allargato l'interesse alla fase di passaggio del divisionismo nel futurismo. Formule, discutibili forse, ma stimolanti: e le avrei addirittura arricchite di qualche altro nome (Bonzagni, per farne uno, in certa sua stagione), ma le avrei più a fondo sottolineate ad apertura di catalogo (dove sarebbe stato utile, anche, uno schema cronologico dei principali eventi legati alla vicenda storica del divisionismo). E' certo che Innocenti, Lionne, Noci, l'assente Terzi - che gli *Archivi* opportunamente citano - parente stretto di Innocenti, ma spesso più vibratile e spiritoso, da buon grafico quale era, tutti implicati strettamente con il para-espressionismo internazionale (e le schede del catalogo assai bene menzionano Anglada, che m'era occorso di ricordare trattando di questi pittori anni fa) e con la Secessione (il nome di Klimt vien subito alle labbra per Innocenti, e le date confermano il rapporto in sede storica), costituiscono in certo senso il rovescio morale ed estetico, del



G. Balla: Torri del museo Borghese 1905

divisionismo lombardo; dacchè l'accesso moralismo dei lombardi, corrispondente a una loro precisa vocazione e tradizione (va da sé che per lombardi si intende tutto il gruppo settentrionale, ma non si sottovaluta la funzione catalizzatrice di Milano), li portava verso scelte espressive, e persino tecniche, che rifuggivano dall'eleganza e mondanità di scrittura dell'altro gruppo (non è mera questione di contenuti estrinseci l'abbondare di nudi voluttuosi da una parte e di casti abbigliamenti, quando non di angelici amanti, dall'altra). Tanto è vero che il critico Colasanti, nel 1903, parlando bene dei romani, si esprimeva a sfavore dei divisionisti veri e propri.

Scelte tecniche, dicevo: Bellonzi molto bene ha sottolineato, negli *Archivi* e nel catalogo, gli aspetti tecnici del divisionismo, ne ha indicato i paralleli con ricerche analoghe dei poeti del tempo, ha insistito sull'impostazione musicale degli esperimenti degli uni e degli altri: perchè non si trattò di ricerche esterne al fatto artistico, ma ben connesse con il medesimo. Tanto è vero - e qui ci soccorrono l'apparato di autografi presentato negli *Archivi* e alcune ottime messe a fuoco di De Vecchi, nel catalogo - che la pratica di Segantini, anche e proprio con tutto il pesante simbolismo che la impastoiava, corrisponde puntualmente alla sua teoria; cioè, egli ebbe - e i maggiori divisionisti con lui - piena coscienza teorica, se non critica, della pittura che stava facendo. I quadri esposti permettono a questo punto un confronto sul vivo di primaria importanza: si badi alle profonde differenze, da un artista all'altro, nell'impiego dei principi divisionisti (più o meno "scientifici": e anche questa scelta ha il suo peso); a come, per esempio, il divisionismo di Previa-

ti - e lo si è spesso osservato - tenda a un'indistinta opacità, quello di Segantini a grande splendore ma sempre con impronta atmosferica unitaria (mentre Fornara, dice bene Valsecchi, lascia il colore libero e esaltato); quello di Morbelli insista su un'intonazione grigia ottenuta con una stesura minuziosa di pennellate a intreccio, quasi un tessuto; quello di Pellizza giunga a risultati analoghi ma più luminosi, inargentando la tavolozza (o indorandola, nel caso del *Quarto Stato*) con una pennellata fine e granita. E ancora: come Morbelli e Pellizza, per sviluppare la loro polemica sociale e il loro idealismo, prediligano un disegno secco, rettilineo (con l'eccezione, per Morbelli, di quel *Per sempre* poi divenuto *Era l'ora...* che, concedendo al languore del soggetto amoroso, sceglie una stesura più fluttuante); mentre Previati, il Segantini che gli tien dietro e tutto il restante "côté" divisionista-liberty punta sulla famosa stesura a matasse; e così via. Son veramente due modi diversi di intendere, nonostante la comunanza di alcune matrici (la scapigliatura, ben dice Bellonzi): come sotto-linea implicitamente De Grada nel suo capitolo sul socialismo dei divisionisti, che tratta in sostanza di Pellizza; in effetti, il fare scultoreo delle figure del *Quarto Stato*, pacatamente oratorie, tien più di Meunier che di Bistolfi: scultore viceversa imparentato a fondo con Previati ed i libertyari.

La pressocchè concomitante comparsa, perciò, degli *Archivi* e della mostra, presentandosi come un insieme documentario ben articolato e organico, costituisce uno dei più produttivi avvenimenti culturali in sede figurativa degli ultimi dieci anni.

Rossana Bossaglia

IL MOMENTO TECNICO

Vediamo ora più da vicino i due singoli momenti costitutivi della tecnica artistica. L'esposizione risulterà forzatamente schematica e riduttiva, per non ampliare troppo il discorso. Una traccia di lavoro, per riaffrontare il problema.

1. Il momento autonomo della tecnica, quello propriamente linguistico-strutturale, poggia su un nesso del tipo tutto-parti, in cui ogni segno vale solo se posto in relazione con tutti gli altri segni di un'opera. In un'opera esaminata strutturalisticamente, come si dice, *tout se tient*, il tutto cioè risulta inderogabilmente dalla somma delle singole parti, dove ciò che conta non è il punto di arrivo, il "totale-somma", la visione unitaria di per sé, ma appunto l'intero percorso, la collana dei vari "addendi". Siamo nel regno, si può dire, dello stile di un'opera, che risulta articolabile su due fondamentali livelli di analisi.

Il primo comprende il piano dei valori formali (cromatici, ritmici, sintattici), quello degli eventuali valori semantici, e quello "lessicale", della "pasta" linguistica (per portare due esempi opposti, il gesto informale o la linea calligrafica). Il secondo concerne invece la strategia compositiva, il montaggio, il "taglio", e in genere ogni organizzazione del materiale artistico. E' implicita una continua fluidità di scorrimento tra i due livelli e all'interno di ciascun livello.

2. Il momento eteronomo della tecnica, la sua concezione allargata, è fondato sul fatto che la tecnica permette il passaggio reversibile dall'informe al formalizzato, cioè dal mondo dell'esperienza (il mondo fisi-

co filtrato-carpito dal soggetto, e riguardante i sentimenti, le emozioni, i sogni, le volizioni, gli atti dell'intelletto, ecc.) a quello "in forma" dell'arte. La tecnica quindi come ponte tra il soggetto e l'oggetto artistico. Sicché la tecnica è il momento "centrale" dell'esperienza estetica, sintesi dell'ideazione e dei mezzi tecnici-espressivi.

E' questa, come si può capire sulla base di quanto s'è detto la volta scorsa, una posizione equidistante nei confronti sia di una pronunciata svalutazione della tecnica (Croce), sia di una sua dogmatica rivalutazione assolutizzante (Baratono).

In questo suo spazio autonomo, la tecnica svela la sua portata euristica, e cioè inventiva, attivamente creatrice. Così la tecnica, chiamando in causa tutt'intera la personalità dell'autore (come individuo-collettivo), entra in rapporto dialettico con gli altri ambiti del processo estetico, tra cui possono annoverarsi le "serie", i campi dell'attività umana in qualche modo coinvolti nel fatto artistico. E allora la tecnica è parte integrante delle poetiche, vale a dire delle concezioni operative in campo estetico, e delle istituzioni, di quei mobili ma importanti organismi che danno il volto a un filone di cultura, a un momento storico, ecc.

La distinzione tra momento autonomo e momento eteronomo della tecnica artistica è chiaramente di comodo, eseguita per mostrare l'interdipendenza tra i vari tipi di analisi. Ciascuno infatti di questi ultimi può benissimo essere oggetto di uno studio particolare, tanto più validamente spe-

cifico quanto più aperto a una sana vocazione interdisciplinare. Perché in realtà la tecnica artistica vive del continuo interagire di tutte le sue varie sollecitazioni dialettiche. Strutturalismo "chiuso" e strutturalismo "aperto", astoricismo e storicismo, coniugabili in un orizzonte vivace e impregiudicato, secondo anche gli orientamenti emersi nell'ultimo convegno di S. Marino.

Si vede qui come sia il momento tecnico dell'arte a far emergere la contiguità e in fondo la compresenza dei diversi settori dell'attività umana, perché è da esso che si risale alla ricostruzione totale della personalità storica dell'autore, attraverso il *medium* linguistico. Del resto la scelta tecnica è appunto una scelta di cultura, che implica una gnoseologia, una morale, ecc. Essa è dunque, si ripete, il momento cruciale del passaggio dall'astratto al concreto, dalla visione e dal sentimento alle parole, ai suoni, ai colori, ecc. E come non ritenere sanata la ferita fra attività intellettuali-conoscitive e attività fantastiche-immaginative, in favore di una rinnovata sintesi della personalità dell'uomo? Questo problema ci conduce direttamente a T.S. Eliot, che appunto denunciò la famosa "dissociazione della sensibilità" dell'uomo moderno, dal '600 in poi. L'area di cultura genericamente rubricabile sotto il binomio Pound-Eliot non si stanca di perorare l'unità, la sfericità della personalità dell'uomo, il collegamento poderoso anche se sotterraneo che unisce gli spazi della fantasia e dell'immaginazione, del sentimento e della passione, con il territorio della ragione, dell'intelletto: esiste una circolarità di base, non una frattura. Famosa è l'immagine poundiana del poeta-centauro: il poeta, sebbene in tumulto per l'accavallarsi delle passioni emotive, deve poi centrare ugualmente il bersaglio logico. E

che cosa, se non la tecnica artistica, permette questa difficile mediazione?

E' possibile ora sottolineare l'attualità di una simile impostazione globale e linguistica del problema della tecnica artistica. Si pensialla convergenza davvero imponente degli interessi desumibili dall'odierno recupero del formalismo russo, del ripensamento appunto della lezione Pound-Eliot, del *New Criticism* americano (Ransom, Tate, Brooks, ecc.) e dell'odierna semiotica. Si dirà forse che si tratta di orientamenti culturali decisamente letterari, ma quello che importa qui è il metodo di avvicinamento e di frequentazione di un'opera: per cui è legittimo e proficuo salvaguardare l'impostazione di fondo di questi orientamenti e curare le modalità di adattamento degli strumenti interpretativi da uno all'altro degli ambiti artistici. Tutto lo sfondo culturale appena delineato si dichiara infine a favore di una restaurazione della ragione retorica, secondo le scoperte e le caratteristiche del nostro secolo. E' in questa direzione che si muove l'ultimo e importante libro di Renato Barilli, *Poetica e Retorica* (Milano, Mursia, 1969). La retorica come fondamento delle discipline antropologiche, poichè ricopre il terreno dell'argomentazione (non della dimostrazione, che è patrimonio della ragione analitica, scientifico-cartesiana), verso cui è pure pilotabile la ragione dialettica. La peculiarità forse più importante della Nuova Retorica consiste nell'accento posto sullo scambio che si instaura tra il "dentro" e il "fuori" di un'opera: appunto tra la totalità informale dell'esperienza e la totalità "in forma" dell'opera artistica. Si tratta di un rilancio della tecnica-retorica attuato sulla base filosofica e critica della nuova fenomenologia e del pragmatismo americano: da Husserl e Merleau-Ponty a Dewey.

Claudio Altarocca

LEONARDI IN AMERICA

Nell'effervescente panorama del cinema italiano d'alternativa, Alfredo Leonardi, pur seguendo linee di ricerca parallele a quelle di tanti colleghi provenienti dalle arti figurative, occupa un posto del tutto particolare, non fosse altro perchè è tra i pochi la cui carriera artistica si sia svolta interamente nell'ambito dello spettacolo: teatro negli anni dell'università, tirocinio filmico con aiuterie per produzioni commerciali, televisione. Dal 1964 a oggi, un nutrito corpus di film (tra i quali un lungometraggio, *Amore amore*, accolto con interesse a qualche festival del 1966 ma mai distribuito regolarmente) lo ha imposto come una delle personalità più rilevanti di questa nuova scuola. Il suo è stato sino a ieri un cinema-diario: una verifica continua dei propri sentimenti e delle proprie preoccupazioni segrete in un mondo figurativo che da questi sentimenti e da queste preoccupazioni è costantemente foggato. E gli strumenti sono stati le "associazioni formali ritmiche e di contenuto", più o meno dirette più o meno leggibili ai non iniziati, con risultati di singolare suggestione in *Organum multiplum* e *Se l'inconscio si ribella*, entrambi del 1967. Se si è detto "sino a ieri", c'è una ragione. L'ultimo film di Leonardi, *Occhio privato sul nuovo mondo*, girato in dieci mesi di soggiorno negli Stati Uniti e presentato in prima mondiale dal Club Nuovo Teatro di Milano, modifica in parte il discorso. E' ancora un diario, lo è addirittura per definizione, ma, anzichè essere proiettato dall'interno verso l'esterno, si definisce soprattutto per la scelta di determinati elementi di una multiforme realtà qual è quella americana e per la loro presentazione il più possibile oggettivata. Dopo un cinema in buona parte cifrato e destinato prevalentemente, per scelta consapevole, a una cerchia limitata di amici e di estima-

tori, l'America porta Leonardi alla scoperta di una diversa maniera di essere e di comunicare. Ritrova la natura relativamente incorrotta di una campagna della Pennsylvania e incontra soprattutto la politica come attività spontanea sovente espressa in forme altamente immaginative.

Riscontriamo anche qui l'attenzione che Leonardi ha sempre prestato ad altri settori dello spettacolo, ma con una differenza importante: se altrove i punti di riferimento erano il Living Theatre dei *Mysteries* o il gruppo Musica Elettronica Viva, cerimonie teatrali d'indiscutibile importanza ma ancora contenute nell'universo chiuso della sala specializzata, in *Occhio privato* abbiamo invece, accanto alle manifestazioni dei Black Panthers, una documentazione sulle attività di gruppi che il loro lavoro teatrale, e di un teatro volutamente politico, vanno a svolgerlo in mezzo alla gente, senza peraltro sacrificare quegli elementi di fantasia, e di teatralità nell'accezione migliore del termine, che soli legittimano un simile operare. Davanti a questa situazione nuova, o almeno percepita per la prima volta come tale, Leonardi è per ora in stato puramente recettivo: assorbe e registra più che assimilare e reinventare, al punto che il suo film può anche dare l'impressione di un semplice "documentario" nel senso che questa parola ha assunto nel linguaggio comune. Ma non è questa la chiave di lettura giusta: *Occhio privato* è in realtà, nella veste di una serie di testimonianze di viaggio, un film-manifesto, l'indicazione di una possibile strada da percorrere per uscire dal circolo chiuso del cinema per pochi intimi, senza rinnegare le conquiste fatte e senza precipitare nella compromissione con il sistema. I prossimi film di Leonardi possono essere sin d'ora attesi con giustificato interesse.

Ettore Capriolo

VALORI PLASTICI

Ediz. Archivi d'arte del XX secolo e Gabriele Mazzotta

Elogi senza riserve per gli Archivi d'arte del XX secolo e l'editore Gabriele Mazzotta, per la riproduzione anastatica - illustrazioni comprese - della rivista "Valori Plastici". Una rivista uscita, come è noto, a Roma, sotto la direzione di Mario Broglio, dal novembre del 1918 all'estate del 1921 (per la precisione 15 numeri) e assurta subito a grande notorietà. Ma, oggi, non facile da reperire neppure nelle biblioteche. Con la conseguenza che intorno al suo nome si è venuta a creare un'aria mitica: tutti ne parlano, ma pochi, in realtà, l'hanno letta.

La ristampa si rifà ad analoghe iniziative (ricorderò, per quanto riguarda l'arte antica, le collane della Lattes e della Somu) ed inoltre va considerata una ulteriore testimonianza di quel fervore di studi che Vigorelli ha recentemente definito, con felice espressione, "il Novecento revisionato". A cominciare dai testi di Marinetti e degli altri futuristi, alle antologie de "La Ronda", di "Primato" e de "L'Universale". Da quelli vociani e lacerbiani, alle opere di Piero Gobetti, in corso di pubblicazione presso Einaudi, alla rivista di Gramsci, "L'Ordine Nuovo". Un complesso di fonti primarie e indispensabili per comprendere quei primi decenni del secolo. E tanto più preziose in quanto - come ricordava qualche giorno fa Maria Corti, recensendo gli "Scritti storici, letterari e filosofici", appunto di Gobetti - quei problemi restano, in buona parte, ancora i problemi dei nostri Anni Settanta.

Direi che, da questo punto di vista, la vicenda di "Valori Plastici" è esemplare. Se dovessi dargli un sottotitolo, non esiterei a proporre quello "come nasce un fascismo". Una lettura edificante, un volume da usare come *livre de chevet*. Una sera il

testo di Matteo Marangoni che si rallegra con Soffici perchè ha "ripudiato tutte le ricerche e i tentativi ultra-avanguardistici e mostra di ritornare sulla via della tradizione e della semplice pittura". Un'altra sera le esaltazioni di De Chirico per gli artisti napoleonidi o la sua trovata che Cézanne era passabile perchè discendeva da emigranti di Cesana oppure le sue perentorie affermazioni di un primato dello "spirito italiano, spirito di viaggiatore e di nauta".

C'è pure, ad un certo punto, il sinistro ammonimento di Carrà: "Son venuti i tempi forti, o amici!" Quel Carrà che ne è stato il collaboratore di maggior peso e continuità, il quale, dopo vari tentennamenti e brusche impennate, proprio nell'ultimo numero si lascia scappare le fatali parole: "fascismo e nazionalismo". E' pur vero che, onesto quale egli era, (si veda la durissima battaglia contro la monumentomania, esistente a prò dei caduti in guerra) si affrettava a giudicarli, entrambi, "un oppio". Ma, ad onta dei suoi buoni propositi, è tutto il suo discorso che - ora con maggiore, ora con minore consapevolezza - va ad approdare a questo inevitabile destino. Dal ripudio delle sue passate esperienze futuriste e dal richiamo all'ordine, espresso fin dal primo numero ("nell'anima mi suona un comando") giù, giù, attraverso varie spie ("oggi è di moda il lunario bolscevico", "il mercantilismo ebraico occidentale", "l'Italia vocata a una funzione edificativa di ordini nuovi") fino al lungo testo, a puntate, su Canova e sul neoclassicismo, concepito come "esame di coscienza" di tutta una generazione.

Non che manchino da parte sua, come ho detto, dubbi e impennate, ruggiti e coraggiose zampate. Molto bello, ad esempio,

l'ammonimento a non confondere ignoranza con tradizione e la denuncia della moda del culto della tradizione. Ma la sua storia, quella legata ai tre anni di "Valori Plastici" è la storia di una inesorabile, quasi predestinata caduta. Poste certe premesse antimoderniste e classicheggianti (*"Pictor classicus sum"*) si firmava De Chirico) non potevano che uscir fuori le incomprensioni di Broglio per Sironi, i vaneggiamenti di mistica slava della moglie Edita Walterowna, le idiosincrasie di Soffici per la pittura giapponese, la prosa smaccatamente reazionaria di Italo Tivolato, i lamenti di Mario Bacchelli, per il quale, perduta la prospettiva rinascimentale, s'è perso tutto. E al suo posto abbiamo avuto *"quel diabolico spirito disorganizzato che doveva portare a Medardo Rosso e a Degas, al fauvisme, a Gauguin e alle stupidaggini russo-pa-rigine"*.

Fra queste vengono, appunto, citati gli scritti di Kandinsky, pubblicati col sarcasmo che si merita *"il verbo estetico bolchevico"*, le ricerche di Malevic e di Tatlin, bollati con parole roventi, a cui non sfugge neppure il cubismo, definito da Carrà, *"una ginnastica da camera"*. Persino un artista intelligente e colto come Savinio soggiace a questo *"spirito del tempo"*. Preferisce Böcklin a Giorgione, non riesce a liberarsi da una irragionevole francofobia e gli vengono fuori espressioni come: *"l'infezione dadaista"*, *"Grecia e Italia, uniche terre in cui fioriscono le arti plastiche"*, *"la scarsa simpatia che queste arti ispirano al volgo e alle donne"*.

Non vorrei che queste citazioni facessero considerare "Valori Plastici" soltanto un coacervo di reazione e un cumulo di sciocchezze. Bisogna, infatti, riconoscere che, sia pure con grossi equivoci, questa rivista, specie agli inizi, servì per qualche utile apertura. Per esempio, fece conoscere meglio il cubismo (il secondo numero era interamente dedicato a questo movimento) e introdusse De Stijl, tramite alcuni articoli di Van Doesburg. Oltre a certe belle pagine (uscite però quasi di straforo) di

Zahn su Grosz, Klee e Jawlenskij oppure quella di Daubler su Marc. Senza contare che non possono essere dimenticati i due brevi, saggi di Splenger sul simbolismo dei colori, certi equilibrati, sottili interventi di Cecchi (uno memorabile su Fattori), alcune stupende pagine di poetica "metafisica" di De Chirico, molte delle risposte al provocatorio articolo, sempre di quest'ultimo, sul seicento; da lui (!) qualificato: *"secolo fumoso del bitume, principio di quella decadenza di cui oggi vediamo le funeste conseguenze"*. Basti citare la risposta misurata di Lionello Venturi o quella, straordinaria, di Malaparte, che si firmava ancora C.E. Suckert.

Insomma non è detto che le 250 pagine complessive di "Valori Plastici" non contengano qua e là contributi notevoli. Però questo non deve far dimenticare il clima generale che le caratterizza. Cioè, quello spirito di reviviscenza classicista e pseudo-spiritualistica che permea la rivista. E' vero che Carrà vi aderisce non senza prevegenze e insofferenze per la piega che stavano prendendo le cose. Che negli atteggiamenti di De Chirico bisogna lasciare largo posto a quello spirito di provocazione che lo ha costantemente caratterizzato. Che Savinio riuscirà, egualmente, a far emergere la sua concezione di un'arte intesa come *"amica della coscienza"*, come *"coscienza generale infinitamente allargata"*, come *"trasformazione che non può venir prodotta che da una trasformazione preliminare della mentalità degli uomini e della loro educazione intellettuale"*.

Ma ciò non toglie che negli altri, nei meno dotati - ossia, come abbiamo visto, nei vari Tivolato, Bacchelli, Edita Broglio - questo clima si colorò subito, fortemente, di reazione. Uno oscurantismo, come ho detto che, date le premesse, fu inevitabile, logico e che di lì a poco sommergerà l'Italia. Una tenebra che discendeva, oltre tutto, da partenze dichiaratamente, apparentemente *"solari"*. Forse, proprio per questo, una lezione che va più meditata.

F. V.

METRO n. 15

G.C. Argan: Arte, scuola e città - G. Dorfles: Dopo Kassel, dopo Venezia, cosa? - L. Vergine: Documenta VI - Biennale Portofoglio con interventi di Alfieri, Argan, Celant, Colla, Dorfles - Un progetto architettonico per la Biennale - M. Fagiolo: Fontana, Pascali, la vita è gesto - G. Celant: Piero Manzoni, unica dimensione è il tempo - G. Marchiori: I cieli segreti di Osvaldo Licini - G. Gatt: Bridget Riley - B. Alfieri: La cultura sconcertata - B. Alfieri: Homo ad quadratum, Perilli, Berrocal, De Romans - P. Gorsen: La raffigurazione della Macchina.

LE ARTI gen/feb. 70

C.M. Perkins: La nuova figurazione americana in una mostra a Milano - G. Marussi: Gustave Courbet - E. Tadini: I "perché" della mia pittura - J.J. Leveque: Klee a Parigi - P. Huisman: Che cos'è l'acquello - Questa è l'irritante - D. Palazzoli: Gli "Achromes" di Piero Manzoni - G. Testori: Christian Schad - A. Dragone: Fontana - F. Passoni: La rivincita di Monachesi.

IL POLIEDRO

Numero dedicato all'opera e agli scritti di Orfeo Tamburi.

IL MARGUTTA mar. 70

D. Rigano: Seat-in in Biennale - E. Mercuri: Chagall e il teatro - S. Boccardi: Aligi Sassu per "L'amore stregone" - L. Marziano: Franco Mulas e i meccanismi del potere - E. Bilardello: Pittori americani a Roma - D. Rigano: A "studio" con Mario Russo - N. Tebano: Carlo Guarnieri, un uomo gramo.

FLASH ART feb. 70

Note varie di Giancarlo Politi - A. Marchi: Lettera da New York - E. Tadini: Circuito chiuso.

LINEA GRAFICA gen/feb. 70

F. Solmi: Lo stile Pirelli - J.P. Brunel: La creatività pubblicitaria francese nel 1969 - G. Martina: Jacques Nathan Garamont stilista - F. Grignani e F. Matalon: La moltiplicazione delle verità con le nuove tecniche di stampa - F.S.: Esiste in pubblicità la tipografia come immagine - S. Maugeri: Grafica italiana dal 1945 ad oggi - Minotauro: Esplorazione del fumetto - S. Carpi: Tecnici e artisti alla ricerca di un linguaggio comune - F. Matalon e E. Lucini: Per una progettazione contestataria - C. Munari: Le arti.

NOTE DI CULTURA n. 54

T. Gabre-Madhin: La cultura dell'uomo-scimmia.

SERIGRAFIA n. 70

Cronache: Le trufte nell'arte - ARTE o arte?

ROTARY n.1 - 1970

G. Sciltian: "Modernismo" e pittura della realtà.

a cura di Luciana Peroni e Marina Goldberger

PLAISIR DE FRANCE feb. 70

L. de la Grandville: Manessier tra due viaggi - P. Restany: L'esprimersi di una personalità attraverso le sue scelte - R. Barotta: I pittori testimoni dei loro tempi hanno analizzato i loro sogni - Robert Coururier scolpisce la vita nello spazio - Raza ha "ripensato" il paesaggio di Francia.

ESPRIT feb. 70

R. Marteau: Giacometti.

CONNAISSANCE DES ARTS feb. 70

P. Haesaerts: Le angosce di James Ensor - C. Duparc: Enzo Mari.

ART in AMERICA nov/dic 70

Kenneth: Le astrazioni di Robert Moore, Jr. - G. Ortman: Giochi disegnati da artisti - E. Freed: Una fortuna inattesa per il Texas - T.R. Newman: Conversazione con Les Levine - A. Pryce Jones: Il Collezionista Henry P. McIlhenny - L. Aldrich: Giovani pittori lirici - U.E. Johnson: Intagliati e stampati i lavori di Bernard Childs - E.E. Fry: Gerhard Richter, il tedesco illusionista - C. Cutler: Paul Klee.

ARTS MAGAZINE dic/gen 70

A. Werner: L'impossibile sogno delle Bauhaus - N. Calas: Frank Stella, il teologo - S. Frank: Richard Lindner - W. Barker: La raccolta May al Malborough - D. Ashton: Dubuffet e l'anticultura - L. Alloway: Peter Gee - G. Muller: Michael Heizer - G. Battcock: Rivalutazione dell'espressionismo astratto - W. Von Bonin: Gotthard Graubner - J. Barnitz: Una ventata d'aria fresca dal Messico.

ART INTERNATIONAL feb. 70

M. Friedman: 14 scultori americani - J. Van der Marck: Paul Van Hoeydonck - D. Miller: Ipoteguy o l'arte del meravigliare - H. Szeemann: George Sugarman - E.B. Henning: Adja Yunkers - A. Robbin: Peter Hutchinson.

DU feb. 70

F. Fedier: Esperimento di pitture rupestri.

DIE KUNST feb. 70

A. Wagner: Anche lo specchio ha i suoi due volti - Klaus-H. Olbricht: Ars Povera - K. Haase-Halver: Henry Moore - J. Glesen: La scuola di Dusseldorf dal 1920 ad oggi - H. Klabusch: L'arte moderna e la "Versandhaus Galerie" - Klaus-H. Olbricht: Il monumento di Hannes Grosse - D. Hoffmann: Il 75esimo compleanno di Hermann Teuber - H. Kinkel: Le grafiche di Horst Janssen.

BLANCO Y NEGRO feb. 70

E. Arcoaga: Rafael Zabaleta o il candore poco ingenuo.

BROTERIA n. 90

A. De Silva: Il dialogo culturale.

MOSTRE IN ITALIA

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

ACQUI Bottega d'arte: Romagnoni e Vaglieri
 ALESSANDRIA Maggiorina: Mirko Casalini
 AREZZO Circ. Artistico: Cesare Siviglia
 ASCOLI PICENO Nuove Proposte: Giuseppe Alesi
 ASSISI Le Logge: Silvana Paoletti
 ASTI Giostra: Ermanno Ellena
 BERGAMO Lorenzelli: Luc Peire
 Michelangelo: Paolo Dell'Oro
 BOLOGNA Duemila: Athos Collura
 Forni: Lorenzo Tornabuoni
 Nuova Loggia: Paolo Manaresi
 Tempo: Fernando De Filippi
 BOLZANO Goethe: Valentino Vago
 Studio 3 B: Remo Brindisi
 BRESCIA San Michele: Mario Borgiotti
 Schreiber: Gaetano Crespi
 Sincron: 2 incontro post Pejo
 CANTU' Pianella: Gianni Secomandi
 CITTA' CASTELLO Pozzo: Thango
 CIVITANOVA Annibal Caro: Walter Piacesi
 COMO Giovio: Orazio Bacci
 Salotto: Agostino Ferrari
 CREMONA Poliedro: Pier Canosa
 Portici: Giampiero Donnini
 FIRENZE Davanzati: Aldo Nava
 Fiore: Richard Paul Lohse
 Flori: Barni, Buscioni, Ruffi
 Pananti: Nelusco
 Conti: Katharine Kean
 Bisonte: Bruno Caruso
 FORLI' Mantellini: Nevio Bedeschi
 GENOVA Polena: Hartmut Böhm
 JESOLO Jesulum: Bruno Antonazzo
 LA SPEZIA Edoardo: Mario Canepa
 LECCE Elicon: Gaetano Mastrogiacono
 LECCO Stefanoni: M. Antony Michaelides
 Az. Soggiorno: Dino Buzzati
 Cà Vegia: Armando Pellizzone
 LIVORNO Pantera: F. Severini
 MACERATA L'Arco: Gianfranco Arlandi
 Artestudio: Wilding
 MANTOVA Mantegna: Virgilio Guidi
 Minerva: Silva Abrami
 Inferriata: Ernesto Treccani
 MEDA M.B.: Radaelli
 MESSINA Dell'Ospe: Maria Luisa Simone
 MESTRE S. Giorgio: L. Todesco
 MILANO Accademia: Michele Arpaia dal 17/4
 Agrifoglio 1: Alberto Toby al 19/4
 Agrifoglio 2: Giorgi al 19/4
 Angolare: Ezio Baracchi dal 17/4
 Annunciata: José Ortega al 30/4
 Apollinaire: Costa-Karahalios dal 17/4
 Ariete: John Hoyland dal 24/4
 Ars Italica: Evelino Briante dal 18/4
 Artecentro: Gualtiero Nativi al 9/5
 Barbaroux: Franco Martino dal 16/4
 Bergamini: Luigi Timoncini dal 16/4
 Blu: Aereopittura
 Bolzani: Giovanni Balansino dal 25/4
 Borgogna: Agenore Fabbri dal 15/4
 Borgonuovo: Harry Rosenthal dal 28/4

Cadario: Signori al 7/5
 Cairola: Riccardo Baldi dal 21/4
 Cannocchiale: Fael dal 16/4
 Castello: Felice Casorati apr.
 Cavour: Silvia Maggioni dal 16/4
 Centro Brera: Bouba Kheita al 30/4
 Cigno: Bartolomeo Gatto al 3/5
 Colonne: Silvia Rocci dal 18/4
 Cortina: Ilario Rossi al 21/4
 Darsena: Collina dal 11/4
 Del Beccaro: Piero Leddi dal 14/4
 Diagramma: M.Challenger e B.Rice dal 21/4
 Diomede: Ben Nicholson al 19/4
 Eunomia: Sandro Luporini
 Falchi: Appel Karel aprile
 Gian Ferrari: Mario Molinari apr.
 Giorno: Helga Kirchner Guerra al 25/4
 Jolas: Tinguely aprile
 Lambert: Pier Paolo Calzolari
 Levante: Ferdinando Khonopff apr.
 Levi 1: Daverio dal 21/4
 Levi 2: De Angelis dal 20/4
 Lux: Giuseppe Incerti dal 16/4
 Marconi: Beverly Pepper dal 15/4
 M'Arte: Achille Perilli apr.
 Medea: Morlotti, Cassinari, Guttuso dal 17/4
 Milano: Luca Crippa dal 22/4
 Milione 1: Raccolta Pomini
 Modulo: Victor Vasarely dal 6/4
 Montenapoleone: Herta Hofer dal 21/4
 Naviglio: Marina Amadio dal 15/4
 Ore: Tino Vaglieri al 14/4
 Pagani: Ettore Falchi al 19/4
 Pater: Nicola La Bruna al 20/4
 Patrizia: Sergio Carena Ratto al 30/4
 Pegaso: Enzo Silvani dal 24/4
 Permanente: Divisionismo italiano al 30/4
 Pilastro: Remo Brindisi aprile
 Rizzoli: Astrattismo russo
 Sagittario: Mino Maccari dal 11/4
 S. Ambroeus: Rafaele Nieddu dal 20/4
 S. Andrea: Umberto Mariani al 30/4
 Sfera: Gianfranco Motton
 Schwarz 1: G. Baruchello al 30/4
 Schwarz 2: Klossowski al 30/4
 S. Fedele: Carlo Nangeroni dal 20/4
 Solaria: Manina al 14/5
 Ticino: Kubler dal 16/4
 Toninelli: Carlo Gaiano al 20/4
 Toselli: Fernando Tonello
 Transart: Franco Francese al 30/4
 32: Aligi Sassu
 Turismo: Attilio Alfieri dal 15/4
 Valori: Bruno Vasoli al 22/4
 Venezia: Mazzoli
 Vertice: Ramer dal 16/4
 Vinciana: Fabio De Sanctis al 27/4
 Vismara: Zavagno dal 14/4
 Visualità: Victor Vasarely
 Vitruvio: Tosi dal 13/4
 MODENA Sala Cultura: Ketty La Rocca
 Università T.L.: Piero Giunni

NAPOLI Centro: Gabriele De Vecchi
 San Carlo: Cecilia Nemea

NOVARA La Cruna: Giuliano Crivelli

PADOVA Antenore: Antonio Stagnoli
 Chiocciola: Disegni di Maestri
 Pro Padova: Antonio De Rossi
 A-dieci: Nando Coletti

PARMA Quadrato: Carlo Giovannoni

PAVIA Bottigella: Spartaco Martini

PIACENZA Città Piacenza: Giuseppe Toscano
 Sala 14: Mischi De Volpi

PIOMBINO Bibliot. Comunale: Bruno Caruso

RHO Portichetto: Adriano Foschi

ROMA Nazion. Arte Mod.: Klee
 Borgognona: Gruppo Cras
 L'Arco: Antonio Clavé
 Qui arte contemp.: Dorazio, Livi, Lorenzetti
 Temple abroad: Chinni, Dunstone, Gheno
 Gallo: Roberto La Carrubba
 Collezionista: Alberto Magnelli
 Romero: Angelo Moriconi
 Gabbiano: Ruggero Savino
 Calibro: Franz Borghese
 Schneider: Luciano Momo
 Fiamma Vigo: Orietta Superchi
 Premi Roma: Grafica espressionismo
 Braschi: Naifs jugoslavi
 Torcoliere: Baj, Burri, Del Pezzo

ROVIGO Programma AR/T: Lilliana Petrovic

SAN REMO Beniamino: Carmelo Cappello
 Lanterna: Michele Silvio Leto

SASSARI 2D: Gambetti
 La Catena: Angelo Liberati

SAVONA Brandale: Di Terzet

SEREGNO G I 3: opere grafiche

SUZZARA Ferrari: Furio Cavallini
 Cavallino Bianco: Giorgio Pizzamiglio

TERNI Poliantea: Agapito Miniucchi

TORINO Accademia: Gaetano Tanzi
 Fauno: George Grosz
 Faunografica: Max Ernst
 Cassiopea: Gagliardi
 Quaglino: Romano Gazzera
 Ridotto: Piero Leddi
 Viotti: Lino Tinè
 Notizie: Collettiva

TREVISO Mignon: Carlo Vianello
 Cir. Uffic.: Nello Moretti

TRIESTE Cappella: Bruno Munari
 Tribbio: Anna Maria Vitte

UDINE Girasole: Tavagnacco

URBINO Aquilone: Bruno Assunto

VARESE Bilancia: Vittorio Trillicoso
 Internazionale: Aldo Guglielmo Azzini

VENEZIA Cavallino: Lyonel Feininger
 Riccio: Davide Melodia
 Traghetto 1: Alesio Paternesi
 Traghetto 2: B. Guberti
 S. Stefano: Lina Pianca Benedetti
 Venezia: Aligi Sassu

VERONA La città: Normanno da Itri
 Notes: Giovanni Tonin
 Scudo: Pham Tang
 Giò: Zanutto

VICENZA Cenacolo: Remo Brindisi
 Incontro: Riccardo Galuppo

VOGHERA Arte contemp.: Luciano Gussoni

LIBRI

Italiani

GUIDO BALLO: Dottori, aeropittore futurista. Ed. Editalia.

PAOLO FOSSATI: Lucio Fontana, Concetti spaziali. Ed. Einaudi.

C.L.RAGGHIANI - **E. CAMESASCA**: Boldini. Ed. Rizzoli.

GIOVANNI TESTORI: Enrico Thorn Prikker. Ed. Scheiwiller.

MARIO DE MICHELI: Mario Raciti. Ed. Scheiwiller.

CATALOGO BOLAFFI 1970 d'arte moderna. Torino.

PIERRE COURTHION: Utrillo e Montmartre. Ed. Fabbri.

MARISA VOLPI ORLANDINI: Kandinsky e il Blaue Reiter. Ed. Fabbri.

BEARDSLEY BIANCO E NERO: Ed. A. Ronzoni.

GIORGIO NICODEMI: Romolo Romani. Ed. Carli, Como.

GIUSEPPE MERSICA: Juti Ravenna, una vita per la pittura. Ed. Rebellato.

CARLO BETOCCHI: Firenze di Treccani. Ed. L'Indiano.

FERRUCCIO ULIVI: Poesia come pittura. Ed. Adriatica.

ALBERTO CIATTINI: La vocazione di Pistoia. Ed. Il Testimone.

ROBERT GLOTON: L'educazione artistica nella scuola. Ed. SEI.

REMO BRINDISI: Venezia in rosa e verde. Introd. di Renato Giani.

G. CARRIERI: Raffaele Spizzico. Bari.

MANLIO CANCIGNI - **MARCELLO TOMMASI**: Leone Tommasi. Ed. Marchi e Bertolli.

MARIO LEPORE: Mezzoli. Ed. Rinnovo valori classici.

Stranieri

B. NICOLSON: Drawings, paintings and reliefs, 1911-1968. With an introduction by J. Russell. Ed. Thames & Hudson.

L. RICHMOND: The technique of oil painting. Ed. Pitman.

RENE PAROLA: Optical Art. Ed. Reinhold.

HAROLD ROSENBERG: Artworks and Packages. Ed. Thames and Hudson.

PLASTI - CITE, Les écrit de Vasarely depuis vingt-cinq ans. Ed. Caterman.

VASARELY: Entretiens avec J.L. Ferrier. Ed. Beliefond.

STEPHAN LACKNER: Max Beckmann, memories of a friendship. Ed. University of Miami.

R.P.FRANCOIS MARTY: Art et pluralisme. Ed. Nouvelles Images.

JUAN ANTONIO AGUIRRE: Arte ultimo "Nueva generacion". Ed. Cerezo Estevez.

PHILIPPE ROBERT-JONES: La peinture moderne en Belgique. Ed. Meddens.

P.R.RAMACHANDRA RAO: Contemporary Indian Art. Ed. Moosaram Bagh.

CLAUD PELIEU e BERRACOL: Ce que dit la bouche d'ombre. Ed. du Soleil noir.

GAZZ. UFF. n.56 del 4 marzo Concorso per una statua e un bassorilievo in ceramica per la facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Bologna. Compensi L. 5.200.000 e L. 7.500.000.

GAZZ. UFF. n.62 del 10 marzo Concorso per opere artistiche per gli istituti matematici dell'Università di Bologna. Compensi L. 5 milioni per scultura in ceramica o altro materiale; L. 3 milioni per lampioni in ferro e bronzo; L. 3.500.000 per una traseenna e un bassorilievo in pietra d'Istria o bronzo.

A MORAZZONE (Varese) al Palazzo Comunale 2 Premio nazionale di pittura "Il Morazzone" dal 5 al 19 lug. Termine 10 giu. Inform. Segreteria del Premio, Via Onofrio Belloni 5, Morazzone.

IL CENTRO Nazionale Psicografico di Maser (Via Dalmazia 14, Montebelluna) ha bandito il XIII Concorso "Il pennello d'argento" per ragazzi non superiori a 15 anni, sul tema "Aspetti e caratteristiche della mia regione". Termine 30 apr.

BORSA DI STUDIO di L.1 milione annuo per tre anni presso l'Istituto centrale del restauro in Roma per un giovane siciliano diplomato dagli istituti di istruzione media o artistica.

IL 2 INCONTRO Nazionale di Fotografia, organizzato dal Centro informazioni Ferrania 3 M si terrà dal 22 al 29 nov. a Milano, anziché a maggio, a Firenze, come in precedenza comunicato. Sono previste, fra l'altro, discussioni sul rapporto fra arte visuale e fotografia.

AD ALESSANDRIA D'EGITTO alla 8 Biennale del Mediterraneo il premio di scultura è stato assegnato a Valeriano Trubbiani e il 2 premio di pittura a Giovanni Cappelli. Altri artisti italiani partecipanti: Banchieri, Caraceni, Forgioli, Pisani, Turchiaro. La designazione era stata fatta da una commissione composta da Ajmone, Mascherini e Venturoli.

LA ROSA D'ORO 1970, premio nazionale di pittura organizzato dalla Galleria Monet e dal G.A.B.A.C. di Corman, è stata vinta da Sergio Giannini. Altri premi a Montagna, Moretti, Abbruzzese, Molinari, Mormile.

A MILANO alla 3 Rassegna Art Directors Club sono stati premiati Marco Del Corno, Luigi Montaini, Illo Negri, Cecco Re, Giorgio Soavi e Gisela Tobler.

PUNTO D'ORO 1969 premio per la migliore proposta pubblicitaria riservato ad artisti e designers è stato assegnato a Ettore Neglia.

IL PREMIO NIEPCE 1970 per la fotografia è stato assegnato a Serge Chiol e Raimond dit Yvon. Il Premio Nadar '70 riservato alla migliore opera fotografica dell'anno a Etienne Sved per il libro "Provence des campaniles".

A MILANO alla Rotonda di Via Besana sono preannunciate mostre di Balla, di Malevic e il Suprematismo, di Maurice Denis e i Nabis, di Beverly Pepper, di Benetton e del Nouveau Realisme.

NEL DUOMO di Milano è stata inaugurata la statua di Pio XI, opera dello scultore Francesco Messina.

A WINTERTHUR è stato aperto al pubblico il nuovo museo costituito dalla donazione di Oskar Reinhart.

IL MUSEO POLDI PEZZOLI di Milano ha annunciato una serie di 3 mostre da svolgersi in 3 anni dal titolo "Milano '70 - '70", dedicate alla architettura, pittura, scultura e arti minori a Milano dal 1870 ad oggi.

A PARIGI nel quartiere delle Halles verrà costruito un grande museo dell'arte contemporanea sotto tutte le sue forme.

A SEREGNO in località Dosso, il 27 aprile sarà inaugurata una mostra dedicata al tema "La scultura e la campagna".

IL CONCORSO per un bassorilievo in pietra naturale per il carcere giudiziario di Padova è stato vinto da Pasquale Luongo. Quelle per opere artistiche per il carcere di Potenza da Luigi Scirocchi, quello per le opere artistiche per il carcere di Matera, da Cesare Rocchi.

TEODORANI Editore ha pubblicato una cartella di 6 litografie a colori di Giuseppe Migneco dal titolo "Sicilia", su testi poetici di Raffaele Carrieri.

LE EDIZIONI Il Segnapassi hanno pubblicato una cartella di serigrafie di Alfonso Frasnè dal titolo "Paesaggi per i giorni festivi". Testo di Carlo Munari.

IL MINOTAURO GRAFICA di Livorno (via delle Bandiere 18) pubblicherà in abbonamento stampe originali in tiratura limitata. Ha inoltre pubblicato una cartella di 6 serigrafie di Anna Salvatore.

LA COLOPHON di Milano (Piazza Cavour 1) ha pubblicato un catalogo dei multipli di propria produzione.

LEM HUMANDESIGN è il titolo di una rivista-poster bimensile diretta da Adriano Foschi di cui è uscito il primo numero.

IL SINDACATO Nazionale Mercanti d'arte moderna ha istituito un contrassegno che i propri associati esporranno al pubblico e che sarà rinnovato di anno in anno, così da costituire un titolo di garanzia.



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