

NAC

Notiziario Arte Contemporanea / Edizioni Dedalo / Aprile 1971 / L. 400

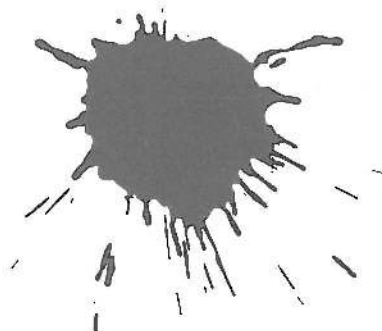
4

Analfabetismo di Stato / Un centro come? / Arte e didattica: Libri di testo / Guttuso a Palermo / Jürgen-Fischer / Man Ray / Foglietti di Melotti / Arte e politica Hammacher / Mostre a Bari, Bergamo, Bologna, Bolzano, Brescia, Ferrara, Firenze, Gradisca, La Spezia, Milano, Nuoro, Pavia, Piacenza, Roma, Savigliano, Torino, Trento, Udine, Venezia, Verona / Libri / Riviste / Notiziario.

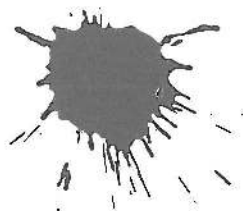
scritti di: Girardello / Fagone / Giuffrè / Crispolti / Vergine / Melotti / Fossati Pohribny / Vincitorio / Accame / Apuleo / Bandini / Barilli / Beltrame / Bossaglia Caroli / Cassa Salvi / Catalano / Cova / Curonici / Di Cara / Di Castro / Farinati Fezzi / Masini / Morandini / Natali / Panero / Reale / Righetti / Sartorelli / Siena Spera.



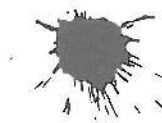
macchia nera perfettamente coprente realizzata con inchiostro di china Koh.I.Noor Rotring
proveniente da bottiglione



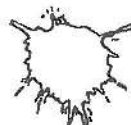
macchia nera perfettamente coprente realizzata con inchiostro di china Koh.I.Noor Rotring
proveniente da bottiglia



macchia nera perfettamente coprente realizzata con inchiostro di china Koh.I.Noor Rotring
proveniente da flacone



macchia nera perfettamente coprente realizzata con inchiostro di china Koh.I.Noor Rotring
proveniente da riempitore



macchia nera perfettamente assente poichè impossibile da realizzare
con cartucce di china Koh.I.Noor Rotring

Un inchiostro che fa delle macchie così immaginatevi come scrive e disegna.
Si possono fare anche macchie, scritte e disegni colorati in: rosso, blu, verde, giallo, seppia.



rotring

Nuova Serie

Editoriale	Non c'è peggior sordo...	1
Redazionale	Analfabetismo di Stato	3
Redazionale	Un centro come?	4
S. Girardello	Libri di testo (Arte e didattica)	5
V. Fagone	Il pittore e i mandarini (Guttuso a Palermo)	7
G. Giuffrè	Gli uomini e le cose (Guttuso a Palermo)	8
E. Crispolti	Jürgen-Fischer	10
L. Vergine	Mantica e semantica in Man Ray	11
F. Melotti	Altri foglietti (a cura di P. Fossati)	12
A. Pohribny	Arte e politica	14
F. Vincitorio	Arno Hammacher	15

Le mostre a cura di:

G. M. Accame, V. Apuleo, M. Bandoni, R. Barilli, R. Beltrame, R. Bosaglia, F. Caroli, E. Cassa Salvi, T. Catalano, M. Cova, G. Curonici, M. Di Cara, F. Di Castrò, V. Fagone, P. Farinati, E. Fezzi, L. V. Masini, L. Morandini, A. Natali, F. Panero, B. Reale, R. Righetti, G. Sartorelli, P. L. Siena, E. Spera, F. Vincitorio.

Rubriche

Non c'è peggior sordo...

Gli infortuni giornalistici capitano a tutti. Quindi non c'è da infierire su Sergio Saviane per ciò che ha scritto sull'Espresso di qualche settimana fa. Vale invece la pena segnalarlo come riprova di un atteggiamento piuttosto generalizzato anche in persone non certo sprovviste. Quello, cioè, che viene riassunto dal detto: « non c'è peggior sordo di chi non vuol capire ».

Saviane ha fatto un pezzo per strapazzare « i biografi e i presentatori dei pittori ». E, ad avvalorare la tesi della incomprensibilità del loro linguaggio, ha ironizzato pesantemente su Paolo Farinati, trascrivendone ampi brani di una presentazione dedicata al pittore Girardello. La sorte ha voluto che Farinati e Girardello fossero la stessa persona. Infatti, Paolo Farinati è il nome di un noto pittore veronese del '500 e Girardello, da tempo, l'ha scelto come pseudonimo.

Fin qui l'infortunio. Ma, come abbiamo detto, esso è utile perché rivela un preconcetto abbastanza diffuso e che ha il suo peso nell'attuale difficile rapporto tra critica e pubblico. Rapporto per altro fondamentale per la diffusione delle arti visive. (Scriveva infatti, anni fa, il Longhi che « la presenza di un'arte — e muta per giunta com'è quella figurativa — non si afferma, sappiamo bene, nella storia della cultura senza una valida corrispondenza di critica »).

Che i critici usino spesso un linguaggio cifrato accade anche su NAC ed è predica che facciamo non da oggi. Che certi « presentatori » abbiano la vocazione del parassita o, peggio, del lenone e mascherino questi vizi dietro parole che non dicono nulla, è arcinoto. Ma che il pubblico spesso faccia di tutte le erbe un fascio e quando si accinge a leggere una presentazione o una recensione lo faccia con l'animo del « sordo che non vuol capire » è altrettanto certo.

Il caso di Saviane è esemplare. Malgrado sia stato spulciato malignamente, il testo di Farinati-Girardello era chiarissimo. Naturalmente, come ogni discorso un po' approfondito, richiedeva un minimo sforzo. E, soprattutto, meno preconcetti.

Direttore responsabile: Francesco Vincitorio Redazione: Via Orti 3, tel. 5461463 Milano 20122 Grafica e impaginazione: Bruno Pippa-Creativo LBG, Amministrazione: edizioni Dedalo, Viale O. Flacco 15, tel. 241919/246157 Bari 70124 Abbonamento annuo lire 3000 (estero lire 5000) NAC, pubblica 10 fascicoli l'anno. Sono doppi i numeri di giugno-luglio e agosto-settembre Versamenti sul conto corrente postale 13/6366 intestato a edizioni Dedalo, Viale O. Flacco 15, Bari 70124 Pubblicità: edizioni Dedalo, Viale O. Flacco 15, Bari 70124 Concessionaria per la distribuzione nelle edicole: « PARRINI & C. » s.r.l. - Roma, P.za Indipendenza, 11/B, tel. 4992 - Milano, Via Fontana, 6, telefono 790148 Stampa: Dedalo litostampa, Bari Registrazione: n. 387 del 10-9-1970 Trib. di Bari Spedizione in abbonamento postale gruppo III 70%

NAC

è una rivista indipendente
non legata ad alcun interesse
nel campo del mercato dell'arte.

Questa indipendenza
è dovuta anche alla partecipazione
Koh.I.Noor Hardtmuth SpA - Milano
che ha concretamente contribuito
alla realizzazione della rivista
nella sua nuova veste.

Analfabetismo di Stato

La stampa ha già dato ampie notizie in merito a due recenti episodi «all'italiana», relativi alle arti visive e all'educazione artistica. Ci riferiamo all'interpellanza di un deputato al Parlamento nei confronti della «merda d'artista», esposta nella mostra di Piero Manzoni alla Galleria nazionale d'arte moderna di Roma e allo scandalo del cosiddetto «pornodisegno», fatto da un ragazzo durante la lezione di educazione artistica in una scuola media di Tortona.

Non ci dilungheremo perciò sui fatti. Intendendo soltanto sottolineare come essi rappresentino due facce dello stesso problema. Ossia la incultura o, meglio, l'analfabetismo visivo esistente oggi nel nostro paese.

Che un parlamentare non capisca un'acca di ciò che vogliono significare quelle scatole di «merda d'artista» non può suscitare alcuna sorpresa. Già altre volte abbiamo ironizzato sulle scelte artistiche di molti dei nostri uomini politici: si veda la rubrica «i fatti» nei precedenti numeri. Ma noi per primi siamo convinti che è come lavare la testa ai somari. Si potrebbe aggiungere: somari di Stato, come del resto la maggioranza dei loro elettori.

Vale a dire, quella stragrande maggioranza di persone che non ha mai ricevuto alcuna educazione visiva e, perciò, non può neppure immaginare che con quelle scatoline, vendute a peso d'oro, l'artista preannunciava e intendeva denunciare aspramente la degenerazione di cui siamo, oggi, tutti testimoni. Cioè lo sfrenato mercantilismo, l'acquisto indiscriminato e mitico di qualsiasi cosa venga prodotta da un artista «famoso». Anche (come ringhiava appunto Manzoni) gli escrementi.

Con più garbo e meno graffio, la stessa cosa ribadiva Guttuso quando si lamentava che se egli sparasse contro uno specchio, i suoi collezionisti si precipiterebbero a comprarne i pezzi. Non più, quindi, un collezionismo come rapporto autentico e fruttuoso tra artista e pubblico, in altre parole come veicolo di cultura, bensì feticismo e affarismo che umiliano gli artisti e inaridiscono la società in cui rigogliosamente allignano.

Quanto al pseudo «pornodisegno» di Tortona, inutile star qui a ripetere quali vicissitudini ci si sono aggrovigliate intorno.

Un semplice tema («una notte ho sognato»), proposto da una intelligente insegnante di educazione artistica e la spontanea risposta visiva di un ragazzo di quattordici anni, hanno scatenato l'iradiddio. Don Francesco, insegnante di edu-

cazione religiosa, porta il disegno in Consiglio dei Professori; arriva il maresciallo dei carabinieri; il corpo del reato finisce sulla scrivania del Procuratore della Repubblica. Tutto perché questo studente ha disegnato una camera con dentro un uomo e una donna a letto. Sembra (ma la cosa non è certa, dato che c'è il segreto istruttorio) che la donna avesse il seno scoperto e, senza che l'insegnante lo sapesse, era stato aggiunto un fumetto con una battuta sul carattere mercenario del rapporto.

Ci sarebbe da allibire se non venisse subito in mente che da noi è esistito Daniele da Volterra, detto il Braghettone, per essere stato incaricato di mettere le brache ai nudi del Giudizio Universale di Michelangelo.

Come sorprendersi, in una nazione che si vanta di essere fra le prime dieci na-

zioni industrializzate del mondo (ma fra le ultime in fatto di ospedali, di mortalità infantile, ecc. ecc.) ma dove una infinità di gente ignora tutto della problematica artistica e relativa educazione? Quanti conoscono, per esempio, il libro di Herbert Read, «Insegnare con l'arte», o il resto della pubblicistica che esiste su questo argomento? Quanti — anche fra gli intellettuali — sono consapevoli che questa forma di educazione — per molteplici ragioni — è di straordinaria importanza sociale ed è uno strumento privilegiato di conoscenza, la cui carenza contribuisce, appunto, a quelle vergognose classifiche a cui si è accennato?

La «merda d'artista» di Manzoni ed il pseudo «pornodisegno» del ragazzo di Tortona sono, come dicevamo, due facce dello stesso problema. Un problema che, forse, non è sufficiente affrontare con le «lettere aperte» o le reprensioni. Esso nasce, infatti, da una situazione generale che è eufemismo chiamare rovinosa. In cui una rubrica televisiva di vastissimo ascolto, come «Cronache italiane», quando tratta argomenti relativi alle arti visive, scade a livelli indecorosi. Un clima in cui «un assiduo lettore» di un giornale di Vercelli prende la penna e si lagna perché nella rubrica artistica è stato pubblicato un disegno raffigurante un nudino di bambina: «siamo in pieno inverno ed uno po' di lana avrebbe donato più tepore alla smilza figura adamitica».

Come si vede la strada è lunga e occorrerà un grande sforzo. E dovrebbe essere un tentativo concorde, sistematico, studiato. L'intervento dei sindacati sul «caso» di Tortona ci sembra che possa costituire un'utile indicazione. Sono problemi, ripetiamo, difficili e lunghi ma un intervento di questo genere può essere promettente. Certo occorrerà chiarire molte cose e lavorare in profondità perché il discorso venga recepito e portato avanti nel suo reale significato.

Rammentiamo, ad esempio, la reazione suscitata da una nostra affermazione che, prima viene l'arte, e poi la riforma sanitaria e quella della casa. Pochi avevano capito il senso paradossale di quella affermazione. E che, in realtà, se si vogliono risolvere in modo radicale e permanente i gravissimi problemi sociali che ci angustiano, occorre diffondere e far affermare una chiara coscienza umana. E per far questo, lo strumento rivoluzionario dell'arte è insostituibile.

Proprio la «merda d'artista» nella Galleria nazionale di Roma e il pseudo «pornodisegno» della scuola di Tortona.

Piero Manzoni.



Merda d'artista.



Un centro come?

L'accento da noi fatto, circa la possibilità di dar vita ad una serie di centri di documentazione delle arti visive contemporanee, ha provocato parecchi interrogativi. Tutti, più o meno, di questo tenore: un centro come?

Rispondiamo subito che, naturalmente, nessuno di noi possiede la formula. Anzi, la nostra speranza è che su questo « come? » nasca uno scambio di opinioni, lasciando poi alle eventuali singole iniziative di svilupparsi a loro piacimento. Solo in questa libertà potrà aversi quella attiva partecipazione che propugniamo e, solo a queste condizioni, potranno sorgere centri che siano effettivamente vitali e non semplici archivi. Perché, se una cosa si può dire fin d'ora, è che un centro di documentazione ha una ragion d'essere soltanto se diventa anche un luogo di incontro. Coagulo di forze che quasi automaticamente dovrebbero generare idee e iniziative per lo sviluppo della problematica artistica e della sua conoscenza. Un ventaglio di esperienze alla cui formulazione e realizzazione dovrebbero essere chiamati non solo gli « addetti ai lavori », bensì anche gli « altri » di cui si è parlato nell'editoriale del numero scorso. Per giungere a questo è però, secondo noi, necessario tentare di creare organismi di base, che proprio per la loro azione permanente, possano far superare le difficoltà che, inevitabilmente, nasceranno quando si tratterà di passare ai fatti. A nostro avviso, soltanto una serie di organismi di questo genere potrebbe assicurare questa continuità e svolgere una azione unitaria e cementante. Ovviamente, se il movente degli animatori non sarà quello — conscio o inconscio — di creare centri di potere ma, al contrario, organismi al servizio della cultura.

Le nostre idee sul come arrivarci sono, in realtà, ancora non ben chiare. Ma, tanto per costituire una base di discussione, volentieri le esporremo. Consapevoli delle molte lacune delle nostre proposte ma, altresì, convinti che, come abbiamo già detto, soltanto un dibattito su fatti concreti, come questi, e la partecipazione di tutti, potranno contribuire ad una reale svolta nella politica delle arti visive.

Quali documenti. È la prima domanda che si pone. Oggi, se uno studioso o un collezionista o un appassionato vuole documentarsi sull'attività di un artista o intraprendere un qualsiasi studio sulle arti visive, non ha idea di dove battere la testa e (salvo casi eccezionali) non riuscirà a trovare quasi nulla. Ora noi siamo persuasi che ciò sia una grave lacuna

che si ripercuote su tutto il problema della diffusione delle arti visive. E che tutto diventerebbe più facile se si riuscisse a costituire questa rete di centri di documentazione. Centri, cioè, che raccolgano tutto ciò che può riguardare queste arti. Scartando, per ovvie ragioni, i libri, pensiamo ai cataloghi, ai ritagli di giornale, alle fotografie, agli eventuali scritti editi ed inediti degli artisti, alle lettere, insomma tutti quei documenti spesso destinati al macero e che, invece, è importante conservare perché sono la base per qualsiasi ricerca. In pratica, occorrerebbe organizzare questa « volontà » di conservarli, in modo che possano confluirci tutti gli interessati, e poi chiedere agli stessi artisti e alle gallerie di inviare, di volta in volta, questo materiale. Si tratterebbe, in seguito, di completarlo mediante un paziente lavoro che potrà essere tanto più proficuo, quanto più si potrà contare su adeguati mezzi economici e, soprattutto, sulla passione e sullo spirito d'iniziativa dei collaboratori. In una parola, tramite lo sforzo disinteressato di tutti — artisti, critici, galleristi e appassionati — una operazione di salvataggio di documenti fondamentali che altrimenti andrebbero perduti. E metterli a disposizione di tutti perché delle arti visive si parli in termini di cultura e non semplicemente di mercato.

A questo punto si pone il problema delle « scelte ». È uno dei nodi della questione e occorrerà discuterne a fondo. A nostro avviso, proprio per quel carattere unificante a cui questi centri dovrebbero ispirarsi, si dovrebbe applicare una formula quanto più possibile estensiva. Ciò comporterà certamente dei problemi. Ma un criterio restrittivo, probabilmente, farebbe sorgere problemi più grossi. E poi c'è sempre la speranza di una decantazione legata al tempo, e, infine, quella di un rapido sviluppo dei sistemi tecnici (microfilms, ecc.), sviluppo sollecitato da troppi fattori (tanto più, in questa civiltà della carta!) perché si rimanga ai costi e alle difficoltà attuali.

Pubblici o privati. Altra questione o, meglio, alternativa, è quella se questi centri dovrebbero essere pubblici o privati. Secondo noi potrebbero essere di tutti e due i tipi. Per varie ragioni la nostra preferenza va alla forma pubblica. Se non che sappiamo tutti delle paralisi o precarietà operative insite, oggi, in queste soluzioni pubbliche. Quindi riteniamo che non sarebbe male tenere aperta la porta ad eventuali iniziative private, purché garantite in modo molto rigido. E la garanzia non può essere che una

sola: nessun utile (salvo quello del prestigio) può sottintendere la creazione di questi organismi. Adeguati statuti potrebbero assicurare il raggiungimento di questa funzione rigidamente culturale. Anche se, ripetiamo, la soluzione ideale resta l'organismo pubblico, nato dalla iniziativa di un gruppo di appassionati e sostenuto da una amministrazione illuminata e aperta ai problemi della cultura. A questo proposito, un costruttivo sbocco della nostra vecchia opposizione ai « premi », potrebbe essere la trasformazione di queste manifestazioni, appunto in centri di documentazione. Sarebbe un modo più fruttuoso di spendere il denaro pubblico, stimolando, cioè, in modo continuativo l'interesse per le arti visive.

La localizzazione. Questo accenno ai « premi », apre automaticamente il problema della localizzazione. Un problema che, secondo noi, andrà affrontato con spirito di « decentramento ». Tanto più che non è detto che questi centri dovrebbero sorgere nei capoluoghi. È facilmente intuibile che una città di provincia può diventare modello a tante grandi e inopere metropoli. In provincia c'è forse più possibilità di avere un gruppo di appassionati, disposti a dedicare un po' del loro tempo per questa azione. E con i mezzi d'informazione oggi a disposizione, qui, meglio che nelle grandi città, potrebbero sorgere organismi dotati ed efficienti. Inoltre, perché quest'azione non rimanga limitata ad alcuni gruppi, si potrebbe tener conto che una simile operazione potrebbe avvalersi della collaborazione di vari corrispondenti.

I quali potrebbero, proficuamente e autonomamente, concorrere alla ricerca e alla raccolta del materiale di cui si è detto. Una fitta rete di collaboratori — ognuno secondo le proprie possibilità — che potrebbe diventare quel tessuto connettivo di cui tanto lamentiamo l'assenza. Una azione capillare che potrebbe far capo ai vari centri. A loro volta, collegati fra loro per lo scambio di informazioni, di materiali, di iniziative. Un collegamento per il cui avvio la nostra rivista è pronta ad offrire aiuto. Dedicando, cioè, qualche sua pagina per questi collegamenti e per la informazione delle varie attività. Facendone insomma un luogo di discussione dei propositi e dei programmi e, soprattutto, di verifica del lavoro svolto.

Intanto apriamo il dibattito se e come farli.

Libri di testo

di Silvano Girardello

I Programmi Ministeriali di Educazione Artistica per il triennio delle Scuole Medie, anche se hanno rovesciato il tedioso, tradizionale metodo del « buon disegno » risultano alquanto stringati e laconici, quasi non volessero entrare in merito alla didattica, suggerendo tuttavia alcune linee di fondo: uno schema « aperto » ed in alcun modo condizionante. Già al primo capoverso delle « Premesse » è detto che: « L'Educazione Artistica concorre, in stretta connessione con l'insegnamento storico-linguistico da un lato e le applicazioni tecniche dall'altro, allo sviluppo umano del ragazzo svolgendo le capacità immaginative e l'aspirazione al bello (sic) ». Ancora: « l'esercizio dell'espressione artistica, è inteso a favorire il possesso sempre più maturo del linguaggio artistico, nel rispetto della spontaneità ». E più oltre: « l'insegnante interverrà soltanto per suggerire le tecniche elementari, non costringendo ad adottarle, ma piuttosto facendole derivare dall'esperienza diretta ». Ma, si avverte: « non si confonda tuttavia, la spontaneità con l'iniziale povertà di contenuto e di mezzi; la spontaneità si avvalora se può giovare del possesso delle tecniche ».

Dunque al docente è concesso di interpretare nel modo più libero tali indicazioni, anche se egli prova il proprio disagio nel sentire, forse per la prima volta, parole come « percezione di linee e forme nello spazio », « consapevolezza del segno », « senso della proprietà e dell'ordine (formale s'intende) », etc. L'insegnante, appena un poco cosciente, sospetta che ci sia sproporzione tra quanto sa e quanto gli viene, così perentoriamente, ma poco chiaramente, richiesto. Ormai la polemica è nota e molto s'è scritto sulla inadeguatezza della preparazione degli insegnanti di disegno in genere e di educazione artistica in particolare. Infatti, né le Scuole d'arte, tantomeno i Licei Artistici offrono ai propri allievi strumenti minimi per affrontare la molteplice gamma della ricerca estetica contemporanea e tutti i problemi della « visione » che ne conseguono. Nemmeno sono in grado di fornire la sia pur elementare indicazione didattica. Calvesi, con felice perifrasi, ha definito il Liceo Artistico, la Scuola « dell'hobby » fermo com'è ai programmi della più stantia accademia ottocentesca, incapace di svolgere una funzione culturale e sociale appena accettabile. Anche se il Ministero, con speciali corsi di aggiornamento per insegnanti di educazione artistica, ha tentato di ovviare a tali macroscopici vizi di base, è chiaro che il tutto non poteva

non risolversi che in un mero palliativo. Il difetto sta a monte: solo l'auspicata istituzione di un Magistero di Educazione Artistica, risolverà (con ritardo) il problema.

In un quadro come questo non c'è da meravigliarsi se, almeno inizialmente, nelle Scuole Medie, s'è affermata la malintesa nozione di « spontaneismo », e se il docente si era ridotto ad un passivo raccoglitore degli « elaborati » degli scolari. Successivamente però, in virtù di tutti i fervorini ministeriali in proposito, nelle nostre Scuole hanno trionfato: 1) Le copie (nei migliori dei casi) da Van Gogh, Picasso, Matisse, Morandi, Carrà, Mondrian, il tutto condotto a cerette su foglio 25 x 30. 2) Falsi mosaici, costruiti con tessere di carta autoadesiva, o addirittura condotti con spicchi di patata opportunamente tagliata. 3) Un pseudo-informale, ottenuto con macchie ad inchiostro o tempere molto diluite su carta ripiegata come quelle che si mostrano ai malati di mente. 4) Astrazioni in libertà; vale a dire cerchi, ciomoli, strisce sparse sul solito foglietto, con quella licenza o sicumera di colui che ha capito che astratto è solo il contrario di concreto (antinomia tra licenza e regola) proprio perché la « regola », per costoro, sta nella « natura ». 5) Solidi o vasetti — vecchi modelli della « copia dal vero » — ora rinnovati con colori a cera, molto accesi e dipinti con tinte piatte e senza chiaroscuro. 6) - Inflazione di pagliaccetti di carta, tante stelline dorate ed uso ed abuso della porporina. Etc. Insomma il Kitsch. E che altro c'era da aspettarsi?

Ma, proprio in questo mare di incertezza, di improvvisazione; in questa mancanza di « metodo », che tanto spesso caratterizza il costume scolastico italiano, l'unica nota intelligente, e pertanto di estrema utilità, è venuta proprio da alcuni libri di testo di Educazione Artistica, i quali hanno subito tentato di immettere nelle Scuole quelle connotazioni estetiche, le indicazioni visive dell'attuale cultura d'immagine. Hanno insomma cercato di « volgarizzare » Mondrian, di spiegare Picasso e il cubismo, hanno tentato di mediare tradizione e avanguardia, differenziare il concetto di realtà ed astrazione, di armonizzare la fase del « vedere » e quella del « fare », hanno soprattutto tentato di aggiornare la nostra immobile didattica dell'arte con esperienze straniere più avanzate e multiformi. Finalmente è stata proclamata, a livello di Scuola dell'obbligo, e quindi rendendola ormai istituzionale, la nota proporzionale: che in arte si può « anche »

rappresentare la realtà. Qui, naturalmente si presenta il problema delle adozioni, ed è lecito chiedersi: quanti insegnanti hanno adottato i testi più validi? Per chi ha seguito da vicino tutte le vicissitudini della « riforma », anche a distanza di anni, gli è rimasta addosso la convinzione che malgrado le benemeritenze di pochi autori, il più sia solo improvvisazione e semplicismo. Vi sono anche in giro testi tanto assurdi quanto esiziali, al punto di chiedersi come si possa concepire simile paccottiglia.

Ma veniamo appunto ai nostri autori. I primi nomi su i quali è necessario soffermarsi sono quelli di F. Maria Landi e di Enrico Accatino. Quest'ultimo, nel suo « Educazione Artistica » - Signorelli Milano (3 vol.), ha raccolto tutta l'esperienza accumulata quale ordinario di educazione artistica « televisivo » (egli ha infatti tenuto questo corso per parecchio tempo) e successivamente, nella sua qualità (se non andiamo errati) di « consulente » ministeriale ». Il suo libro è stato uno dei primissimi ad uscire, così da « neofita » ha forse un poco insistito sul dato della spontaneità, ma le successive edizioni si sono arricchite di nuovi suggerimenti formali e si sono aperte ad ulteriori esperienze visuali. I testi (come del resto tutti quelli che citeremo in seguito) sono curati e ricchissimi di materiale iconografico. Le notazioni, le didascalie chiare, lucide, sovente patetiche. Tuttavia, e qui sta il punto centrale della questione, Accatino si è subito preoccupato di definire la figura del « preadolescente », certamente una entità in divenire, ma anche ineguale e « diversa » nelle definizioni sociali. Egli sa (cosa che ora tutti sanno) che gli alunni di un borgo sardo o lucano sono qualcosa di diverso degli scolari di una scuola media di Milano centro: il loro linguaggio visivo è proprio come la loro « lingua », cioè dialettale. La loro cultura d'immagine è povera, rudimentale la loro capacità percettiva. Proprio perché, se non si tien conto di questo elementare « distinguo », si rischia (come più avanti si dirà) di favorire ancora un tipo di cultura elitaria e classista. Il merito di Accatino è proprio questo: di non credere a soluzioni formali certe o prioritarie, ma ritenere piuttosto che ogni lingua, dialetto o (nel nostro caso « visione ») ha una sua caratteristica, una sua voce. E di più, che è possibile condurre ognuno, nel rispetto appunto della personalità, verso una precisa consapevolezza formale. Ora i testi di Accatino non sono soltanto questo; qui si dovrebbe dire di « come » ha cercato di

favorire tale consapevolezza. Ripeteremo soltanto che l'ampia materia è trattata con mano leggera, mai noiosa o saccante, ma con sicura presa culturale e didattica.

Francesco Maria Landi è l'autore di « Osservare ed esprimere » (Mursia - Milano), e che se meno preoccupato circa la socialità, dimostra sottili interessi psicologici. Egli ha alle spalle una notevole esperienza didattica e crediamo egli sia stato uno dei « riformatori » ministeriali del programma. Se così, certamente il suo contributo deve essere stato prezioso. Egli è anche l'autore di un ampio saggio (pubblicato a parte) ad introduzione al suo testo: una « Guida per l'insegnante » la quale affronta tutta la problematica della materia con autorità e sicurezza. Dire quanto sia stato utile tale volumetto per gli insegnanti, nel deserto culturale italiano in proposito è dir poco. I tre volumi di « Osservare ed esprimere » seguono tre direttrici principali: 1) Invito all'espressione; 2) Lo spazio e la visione; 3) Il segno, le applicazioni artistiche. Landi tende immediatamente, e questo è il suo maggior contributo, a definire « psicologicamente » la figura del preadolescente. Così egli avverte: « Per una valida impostazione didattica dell'educazione artistica nel settore dell'istruzione dagli 11 ai 14 anni occorre, ancora una volta, rifarsi a considerazioni di ordine psicologico, bisogna cioè cogliere e valutare i riflessi che lo sviluppo psichico del discente, nello stadio del trapasso dalla fanciullezza alla prima adolescenza, ha sul modo e sulle capacità di esprimersi con mezzi figurativi ». Più oltre: « ecco che il fanciullo stesso, ormai alle soglie dell'adolescenza, comincia avvertire l'esigenza di superare il proprio infantilismo espressivo. Più o meno consapevolmente egli avverte l'inadeguatezza dei propri tentativi grafici o coloristici, soprattutto nei confronti dell'aspetto comune delle cose ». Ed invita subito ad evitare da un lato l'errore di imbrigliare il ragazzo con nozioni « grammaticali » corrette (nel senso più accademico come fatalmente accade), dall'altro quello (contrario) di sollecitare i ragazzi a continuare a disegnare da « adolescenti ». I tre volumi del Landi, partendo da queste chiare premesse svolgono, con acuta disponibilità didattica il loro compito; la raccolta iconografica è estremamente opportuna, le esplicitazioni chiare e precise.

Ma eccoci al testo « L'Immagine » di Pino Parini e Maurizio Calvesi (La Nuova Italia-Firenze 3 vol.) il quale rappresenta la seconda fase della nostra piccola storia, come dire quella « formale ». Qui il salto « ideologico » è rapido e un poco improvviso, anche se in fondo inevitabile. Il discorso si fa ora difficile, non tanto in ragione alla certa validità estetica dei tre volumi (un poco freddi e asettici), quanto alla loro particolare connotazione didattica che li fa diventare quasi una propedeutica allo « industrial

design » (una semiologia della forma, vale a dire un processo di scoperta del « farsi » del linguaggio artistico), qui abbastanza semplificato, ma comunque più adatto (a nostro avviso) ad un Istituto d'Arte, che non alle scuole post-elementari, come esattamente sono le Scuole Medie. Calvesi, nella sua introduzione al testo, parla del proprio metodo come di un sistema organico, nel quale sono introdotti gli esperimenti della moderna estetica « che valuti anche il fruire come un operare, sulle premesse ormai largamente e variamente dibattute della psicologia della percezione e su quelle, assai meno utilizzate della cibernetica ». (Ceccato è arrivato sin qui). Immagina- 'sta bomba tra il quieto lassismo dei nostri insegnanti! Paolo Parini, il vero autore della parte pratica ed esplicativa del testo, non dubita affatto che lo scolaro debba impadronirsi di tale grammatica, e che nell'educazione dell'arte quello che conta, al di là di ogni altra considerazione, vale il principio che solo conoscendo e sperimentando gli strumenti più ortodossi della ricerca estetica, l'alunno sarà in grado di vedere e fare meglio. Ma vedere e fare che cosa? Tutto ciò odora un poco di colonizzazione culturale. Comunque d'accordo; è tuttavia necessario ripetere un concetto semplicissimo (che ogni insegnante rileva di continuo) in aggiunta a quello sulla diversa composizione sociale delle scuole e che riguarda la particolare psicologia del preadolescente. Posto che sin dalla prima classe si debba partire da zero, abbandonando cioè l'espressione ancora schematica delle scuole elementari, per iniziare i ragazzi ai « misteri » della forma e figurazione, ci si dimentica che a quell'età, malgrado tutto, il « modello visivo » cui essi tentano di approdare, rimane quello di riprodurre l'aspetto ottico delle cose: come dire quello « naturalistico ». E tutto ciò, non per mera diseducazione culturale o vizio mentale, ma per logica disposizione, naturale esigenza. Il ragazzo infatti, a questa età, trova che l'unico modo di superare la fase « pittografica » (simbolica - irreale) e dunque l'età infantile, è quello di dare assetto vero, esattezza prospettica alle proprie immaginazioni. Per questo, si dirà, è necessario sottrarre subito il ragazzo da tale pericolo e porlo dinanzi a « campi » d'esperienza più vasti e nuovi. E perché? Dire che una esigenza naturale è pericolosa e che pertanto va modificata, appare tanto eccessiva quanto quella accademica che sosteneva essere una tendenza da assecondare. La verità sta, come nota giustamente Landi, nel « trar fuori » da ogni scolaro la propria « vocazione formale » e aiutarlo ad evitare l'imitazione di forme viziate dal più squallido conformismo. Così come propone Herbert Read nel suo: « Educare con l'arte ». In sostanza, se il metodo di Parini-Calvesi ha il merito di essere molto aggiornato sul piano di nuove esperienze visuali, mi pare proponga una no-

zione dell'arte parziale. Comunque sopravvaluta certamente il destinatario. La virtù non sta nell'astrazione o meglio: in arte si può anche « non » rappresentare la realtà. Un libro come questo sarebbe assolutamente necessario nei Licei Artistici.

Altro testo meritevole di una segnalazione, che media esigenza del preadolescente e nuova formulazione d'immagine, con metodo non univoco ma « aperto », ci pare quello di P. M. Abelardi: *Educazione Artistica* - Lattes Torino 3 voll. Un buon libro si è rivelato anche quello di S. F. Bersi: *Educazione Artistica* - Zanichelli Bologna 3 voll. semplice e piano, ma forse un poco vecchio e necessario di qualche aggiornamento. Ultima segnalazione: *Educazione all'arte*, di A. Facchinetti e Marta Pizzi - Calderini Bologna (volume unico), il quale ci sembra, pur nella rapidità dell'esposizione, chiaro ed utile.

Questo intervento su i libri di testo delle Scuole Medie, non vuole certamente fare il punto di una situazione tanto vivace, ma anche profondamente contraddittoria. Del resto (in attesa che ogni insegnante abbia preparazione sufficiente per sperimentare un proprio metodo) non poteva essere diversamente. Il momento attuale, la nostra temperie scolastica è quanto mai instabile e provvisoria. Qui s'è soltanto voluto iniziare un discorso che va allargato e che dovrà essere meglio da altri definito sul piano critico e metodologico. È necessario tuttavia ribadire soprattutto la necessità di adeguare i nostri buoni propositi (anche la problematica della « gestalt » — gli insegnamenti del Bauhaus, etc.) alla particolare ed ineguale psicologia del preadolescente, unica entità non astratta ma stabile e concreta. Se è logico, come si è detto, aprire i ragazzi ai problemi del vedere e del fare, con metodi più aggiornati e vivi, è altrettanto ragionevole commisurare davvero il loro grado di fruibilità. Non tutti i ragazzi sono cittadini di una cultura che disserta di « macchine inutili » e di « strutture in equilibrio ». Dopotutto perché volerli far cittadini di una simile cultura? Inoltre ci si vorrà scusare se nella nostra analisi s'è dimenticato qualche testo meritevole; se ciò è accaduto non è stato per parzialità. Sarà anzi nostra cura segnalare in seguito quei libri che contribuiranno ad un ulteriore approfondimento della didattica della Educazione Artistica.

Per ultimo rimane, a nostro avviso, aperto il quesito: sino a che punto o quando questi testi diverranno autentici strumenti sussidiari per gli scolari? Noi abbiamo creduto di poter dimostrare che, sin qui, sono serviti quasi esclusivamente agli insegnanti.

Il pittore e i mandarini

di Vittorio Fagone

1. Di chiara ascendenza borbonica, il passatempo delle «celebrazioni siciliane» fu particolarmente caro (e vantaggioso) ai prefetti fascisti dell'isola. Il meccanismo del gioco è elementare: qualcosa (o qualcuno da celebrare per la sicilianità (vera o presunta) esercitata in grado eroico; uno o più celebranti particolarmente zelanti; una serie di richiami mitologici d'obbligo (da Federico II a Giovanni Verga) fino alla metafisica conclusiva di vita e morte «alla siciliana»; il rifiuto lampante di immettere in un confronto dialettico e reattivo ogni episodio e dato culturale. La moda del gioco è stata rinverdire negli ultimi anni dall'attuale direzione dell'assemblea consultiva regionale, con la collaborazione ambigua di un gruppo di intellettuali depressi (conformisti e conformabili). Scopo dichiarato del passatempo è ancora quello di magnificare le tradizioni culturali e la grandezza del vicereame; come gioco politico esso dovrebbe valere a coprire condizioni di vita culturali e economiche gravissime; vuoti, nosocomiali, di intelligenza e responsabilità politiche. La mostra di Guttuso a Palermo nasce in questo ambiente e con questo destino. Per un «pittore di idee», un autentico infortunio. La stessa collocazione nella sede del Palazzo dei Normanni, quando Palermo ha una galleria d'Arte Moderna, povera di risorse finanziarie, ma più razionalmente utilizzabile per una iniziativa del genere ne è dimostrazione. Il Comune di Palermo, che ha la storia recente che tutti sanno, ha rinviato ottusamente per anni questa mostra; averne voluto saltare la sede naturale e averne invece accettato una irrazionale (definire *incongruo* l'allestimento della mostra è un eufemismo) ha significato non «punire» il Comune di Palermo ma privare la mostra dello spazio ambientale necessario.

Questa franca premessa a un discorso sulla mostra di Guttuso a Palermo (della quale abbiamo sostenuto più volte l'opportunità a condizione che risultasse una mostra di studio e non celebrativa) andava fatta. I giri a vuoto (la laurea in lettere *honoris causa*, motivata anche sugli scritti letterari, le insegne del più borghese tra i club italiani, le divagazioni accademiche di Argan, Calvesi, Brandi, Parise, senza un preciso riferimento al lavoro dell'artista, e all'orientamento che negli anni ha assunto per sé e nel confronto degli altri), sono in relazione con questo vizio d'origine. Così, a petto del singolare festival messo su dai politici in vena di divagazioni culturali e dai baroni malinconici e lungimiranti della pro-

vincia siciliana, alla fine l'unico autentico e accettabile riconoscimento al Guttuso «impegnato» è venuto dai giovani del «Manifesto». Tenuti fuori nel giorno della vernice dalla sede della mostra, essi costituivano un rimando vivente a quelle ultime opere politiche del 1969, attualmente in giro per i musei d'Europa, che in questa mostra non c'erano. Nel loro testo ciclostilato i giovani della contestazione palermitana rimproveravano a Guttuso, con acuto risentimento, di aver voluto dimenticare quali legami autentici corrono tra mafia e certi gruppi politici in Sicilia, di essersi prestato al gioco milazziano di una «beatificazione patriottico-sicilianista».

2. Il meccanismo del gioco della celebrazione spiega perché si organizza una tavola rotonda sul più generico dei temi oggi proponibili «Capitali culturali e provincia nelle arti visive del Novecento» a complemento della mostra di un pittore che, va detto a chiare lettere, di discorsi generici non ne ha mai fatti, e ha pagato, non raramente, una sorta di sovradeterminazione critica. I quattro interventi (Argan, Brandi, Calvesi, Parise; mancavano, ma è difficile dolersene, Moravia e Piovene) dilatarono su impercorribili tangenti un discorso che poteva, e doveva, non tralasciare l'eccezionale documento verificabile da chi a quella tavola rotonda (non dibattito, va detto) assisteva. Le duecento opere, per i tre critici accademici, parevano fossero sta-

te già imballate da Christo, e Parise volle difenderle nei termini di «povertà e bontà». Nessuno può disconoscere che Argan, Brandi e Calvesi avrebbero potuto costruire una storia dialetticamente motivata, e non edificante, dell'itinerario di Guttuso e della pittura italiana negli stessi anni; una storia pungente, non agiografica, che poteva anche coinvolgere una generale riflessione sulla provincia italiana nella misura in cui certe esperienze espressive di Guttuso appartengono, oltre che all'area palermitana (o forse più propriamente), a quella milanese e romana degli anni 35-40. Ma Brandi preferì parlare di Morandi, inneggiare alla grande solitudine dello scomparso Pascali; Calvesi citò Guttuso in un inciso di sole cinque parole per non staccarsi dal meno compromettente Boccioni; Argan, il solo che non evitò di dare al lavoro di Guttuso un risalto motivato, preferì illustrare un'equazione Mondrian (capitale) - Morandi (provincia) come dipolarità interattiva, e poi dilatò la dimensione del discorso sulla provincia, all'Europa rispetto a una America capitale. In questa genericità di interventi a Parise non sembrò vero di fare il passo definitivo e di formulare un «ritorno all'ordine provinciale», dagli altri con qualche cautela adombrato: «penso che anche i giovani artisti, che però da quanto mi risulta, da quanto ha detto Brandi poco fa, sono piuttosto pochi e il panorama è piuttosto magro, penso, suppongo dovrebbero rifarsi a quelli che sono i sentimenti del loro Paese, di questo Paese buono e povero che è l'Italia». Così, alla fine, il celebratore di turno, poté parlare di «illuminata chiarezza».

3. Ogni discorso seriamente fondato sul lavoro di Guttuso è preferibile parta da quella «mistica dell'Europa» che Edoardo Persico teorizzò con acuta chiarezza proprio in occasione di una delle prime apparizioni milanesi dell'artista. Perché se nessuno può negare nel suo lavoro la vitalità di una radice fertile addentratata tra i luoghi di un vissuto, percepito come irrefutabile tensione, è anche vero — e mi pare che Vittorini lo avvertì con perspicacia — che nel sicilianismo di Guttuso si suole affogare il riverbero critico, dialettico della sua opera. A chi vuole minimizzare la portata — ed è tendenza oggi diffusa — dell'operazione di collegamento all'Europa, di prosecuzione dello spazio autentico dell'avanguardia, compiuta dai giovani artisti affermatasi alla fine degli anni trenta in opposizione al Novecento, forse vale suggerire una rilettura di quello che

Renato Guttuso: *Autoritratto con sciarpa e ombrello*, 1936.



Gli uomini e le cose

di Guido Giuffrè

i Soffici, i Carrà, andavano scrivendo sulla condizione italiana e anche a proposito delle esperienze futuriste. E che il lavoro di Guttuso sia un lavoro di ricerca singolare e fruttuoso e, fuori da una istintiva determinazione, lo dimostra nella esposizione palermitana il percorso che dai primi quadri esposti al Milione porta alla « Crocifissione » del premio Bergamo, dimostrazione di quanto lucida, stringata, non dispersiva fosse in quegli anni l'acquisizione e la maturazione di una creativa sapienza artistica. Se si confronta questo periodo del lavoro di Guttuso con quello degli altri artisti coetanei non è difficile individuare una mobilità espressiva, linguistica entro una costanza, autentica capace perciò di acquisizioni, progressioni. Così quando Guttuso arriva alla grande « Crocifissione » egli sente vitale il rapporto tra una determinazione morale individuale e una condizione storica ma anche l'impulso a uno strenuo esercizio formale. Era stato Nietzsche a notarlo (di recente lo ha segnalato Marcuse), il tema della Crocifissione ha nella sua atrocità un valore emblematico di culmine dell'ambiguità dell'ideologia artistica. Una verifica suprema, speculare di una idealità di bellezza. Al vertice di una ricerca formale, tra le più riflessive e dense che un pittore italiano di questa prima metà del secolo possa rivendicare, Guttuso realizza una prova conclusiva, emblematica, al nodo di dove si affrontano non artificialmente i problemi di arte e società. Delle altre opere che Guttuso ha realizzato in una conseguente dialettica lettura della società italiana, ma forse con minore urgenza, mancano a Palermo « La spiaggia » (1955-56) e la « Battaglia di Ponte Ammiraglio » (1952) (la mostra è infatti meno completa che quella organizzata a Parma nel 1963). Vi è come una compiaciuta insistenza sui temi biografici degli ultimi anni. Da dove è facile imboccare la scorciatoia e l'equivoco critico del sicilianismo di Guttuso.

Renato Guttuso: *Ragazze di Palermo*, 1940.

Divulgandosi la notizia di una 'grande antologica' a Palermo sembrava legittimo, con la mente a quella di otto anni fa a Parma, attendersi qualcosa di più di queste centoquindici tele allineate, anzi quasi accatastate in quelle che furono le scuderie del Palazzo dei Normanni — ovvero, riandando alla selezionatissima raccolta di Crispolti e Del Guercio ad Arezzo nel '67, non era avventato sperare in uno sforzo critico più produttivo. Ma la mostra, in quella sorta d'apoteosi guttusiana che ha visto per due giorni l'intelligentia isolana, e non soltanto l'intelligentia, impazzire tra lauree ad honorem, tavole rotonde, calorose riunioni salottiere e proletarie — la mostra giuocava un ruolo non primario, occasione tra le altre. Le sue carenze poi, conosciute le fatiche della lenta gestazione altalenante tra i vari enti locali e rimbalzata poi da un gruppo di amici dell'artista all'Assemblea Regionale che l'ha partorita, diventano i segni della volontà di farla comunque. Tant'è; non manca intanto, volontaria o meno, una certa novità d'impostazione derivante dalle ben quaranta opere che precedono la « Crocifissione » del '41, giustamente considerata da Longhi, com'è noto, uno spartiacque tra il primo Guttuso e quello 'moderno': le riserve di Longhi potrebbero essere, se non confutate, discusse, e si rimanda in ogni modo, per un'analisi esauriente di questo caposaldo guttusiano, allo studio monografico che vi dedicò un anno fa Enrico Crispolti. E poi, oltre al primo Guttuso, non manca una sia pur sommaria ricapitolazione di tutto l'itinerario dell'artista, con più di un quadro, nelle varie tappe, di primissimo piano e con un esito alla fine largamente sufficiente ad una puntualizzazione. L'allestimento pessimo nuoce alla mostra forse più ancora delle sue lacune.

Un'altra premessa tuttavia, ribadita peraltro, è d'obbligo, e concerne la vitalità del pittore e la sua piena operosità, a scanso dell'equivoco glorificatorio e liquidatorio. E non è premessa convenzionale; ho scritto altra volta che Guttuso giuoca oggi probabilmente un ruolo persino più rilevante che non nel primo dopoguerra, o al tempo di Corrente, quando una sorta di leadership gli veniva anche da una situazione che più facilmente definiva le zone di operazioni e i manipoli dei combattenti, e i manipoli, si sa, hanno il loro capo. Oggi la situazione è ben altrimenti fluida e gli ultimi conati frontisti si sono spenti dieci anni fa: quelli autentici, dove l'urgenza, illusoria o meno, veniva ancora dagli artisti e dalla loro volontà di espressione. Ed og-

gi, la testimonianza e la fedeltà di Guttuso, magari alla distanza, possono assumere un rilievo che scavalca la stessa qualità delle singole opere.

Rimandando un'analisi dei vari momenti di un lavoro che resterà sì legato alle varie congiunture storiche che gli è toccato di vivere, ma che rileverà forse più ancora nel suo complesso, si vorrebbe qui sottolineare proprio quella testimonianza e quella fedeltà: a qualcosa di più che alla sicilianità, ribadita in questa circostanza a tutti i livelli e con tutti gli argomenti possibili. Non è che sia questione peregrina, quella della sicilianità di Guttuso, anche se necessita di tante motivazioni che finirebbero con lo svuotarla dei tratti peculiari e ridurla alla tautologia: Guttuso è se stesso. Non è certo la sicilianità che ne fa la grandezza: la quale va misurata su una situazione culturale nei cui confronti rileva per così dire la faccia esterna dei tratti di una personalità, non gli umori di cui essa s'è nutrita. Che Guttuso abbia mantenuto ed anzi coltivato, quale che sia il tema immediatamente affrontato o la fase linguistica attraversata, quei risvolti socio-culturali tipicamente mediterranei e siciliani in particolare è fatto incontestabile (e Dominique Fernandez, sul catalogo di una mostra di disegni guttusiani inediti, esposta nello stesso torno di tempo alla « Tavolozza » di Palermo, ne ha scritto una pagina assai suggestiva: Sciascia l'ha detta la migliore che conosca su Guttuso); ma nei tempi che corrono per tenere un pittore a galla, anzi bene in alto, ci vuole ben altro che la riconoscibilità di un lato retroterra culturale, il quale anzi rischierebbe d'essere scambiato per provincialismo: occorre piuttosto una capacità d'esprimere idee (sulla cui natura si scontrano poi estetiche e pseudoestetiche) che abbiano la maggiore carica obbiettività, scavalchino le frontiere e le culture e tocchino le ragioni dell'uomo. Se si tratta appunto di restare a galla non di un'ondata che cede alla successiva ma delle correnti infide dei nostri giorni.

E allora, evitando un'analisi che meglio conviene a uno sforzo di approfondimento storico e critico (la mostra palermitana, con la larga raccolta di opere giovanili, sembra peraltro incoraggiarlo), accenniamo qui ad alcune ragioni di quella fedeltà guttusiana, o meglio al merito e ai vantaggi di quella fedeltà. Fedeltà intanto a che cosa?

« Tutta la scienza nella vita sta nel semplificare le umane passioni » cita Sciascia da Verga (il catalogo della mostra di Palermo reca testi di Sciascia, Russoli e Franco



Renato Guttuso: *Crocifissione*, 1941.

Grasso); e l'applicazione della massima a Guttuso lo stesso Sciascia l'aveva data implicitamente prima, quando scriveva che l'artista « tanto più è forte quanto più le condizioni sono difficili, i tempi pericolosi ». Ecco, la grandezza di Guttuso è nella capacità di semplificare: le umane passioni e soprattutto le umane ragioni. Egli ha dipinto molti quadri 'impegnati', in vario modo: dall'occupazione delle terre ai recenti moti giovanili, con una carica ideologica che sconfina nel programma politico, ovvero con più sottili implicazioni intellettualistiche, come nel « Boogie-woogie » esposto a Palermo, dove fa a Mondrian, a suo modo, una lezione sulla realtà. Ma là egli è riuscito dove il vero problema era di riportarsi al cuore di vicende che scavalcavano programmi e intellettualismi, condensando un nucleo emotivo sui sentimenti eterni dell'uomo. E quando « le condizioni sono difficili » e « i tempi pericolosi », si aggrovigliano cioè le tesi e gli argomenti e sfugge la chiarezza sul

senso e sul destino dell'uomo, mantenere fermo l'oggetto della propria tensione è merito che rileva tanto di più. E Guttuso è fedele alla sua vocazione, al suo mestiere, come l'ha chiamato in un passo ormai famoso.

Egli era già dichiarato nelle opere giovanili, come qui sommariamente chiamiamo quelle fino alla « Fuga dall'Etna » (1938) piuttosto che alle « Ragazze di Palermo » (1940) o alla « Crocifissione », dove, si perdoni l'eccessiva semplificazione, si passa già dall'espressionismo, sia pure quello di casa nostra, di Scipione e Mafai e poi di Corrente, a Picasso e al cubismo. Ma allora la ricerca di Guttuso, seppure in modi suoi propri (e qui cadrebbe opportuno un approfondimento filologico), sposava una tensione comune, anche sul piano del linguaggio; mentre dai primi, stupendi, anni Quaranta (forse il momento più asciutto, incisivo ed efficace, più bello, di tutta l'opera di Guttuso), e poi nel periodo postcubista del '47-'48, qui col rischio del formali-

smo sintattico, e ancora, a tratti, nel controverso momento neorealista, quindi nell'altro tempo felice dello scorcio degli anni Cinquanta e dell'inizio dei Sessanta, e nell'« autobiografia », fino ad oggi — sempre insomma, progressivamente, Guttuso è venuto liberando quella sua prerogativa, di semplificare, di mettere a nudo nella realtà, nelle cose, il loro senso per l'uomo, e in esse il senso dell'uomo, scavalcando le polemiche intellettualistiche e persino gli apporti della cultura, i cui dati rivive e reinventa nella pittura. La battuta di Guttuso, ormai divulgata, sulla povertà del pennello, a proposito dell'arte povera, è assai più di una battuta: la sua semplificazione comincia da lì. E chi sa leggere la scrittura di un pennello, nel giudicare un quadro, legga quella di Guttuso, che oggi in Italia non ve n'è più chiara: come scorcia l'oggetto e lo riaggiusta, accosta netta la luce all'ombra o la sospende al bianco della tela, come disegna perentoria, legga, e vi scoprirà più di un segreto sul modo di prender forma di un'idea, che diventa un'idea pittorica.

« La verità di una grande passione creativa » scriveva Guttuso di Caravaggio, ed attingeva alla sua propria esperienza, « si misura dalla sua durata, dalla sua capacità di riproporsi come fonte d'acqua viva alle ideologie, alle nuove convinzioni, ai nuovi gusti »; e più avanti, « non concetti astratti o prevenute concezioni filosofiche siano da incollare sulla tela, ma la conoscenza della realtà, le cose come esse sono, indagate ed esplorate nelle loro relazioni di luogo, spazio, luce: le cose, da sole, esprimono idee, filosofia e storia, perché da esse si sprigiona il 'presente'... ».

Renato Guttuso: *Bozzetto di Gibelina*, 1970. (part.)



A Baden - Baden

Jürgen - Fischer

di Enrico Crispolti

Il percorso della ricerca creativa di Jürgen-Fischer in una quindicina d'anni circa mi sembra potrebbe sintetizzarsi in questi termini: esperienze iniziali di iconografia surrealista (suggerzioni di Ernst, in particolare; ma era stato allievo di Baumeister, e dunque aveva conosciuto quel particolare simbolismo segnico; e qui ricordo il prezioso volumetto di disegni pubblicato nel '55 con testo di Max Bense); quindi ricerca di un modo di figurazione diretta, segnica, corsiva, d'ordine *tachiste* (fra lo scorcio degli anni Cinquanta e l'inizio dei Sessanta); successivamente una provocazione analitica delle possibilità costruttive della trama segnica (momento che lo stesso Jürgen-Fischer definiva «komplexe Malerei» (fino a intorno la metà degli anni Sessanta); infine la definizione di circoscrizioni formali di valore simbolico nelle quali la trama segnica assumeva ruoli diversamente differenziati: ora di tessuto così serrato da trasformarsi in pura campitura cromatica, ora allargandosi in ampie strutture segnico-simboliche, ora sottolineando la diversità di un elemento formale attraverso la diversità stessa del suo tessuto cromatico di scoperta trama segnica.

In questo ultimo momento della ricerca creativa di Jürgen-Fischer (verificatosi lungo la seconda metà degli anni Sessanta) la trama segnica non è più protagonista formale primaria del dipinto (come era nel momento della «komplexe Malerei»), bensì è il tessuto connettivo che costruisce pur diversamente strutturazioni formali di carattere plastico, che accettano appunto la trama segnica soltanto come loro tessuto, senza voce in capitolo se non accessoria e secondaria. Protagoniste sono infatti in questi dipinti le strutturazioni formali, di ampi profili, di impostazione a volte quasi araldica, ma entro il cui campo si operano delle modificazioni di forte accento allusivo.

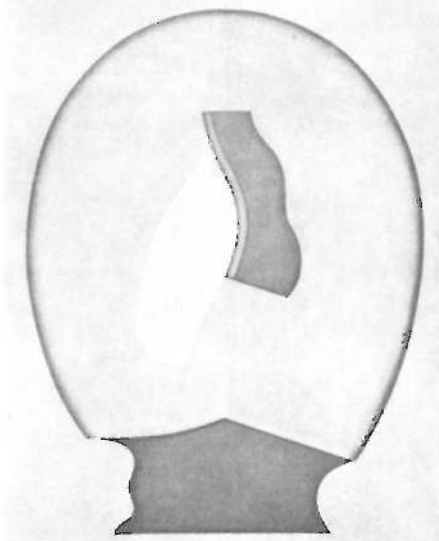
È chiaro che in questo momento della ricerca creativa di Jürgen-Fischer, per ora conclusivo (e indubbiamente il più maturo, così da farne uno degli episodi più importanti dell'attuale pittura tedesca, come ribadisce molto bene l'intensa personale nella Kunsthalle di Baden - Baden), si somma l'esperienza segnica tissulare della sua «komplexe Malerei» con quell'origine surrealista che ha lasciato un segno molto preciso nella formazione del pittore. Credo che si potrebbero al riguardo suggerire addirittura dei confronti precisi fra episodi di metamorfosi formali di significato simbolico dei suoi dipinti e disegni surrealisti (di influenza ernstiana, in particolare, appunto) e le

strutturazioni formali in chiave anch'esse di metamorfismo simbolico dei suoi dipinti degli ultimi anni. In questo senso Jürgen-Fischer arriva a chiudere un suo discorso figurale di aperta ricerca e indubbiamente sperimentale, e che tuttavia appunto approda ad un traguardo consenziente con le più remote premesse del suo stesso avvio.

Questo ultimo momento della ricerca creativa di Jürgen-Fischer s'iscrive nel panorama di quella «ornamentale Malerei» che nello stesso gruppo «Syn» — del quale Jürgen-Fischer è animatore — ha ampia fortuna fra Bechthold e Berner e Dienst. Tuttavia vi ha una particolare caratterizzazione nel procedere in modo contrario a quelle intenzioni di segnismo segnaletico che comportano scelte cromatiche forti e squillanti, perché il problema di Jürgen-Fischer non è quello di imporre un'araldica formale-cromatica di intensità segnaletica, bensì quello di insinuare la presenza incontestabile di una emergenza simbolica tuttavia estremamente ambigua, direi sia nella natura del suo simbolismo, sia nel modo spaziale del suo configurarsi.

Nella natura del suo simbolismo, perché questo ad evidenza non è quello della bipolarità organico-meccanico che interessa Dienst, per esempio, né è la presenza di un'eventualità di metamorfismo biomorfico, come per esempio in certi dipinti di Bechthold. Dienst si interessa ad un simbolismo linguistico; Bechthold ad una variazione immaginativa, come è anche il caso di Berner. Jürgen-Fischer punta invece ad un simbolismo molto più profondo ed arcano: in lui agisce la tradizione del metamorfismo astratto surrealista (di aspetti dell'opera di Ernst, dunque), ma anche l'aspetto più orfico del simbolismo segnico di Baumeister. Infatti in una forma araldica, già di per sé però decisamente arcana ed enigmatica nella sua configurazione, emerge una circostanza che precisa il ruolo simbolico dell'intera figurazione: quasi un ganglio, per esempio,

Jürgen-Fischer: *Liquitex*, 1970.



una matassa d'accento biomorfico, pur compostissima com'è; o altre trame, anche più complesse di natura decisamente biomorfica, e il cui grado di complessità formale, e di caratterizzazione segnico-cromatica è decisamente più alto e perciò decisamente diverso rispetto al contesto della struttura formale entro la quale (sempre in posizione centrale, e perciò ancora araldica) emergono.

Nel modo spaziale del suo configurarsi, proprio perché Jürgen-Fischer accetta la superficie del dipinto, il suo campo appiattito non come il limite di un tavolo su cui operare, non come uno schermo univoco e invalicabile, bensì come il campo quasi di un'apparizione. La trama segnica sottilissima, ma che permette una vibrazione cromatico luminosa di altissima qualità lirica e di estrema precisione formale, questa sottilissima trama segnica dunque corrompe l'invalicabilità della superficie del dipinto, ponendola in tensione, rendendola un campo di vibrazioni anziché una semplice e piatta campitura cromatica. Su questa superficie in vibrazione si costituisce la strutturazione formale araldica, spesso anch'essa di un tessuto segnico-cromatico di sottilissima vibrazione. È chiaro che questa strutturazione emerge dal fondo, anche per il suo ben definito simmetrico profilo, ma non vi si colloca come in una fissità assoluta, quanto in una sorta di assolutezza di presenza riscattata attraverso quella vibrazione interna del tessuto sia del fondo che della strutturazione formale stessa. E questo determina l'apparizione, il carattere lirico e sottilmente immaginativo, l'implicazione concettuale e psicologica, diversa dell'immediatezza fisica dell'aspetto più decisamente segnaletico della «ornamentale Malerei». Ed è poi entro questo contesto, serrato e ben saldo nei suoi profili, ma in sottile vibrazione nel suo stesso tessuto, che viene ad emergere quel nucleo formale più ammassato e contorto, che ha il ruolo di protagonista simbolico della figurazione.

La strutturazione formale araldica e il fondo sul quale questa si taglia non finiscono dunque per esporre il nucleo formale simbolico come meri suoi supporti, bensì lo coinvolgono al livello della loro stessa vibrazione. Non è dunque qualcosa di sovrapposto ed aggiunto, bensì qualcosa che in modo arcano ed enigmatico di emergere, restandovi a far parte di un contesto. Il simbolismo che Jürgen Fischer esibisce, ho detto, è estremamente ambiguo. L'ambiguità è la sua stessa forza di allusione primaria ed arcana, come vi si custodisse un segreto genetico del reale. D'altra parte l'emergenza circoscritta e raccolta tende ad avere un valore ulteriore essa stessa di apparizione. Queste emergenze mi sembra abbiano un valore di sollecitazione d'allusività sia psichica, sia addirittura cosmica. Del resto mi sembra chiaro che Jürgen-Fischer intende avervi attinto ad un archetipo universale, non singolo bensì onnicomprensivo.

Mantica e semantica in Man Ray

di Lea Vergine

Paolo Fossati ha riunito, nel volume « Oggetti d'affezione », gli oggetti elaborati da Man Ray durante cinquant'anni e più di lavoro. L'intero materiale, datato e presentato per la prima volta organicamente — spiega Fossati — è stato fotografato dallo stesso autore. Il libro si giova anche di una nota biografica ragionata.

Nella nuova collana « Nadar-Ricerche sull'arte contemporanea », impostata da Maurizio Fagiolo, è uscita un'altra pubblicazione con testi di e su Man Ray. Essa analizza specificamente un solo aspetto della produzione del dadaista americano, quello che lo condusse a scoprire la fotografia senza macchina fotografica. Ecco, quindi, trenta « rayographs », dal '22 al '59. Cosa è il rayograph lo narra in un brano riportato dalla famosa « Autobiografia », lo stesso Man Ray: « ...posai semplicemente i grandi negativi su un foglio di carta fotografica che stava sul tavolo, alla luce della piccola lampadina rossa. Accesi per qualche secondo la luce centrale, poi sviluppai le prove. Sviluppando scoprii un procedimento per far fotografie senza l'apparecchio fotografico: lo avrei poi chiamato Rayographie. Un foglio di carta sensibile ancora vergine stava sotto dei negativi che erano già stati in esposizione. Misi assieme vari fogli da sviluppare contemporaneamente. Non appariva nulla. Irritato per avere sprecato del materiale, appoggiai macchinamente un piccolo imbuto di vetro, un vetro graduato e il termometro nella bacinella, sulla carta a mollo. Accesi la luce. Una immagine prendeva forma. Non si trattava di una semplice profilatura di oggetti: questi risultavano deformati e rifratti dai vetri, a secondo che questi fossero più o meno a contatto con la carta, e la parte direttamente esposta alla luce emergeva, quasi a rilievo, sul fondo nero. I risultati erano ottimi ». Il libro, intitolato appunto « Rayograph », contiene un testo di G. C. Argan e scritti di Aragon, Breton, Duchamp, Richter e Tzara.

Il Dada fu un avvenimento irreversibile, una violenta e blasfema sterzata, una rivolta alla miopia accademica e burocrata, una dilatazione della conoscenza, una esorcizzazione di cui ancor oggi arriviamo agli esiti. L'artista diveniva strumento di rivelazione, quando non profeta, di una realtà da sottrarre alla mortificazione, cui l'avevano sottoposta le buone regole e la superstizione di un'arte creatrice di valori indistruttibili ed universali. Occorreva scavalcare la temperatura stabilita, il cerimoniale sclerotizzato, reinventare i rapporti, restituire gli

elementi alla propria essenza, deridere i mostri sacri e il perbenismo filisteo. Dada fu un controveleno. Le cose sono ciò che sono, ma non solo ciò che sono. Davanti agli strani arnesi tetramente illari di Man Ray si rimane soggiogati: l'atmosfera di suspense è dosata con macchia d'incantatore. Ma non è solo questione di malia e di magia. Gli oggetti sono costruiti per imbarazzare e sconcertare: quel che preme all'autore è che l'inquietudine e il disagio scaturiscano dall'assenza dell'ordine cercato e dalla presenza di un ordine diverso, dall'imprevedibilità stessa: quel che importa è l'ironia — l'unica forma di menzogna lecita, anzi benemerita — come garanzia di libertà e di consapevolezza.

Oggetti come contro-sensi anziché come non-sensi (giustamente sottolinea Argan); piacere dell'umorismo che deriva dal freudiano « risparmio di sentimento ». Affezione non come affetto o passione ma nell'accezione cartesiana, in quanto l'oggetto subisce un'azione che lo modifica, lo perturba, lo altera; l'oggetto è condizionato (« affetto ») da un intervento esterno (quello dell'autore) che guadagna ad esso la nostra attenzione, cioè il nostro adattamento attivo.

Di qui il carattere particolarmente solforoso in « L'enigme d'Isidore Ducasse », « Cadeau », « Auto-Portrait », « Main Ray », « Proverb », « Trompe l'Oeuf », « Puericulture », « Dissuasion »; la desessualizzazione di figurazioni erotiche in « Venus restauré », la sessualizzazione di oggetti d'uso in « Presse-papier », « Compass », « Ce qui manque à nous tous », « Obelisk see Oculist ».

Inoltre nelle macchine eversive di Man Ray si trovano i segni di un'utilizzazione del linguaggio tale da stabilire precisi nessi tra linguaggio e ideologia da una parte e prassi e ideologia dall'altra: la tempestività maliziosa dell'avanguardia europea e americana li integrerà vantaggiosamente nel proprio corso. E non stupisce il fatto che anche Man Ray — insieme a Duchamp e Picabia — si ritrovi così spesso al fondo dei più noti momenti dell'arte contemporanea; dallo stesso surrealismo alla pop-art, dal nouveau-réalisme all'arte povera. Le propaggini del Dada e di Man Ray, oggi, si spiegano perfettamente: gli anni in cui furono concepiti i primi rayographs e i ready-mades erano quelli che segnavano l'inizio di un far arte non più teso all'esaltazione dei valori delle strutture e della civiltà occidentale ma piuttosto alla investigazione e alla demolizione delle sue estasi narcisistiche.

Tutta l'opera di Man Ray — « indiscre-

zione » sul dentro e sul fuori delle cose — è come un unico trattato, un unico itinerario esorcizzante, diviso in capitoli e paragrafi, la cui consultazione è alla portata di tutti grazie alla iniziativa di Fossati.

« Man Ray - Oggetti d'affezione », a cura di Paolo Fossati, edizioni Einaudi Letteratura, Torino '70, 119 illustrazioni in bianco e nero, L. 4000.

« Rayograph », a cura di G. C. Argan, edizioni Martano, Torino '70, 46 illustrazioni in bianco e nero, L. 3000.

Man Ray: Presse-papier à priape, 1920.



Man Ray: Auto-portrait, 1932.



Altri foglietti

di Fausto Melotti

Testi di F. Melotti sono apparsi in varie occasioni, anche se l'insieme non occupa molte pagine. Anche ad aggiungere alle presentazioni di se stesso redatte negli anni 30 e a un paio di scritti di poetica più recenti (e tutti quanti rinvenibili nella plaquette che Scheiwiller gli ha dedicato), i brevi testi via via comparsi su 'Domus' a proposito di libri o mostre, il fascio delle « scritture » di Melotti resta esiguo. Non solo ma vien fatto di chiedersi, a rileggersi quelle scritture, di che natura siano, come l'occasione, pubblica sempre, limiti o condizioni la riflessione di Melotti: una questione non secondaria per capirne il lavoro perché se quelle poche pagine fossero una sorta di pronunciamento di poetica, non avessero insomma il carattere di una approssimazione e di un capire prima che di un fissare in certezza, anche l'immagine critica delle sue opere ne trarrebbe una tal quale fissità. Mi pare che a questa fissità cerchino di opporsi oggi quanti vanno a Melotti interessandosi, vedendo anche in termini più intimi, più motivazionali, quel dinamismo interno presente nelle sculture. È il tentativo che ha fatto Maurizio Fagiolo con un volumetto comparso in queste settimane (Martano ed., Torino) e dedicato ai « progetti 1932-1936 », raccolti con una certa ampiezza (ma il discorso non deve arrestarsi certo a quella data). Preparando una monografia su Melotti ecco saltar fuori dai nutriti cassetti di quest'ultimo (peraltro rigorosamente tabù per tutti) alcuni « foglietti », di cui un certo numero compaiono nella edizione Einaudi in via di distribuzione. Ma altri ne restano, e qui se ne offre una piccola suite.

Sulla quale (e sulla nostra scelta) merita spendere qualche parola. Gli scritti (e ciò valga per i virtuosi di una filologia sempre più sterile a capire) sono di epoca recente, ma andran visti come una riflessione e di un « sentimento » aperto al lavoro di oggi quanto in continuo dialogo, dialettico anche, con il proprio passato. Ho detto « proprio », ma il termine, come si vedrà, è sbagliato perché si afferrerà subito il lavoro di attenzione, di domande-risposte, di riflessione, sicché le affermazioni più stabili e ferme si ergono su una tessitura talmente fitta e continua da trarre nuovi spunti e intersezioni alla lettura.

PAOLO FOSSATI

Da giovani abbiamo creduto al vento del Mediterraneo, cioè alla rinascita di un'arte intelligente, chiara, senza ombre. Siamo stati sommersi invece da un'ondata fossile che ancora si allarga sul mondo. Ma noi crediamo ancora al vento del Mediterraneo.

*

L'arte è la samaritana dell'anima. Cerca di consolarla diradando l'ombra che la intristisce, ed è l'ombra dell'origine. Se non indossa quel saio, si riduce ad un gioco gratuito, cosa da poco.

*

La testimonianza ossia il cammino dell'arte si può ben paragonare ad un'alta cordigliera affiancata da due grandi fosse. In una sprofondano gli atti onirici, i sogni i vapori dei sogni. Nell'altra i puri atti di volontà e d'azione, il prestigio e la violenza della materia.

*

L'« Intensità » ossia l'idea primaria nuda, ossia l'aderenza vitale di un corpo classico ad un'anima. Nel ciclo del nostro millennio essa appare con le sculture di Viligelmo e il « negativo » di Cimabue e spira con la Pietà Rondanini. Dopo, qualche sussulto, nella giostra delle idee « aggiunte ». In questo secolo anima e corpo si cercano e si rincorrono pieni di spavento. E ciò dà bene a sperare.

*

Per riflesso al grande travaglio dell'epoca che stiamo attraversando, in cui dai moti sociali alla scienza tutto è in grande transizione, l'opera d'arte esprime gli incerti stati d'animo in un linguaggio o elementare balbuziente e quasi incontrollato o, peggio, baldanzosamente rotto in un sensitismo che vorrebbe essere crudele e alla fine si rivela soltanto evasivo.

*

Il genio non ha mai da farsi perdonare nulla. L'estro invece, del disturbo mentale che arreca, deve chiedere scusa. Esso è sopportabile e grato soltanto se è sposato all'intelligenza e all'elcganza (che è poi discrezione). Da questo matrimonio perfetto nascono i petits-maîtres.

*

L'opera dell'artigiano è sempre e in tutto prevedibile. L'opera dell'artista non lo è mai. Imprevedibili, ogni parola d'una poesia, ogni nota d'una musica, ogni pennellata d'un quadro, sono precedute e ci giungono da un ineffabile mistero.

La voce del genio non è compiutamente decifrabile e sempre porta con sé il timbro oscuro dell'oracolo. Tale mistero gli è connaturale anche nei casi in cui il linguaggio appare comprensibile all'estremo. Vedi Raffaello, Mozart. Per decifrarli entri nel labirinto e ti perdi.

*

Aldilà della critica, in perenne seduta nel cervello lampi metafisici muovono le operazioni in direzioni imprevedute.

*

I tre parametri sui quali si può misurare la vita di una scultura sono: l'invenzione plastica, il concetto di sintesi e il concetto musicale. Se uno di essi è in difetto la scultura è in difetto.

In Rodin l'invenzione plastica e il concetto di sintesi sono notevoli, ma il concetto musicale è volgare e elementare. Nelle opere di Medardo Rosso l'invenzione plastica è forte, quasi nulli i due concetti; esse decadono a un interesse storicistico. Le sculture di Boccioni sono forti nell'invenzione plastica, e paradosso per le sfaccettature analitiche, nella sintesi, ma il concetto musicale è nullo. In Canova, forte nei concetti di sintesi e musicalità, l'invenzione plastica spesso è debole. L'invenzione e i due concetti li vediamo uniti nell'Antelami in Donatello in Michelangelo nel Maestro D'Autun.

*

Anche chiusa in un programma, spinta in un rigido contrappunto, composta in una camicia di forza, l'arte esce in una ineffabile danza. L'artista non conosce ancora la seconda parola della sua poesia, non sa se al di seguiti le re tra le righe o il fa sopracuto, né se l'azzurro muore o si esalta. L'arte sorride a chi ride delle cose ingiustificate.

*

Tenuta al laccio si rivolta e ti morde; lasciata libera va a perdersi nel bosco, nelle nubi, e non la ritrovi più. Una volta addomesticata però, la fantasia ti porta signorilmente a spasso. Una macchia di muffa, lo strepito del tuono, sono una partenza; la fantasia aggiunge e toglie e rende poetico il caos dell'immaginazione.

*

Le assonanze, i ritmi, le armonie, il contrappunto dell'opera d'arte non sempre sono riconducibili a leggi perfette, proiettati come sono in un mondo metafisico astratto dal tempo e dallo spazio. Così l'arte a volte è profondamente arcana. Vedi Rembrandt, la Pietà Rondanini, l'ultimo Beethoven.

Ascoltando una grande musica sei in attesa della grazia, che non arriva perché vicino a te sta seduto un soldato che sa odore di caserma. E l'estasi davanti ai Tiziano del Prado è torbida per la presenza dei turisti; e uno stupendo paesaggio non è più tale se in primo piano lo attraversa una bestia infelice. La bellezza è solitaria e non conosce misericordia. Il Dio che noi amiamo è forse lontano dalla bellezza.

*

Le variazioni nascono dal tema e si svolgono in un numero esatto. Il rimescolamento di un mazzo di carte o la rotazione del caleidoscopio può esibire invece infinite situazioni. Ma, fermo a un gioco edonistico, non raggiunge mai la poesia. Si potrebbero fare dei nomi. Ho conosciuto un professore del conservatorio, ma altri ve ne sono, che auscultava la musica: sentiva solo il battito del metronomo.

*

La disperazione di Edipo di Saffo di Leopardi di Goya discende da un'armoniosa matrice: la melanconia, ninfa di casa. Nel nord la matrice è la tristezza, sregolata nel sabba romantico, crudele nell'espressionismo.

*

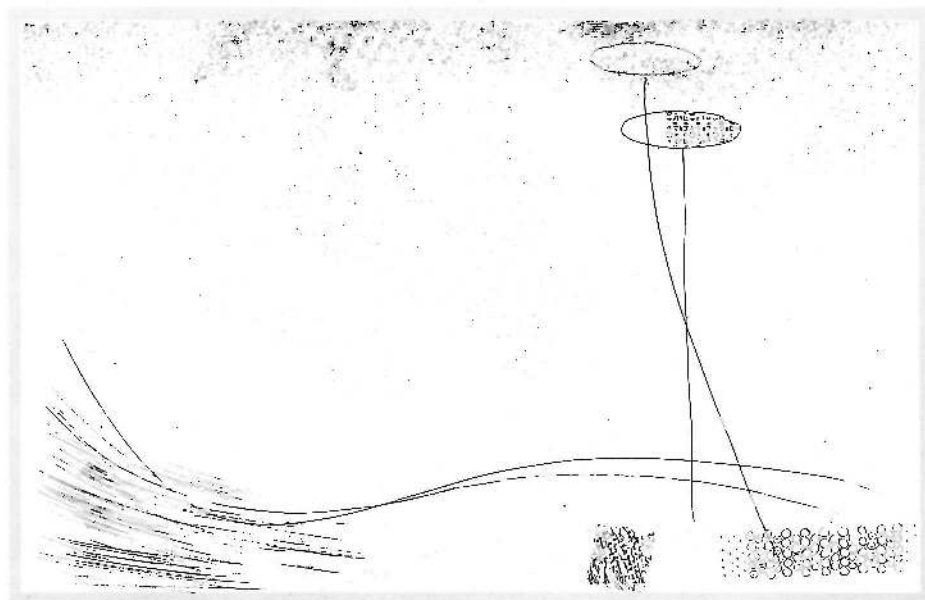
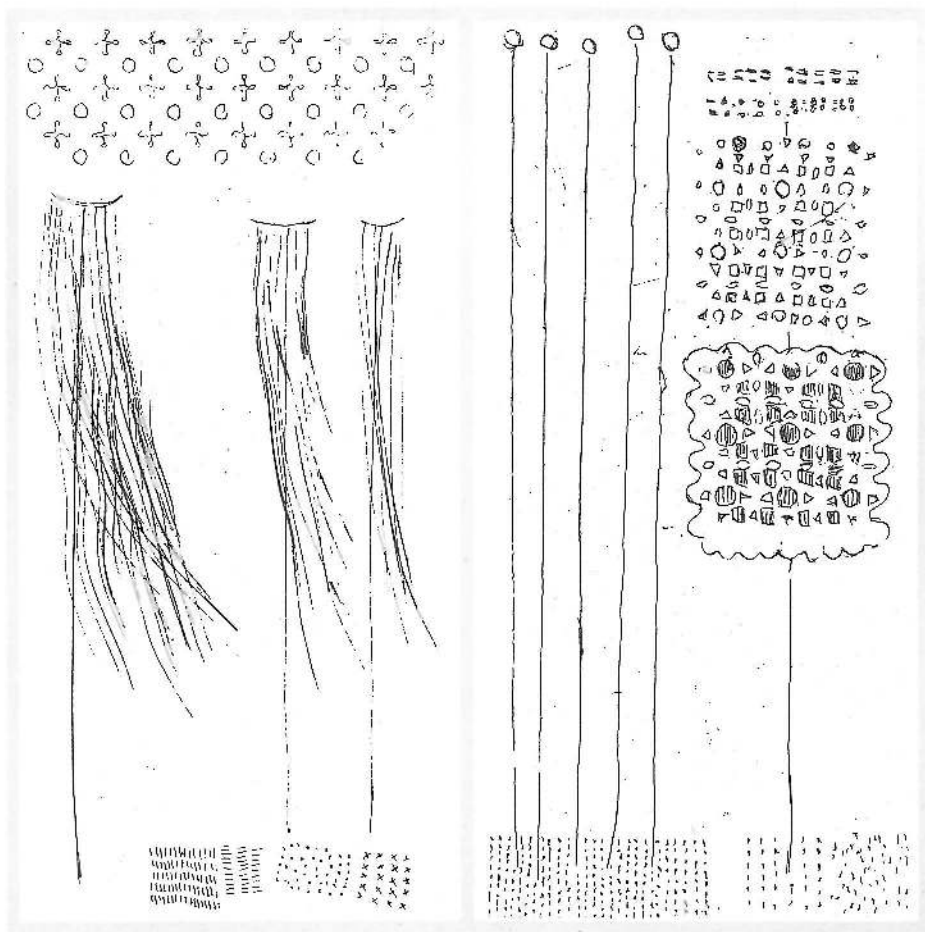
Davanti all'ultima montagna S. Victoire di Cézanne ci sentiamo presenti alla soluzione in espressione perfetta d'un enunciato ancora misterioso allo stesso autore. Tale intuizione ci sensibilizza in una quasi partecipazione al fatto creativo. E di questa specie sono le emozioni che proviamo, e per le stesse ragioni, davanti alle ultime pietà di Michelangelo e ascoltando le ultime opere di Beethoven. Un'emozione minore proviamo davanti alle opere in cui un chiaro proposito è risolto in espressioni imperfette. Vedi i quadri cubisti. E l'emozione è fredda davanti alla risoluzione perfetta di enunciati perfetti. Il nostro spirito desidera l'incertezza teologica, il mistero.

*

La cultura d'un artista, cioè tutto di cui egli è padrone, si sensibilizza in un « segno ». L'artista incolto si affida alle « trovate » nelle quali, per bisticcio, si perde.

*

L'« impegno » nell'opera d'arte, l'essere impegnato per l'artista, sta tutto nell'« invenzione ». La storia rispetta solo chi inventa. Non è sufficiente il « divertissement », lo strofinarsi sulla letteratura, lo storpiare sevizare o accarezzare un linguaggio d'altri. Inventare è difficile. E partorire, generalmente, non si partorisce in pubblico.



Arte e politica

di Arsén Pohri-bny

«Kunst und Politik», così si chiama l'ampia mostra che circola attualmente nell'Europa Centrale, allestita dal dott. Bussmann, di Karlsruhe. L'abbiamo visitata nella Kunsthalle di Basilea ai primi di febbraio. La prima impressione è stata quella di un'antologia mondiale di quadri, che in modo critico illustrano certi avvenimenti politici (vedi Guttuso, «L'occupazione delle terre in Sicilia»), e poi di manifesti politici, fino agli oggetti stimolanti a un diretto intervento (come «Il confronto», di Spadari e Barattella) e fino agli ambienti di Kienholz, Vostell e Staech. Naturalmente tutti gli espositori sono di sinistra e di estrema sinistra. I temi sono il Vietnam e il militarismo americano, il razzismo, la rivoluzione mondiale, Parigi e Praga '68, il neonazismo, ecc.. Troviamo anche mordaci parafrasi sul «socialismo» con la sua sclerosi burocratica, per esempio nel ciclo di Lucio Fanti: del leninismo non è rimasta che una favola, che gli allievi possono solo ammirare come reliquia nei musei. Non c'è dubbio, gli artisti in quella mostra sono dei testimoni ironici ma anche minacciosi.

La mostra, tuttavia, significa più, molto più di una impegnata testimonianza sui nostri tempi. Di questo piano più profondo c'informa il catalogo, che è il corrispettivo teorico della esposizione. Vi si leggono i testi penetranti di G. Gassiot-Talabot, Bussmann, Althaus e Marcuse, oltre a 48 citazioni di politici e sociologi sul rapporto arte-politica. In un certo modo, tutti costoro superano le risposte ed i progetti rivoluzionari degli espositori e anche dei non-espositori. Sì, perché una schiera di artisti ha addirittura rifiutato di partecipare alla mostra, parendogli questa solo un'impostura del commercio artistico borghese. Mentre alcuni, intendono rivoluzionare tutta la concezione e la funzione dell'arte figurativa (Diaz, Brehmer), dissolvendole a volte nella realtà (Beuys), altri si comportano come se l'arte, come fenomeno, avesse perduto ogni significato. Hanno sostituito il linguaggio delle immagini con le parole dell'agitatore politico; non potendo metter fine al sistema contemporaneo occidentale, hanno messo fine al loro modo di espressione artistica (Gruppo americano Guerriglia; Alverman, oggi funzionario dell'APO, dell'opposizione extraparlamentare tedesca).

Storicamente, i primi segni di quest'ondata di arte impegnata possiamo seguirli già dal '64, alle mostre della Nuova Figurazione partigiana e del narrativismo. Contributi sostanziali li hanno portati «le Salon de la Jeune peinture» (per

Lucio Fanti: *La statua di Lenin*, 1969.

esempio nell'anno '69 con il tema «Polizia e Cultura») e le opere e i fatti in Germania e in Italia negli anni '67-68. Gli artisti impegnati hanno lottato su due fronti: contro il mito dell'avanguardismo, che si mette la maschera della libertà dello spirito ma rimane sempre prelibazione di una élite; e, in secondo luogo, sul come impostare i nuovi criteri dell'arte engagée. Gassiot-Talabot scrive che, nel 1966, il Comitato del «Salon de la jeune peinture» ha deciso di «evitare il consueto contrasto tra stile e tendenza, a vantaggio dell'urto diretto dell'opera con la vita, cioè a vantaggio della contraddizione dell'arte con la realtà che le è esterna, per poter fondare la questione sulla necessità dell'arte». Nel 1969, una mostra di 24 pittori, chiamata «Manifestazione in sostegno del popolo vietnamita», è stata «il risultato di lunghi dibattiti, durante i quali la precisione e la leggibilità del contenuto ideologico di ogni quadro sono state criticate e ponderate fuori da ogni questione di tendenza e di «qualità plastica». Insomma, la nuova arte engagée, rivolgendosi alla collettività, disprezza la vuota retorica delle forme.

Questi criteri antiformalisti non sono nuovi. Purtroppo conosciamo anche come sono entrati nella storia degli anni '30 in Unione Sovietica, quando gli stessi criteri si trasformarono, nelle mani dei politici, in mezzi di violenza. Arte allora è diventata l'attività burocratica nel sottoreparto della propaganda. Eppure non si è mai cessato di parlare dell'unità tra arte e popolo, tra arte e politica. Vogliono anche oggi gli artisti im-

pegnati avvicinarsi a questo modello? Dubiterei.

Già nel titolo «Arte e Politica» è espresso l'antagonismo del rapporto. Certo, in tempi remoti non esisteva alcuna divergenza tra i due campi, anzi l'arte, come mezzo magico e religioso, era un'espressione del potere. In una società razionale e teleologica, questa «demagogica» funzione dell'arte l'hanno assunta altri mezzi d'informazione. Ma oggi, nel momento drammatico di mutazione di epoche, molti artisti vorrebbero non soltanto intervenire nella lotta per il potere ma anche, nel nuovo sistema, mantenere l'identica posizione. Essi sono oggi i critici e gli accusatori, domani vorrebbero essere i grandi sacerdoti dei riti collettivi.

Il dottor Althaus di Basilea ha i suoi dubbi che la politicizzazione e l'accentuazione dei temi impegnati possano da sole salvare l'arte e la società. E si domanda se «Guernica» di Picasso abbia più influito con il suo tema oppure se, riprodotta milioni di volte, non abbia piuttosto formato un'immaginazione collettiva e una persuasione circa il nostro rapporto con la realtà, la materia e lo spazio; e ciò proprio tramite la trasformazione artistica. La mostra stessa gli dà ragione: il compito dell'artista, nella costituzione di nuove dimensioni e di rapporti emozionali, non è mai compiuto e non può essere sostituito da parole e dipinti di pura agitazione politica.

Questa importante mostra sta girando attraverso l'Europa. Chi, o che cosa, impedisce che mostre del genere arrivino anche in Italia?

Arno Hammacher

di Francesco Vincitorio

I luoghi: una valle selvaggia dei Pirenei, una macchia sulle coste sarde, una riva deserta del Ticino. I mezzi: una macchina fotografica, la luce naturale, in prevalenza al primo raggio o al crepuscolo. E poi, una attesa paziente, da cacciatore alla posta.

I risultati sono costituiti da immagini di straordinaria pregnanza e artisticità. Forse perché è vero che, come dicono alcuni, oggi compito dell'artista non è creare, bensì svelare ciò che già esiste. (Ma già Diderot scriveva: «sollevare un lembo del velo e far vedere agli uomini un angolo ignorato, o piuttosto dimenticato, del mondo che abitano»). Il campo è infatti ecologico e tutto si basa sull'idea dello scorrere del tempo. Ma la tradizione figurativa in lui molto radicata, lo spinge non al «gesto», al puro comportamento, com'è di parecchi artisti odierni. Bensì, come si è detto, all'immagine.

Immagini di sorprendente bellezza che, però, rifuggono da qualsiasi compiacimento. E il sentimento del tempo ha la gravità dei lenti cicli della natura. Non l'ovvietà, per esempio, della corrosione del ferro di un Anselmo. Ma una osservazione (direi, quasi simpatetica) dei «complessi saprofitici», cioè relativi alla decomposizione degli alberi o l'azione sulle rocce dei muschi e licheni, lo sboccio di un fiore selvatico su un intrico di rami secchi.

Questo è Arno Hammacher, un olandese giramondo ma, ormai, un «italianisant» (come si sarebbe detto nel '600). Il quale, appena può, va a zonzo dove l'istinto e la memoria lo portano.

Commentando qualcuna di queste sue diapositive, spesso egli scuote la testa perché «non c'è entrato dentro a sufficienza». E il senso è proprio quello di McLuhan quando parla dei bambini davanti al televisore. La distanza ravvicinata è un modo di coinvolgersi, di «esserci» in forma quasi tribale. Sentire, nel suo caso, dal di dentro questi processi millenari. Dove ad un dato momento tra l'organico e l'inorganico, non c'è più confine. E il tronco d'albero putrescente è già quasi un fossile. E la pietra corrosa da infiniti microrganismi sembra un lento, impercettibile aprirsi alla vita. Un processo del quale anche l'uomo è umile, piccola parte.

Arno Hammacher è nato nei Paesi Bassi all'Aja nel 1927.

Diplomato come progettista grafico alla 'Academie van Beeldende Kunsten', lavorò per quattro anni per la 'Lettergieterij Amsterdam'. Dal '53, e cioè da

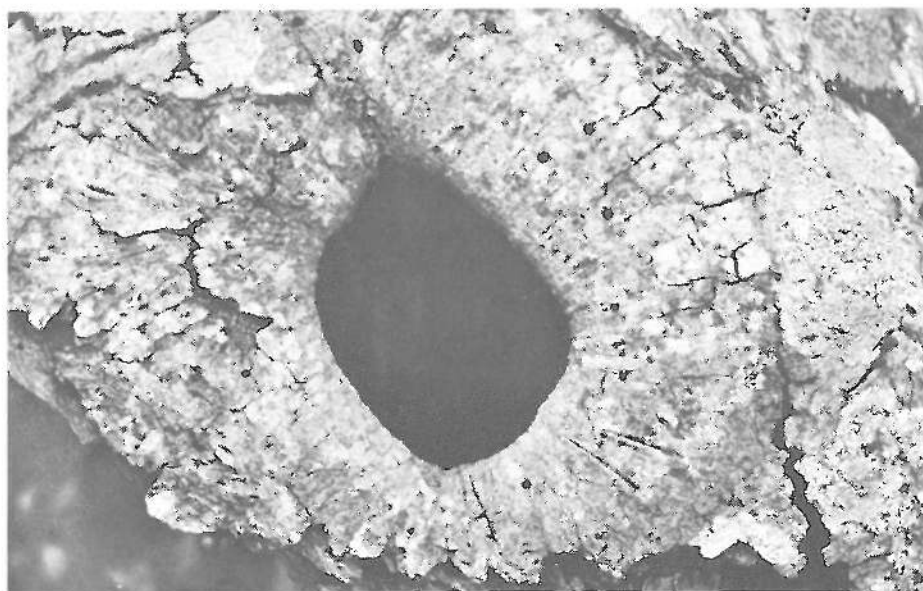
quando fu incoraggiato da Cartier-Bresson, la sua vita divenne fotografia in funzione della progettazione dei suoi libri. Ha viaggiato molto, vive a Londra e Milano.

Ha realizzato numerosi reportage, fra cui 'I luoghi di Van Gogh' (esposto al Palazzo Reale di Milano nel '54 in occasione della mostra di Van Gogh) su 'Venini', sulle 'Pipe olandesi del 600' e su 'Mazzucotelli'. Inoltre ha eseguito molti servizi per varie riviste, specie per Domus, per la quale ha anche preparato 13 copertine. Ha preso parte ad esposi-

zioni al Palazzo Olivetti di Milano, nel '58, al De Bijenkorf di Rotterdam e al Münchener Stadtmuseum di Monaco nel '61 e al Metropolitanmuseum of art di New York nel '63. Sue diapositive a colori sono state proiettate all'Accademia di Brera nel '63, al Circolo Fotografico di Milano nel '68, alla Scuola di Poschiavo in Svizzera e alla Biblioteca Vanoni di Morbegno nel '70.

Sue fotografie sono pubblicate nel volume di H. Gernsheim 'Creative Photography' e nella 'A concise history of photography' di H. e A. Gernsheim.

Arno Hammacher: Alberi.



Le mostre

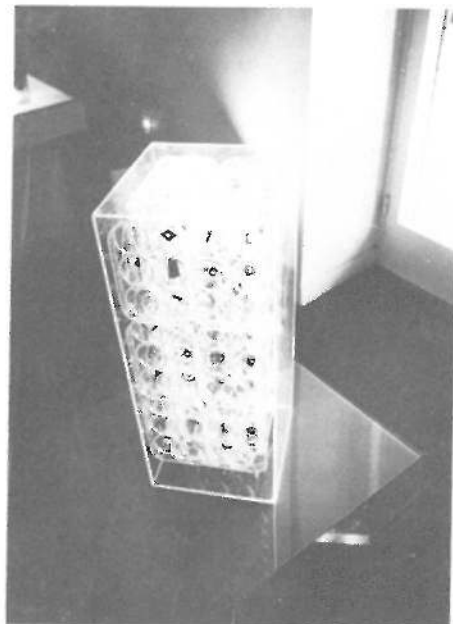
Note a cura di: Giovanni M. Accame, Vito Apuleo, Mirella Bandini, Renato Barilli, Renzo Beltrame, Rossana Bossaglia, Flavio Caroli, Elvira Cassa Salvi, Tullio Catalano, Mauro Cova, Giuseppe Cironi, Mario Di Cara, Federica Di Castro, Vittorio Fagone, Paolo Farinati, Elda Fezzi, Lara Vinca Masini, Luciano Morandini, Aurelio Natali, Fiorenzo Panero, Basilio Reale, Renato Righetti, Guido Sartorelli, Pier Luigi Siena, Enzo Spera, Francesco Vincitorio.

Bari

Russo, Maglione

Partendo da un particolare della società moderna — sentita in tutto il peso della sua tecnogonia, o, più esattamente, della sua tecnodicea — particolare che può essere un bullone, un pistone, un carburatore, allucinante nella sua tremenda somiglianza ad un teschio, *Vitantonio Russo* cerca di reinserire l'oggetto, la materia, il prodotto al suo giusto posto di semplice cosa manufatta e al servizio dell'uomo, collocandola al di qua del valore mitico attribuitole. Colloca in urne di perspe colorate, in enormi valvole ben definite nel loro preziosismo oggettuale per le caratteristiche di cosa manufatta, questi residui meccanici, questi monconi di macchine, per presentarceli, organizzati quasi scenicamente in ipotetici ossari, nella loro staticità di cosa morta, di cosa che, ormai sfruttata, è fuori del ciclo attivo e produttivo. L'elemento meccanico, reperito così apparentemente per caso, si veste, per i rapporti conseguenziali creati, cercati e stabiliti con il mondo

Vitantonio Russo: Teca tecnologica.



umano, di simboli e riferimenti il cui intento etico è sempre più apertamente denunciato. Discorso, questo di Russo, certo non completamente nuovo ma che, rientrando con misura in un orizzonte culturale geograficamente definito, delimita processi mentali che, per le appariscenti ultime trasformazioni, non possono più ritenersi di origine acculturativa. Queste ultime soluzioni, presentate al *Centro 6*, sicure e ben scandite per costruzione e struttura, rivelano maggiore coerenza di sviluppo e volontà di aderire, senza compiacimenti, alle proposizioni di partenza.

Penso sia incompleto quanto azzardato definire 'pop', seppure grosso modo, le opere che *Milvia Maglione* presenta a Bari. Senz'altro l'artista risente dell'impostazione di linguaggio e della costruzione compositiva, ben definita, riferibile, con le dovute riserve, a certi schemi storicamente già conclusi e definiti almeno nel loro aspetto più appariscente ed individuabile.

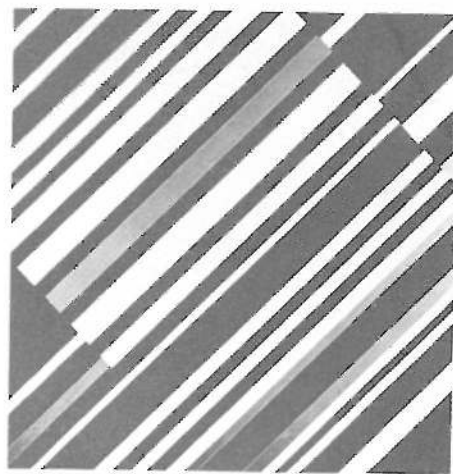
C'è, ed è su questo, credo, che si debba insistere, volontà aperta di narrazione e gusto sofisticato per l'aneddoto nei lavori presentati alla *Panchetta*. Raccolta di piccoli racconti stemperati, di aneddoti delicati conclusi in sequenze di fantasie. Sono tentativi di ricostruzione, per frammenti, per immagini isolate, per ricordi troppo particolari, quelle sensazioni e situazioni di attimi già vissuti senza piena coscienza. Il lindore, la pulizia, la capacità di costruire le immagini per parti, per semplici silhouettes, è sentito fisicamente presente ben isolato in spazi e momenti separati. La suggestione che ne deriva, per ambigua che possa apparire, elasticizzata com'è tra ironia, a volte amara, e vivacità quasi infantile, è sapientemente controllata e risponde agli intenti dell'artista.

E. S.

Bergamo

Günter Fruhtrunk

Günter Fruhtrunk (Galleria Lorenzelli) ha scritto che rifiuta di credere che la pittura sia « orientata dalla scienza verso la creazione di nuove realtà », o che l'artista « debba farsi interprete di campi d'esperienza derivati da altre realtà, da altre ideologie o da altre spiegazioni del mondo ». La pittura libera da « ogni presupposto letterario » e nella quale non intervenga « nessun caso della natura », è il pensiero paradigmatico che si riflette nella tensione tutta mentale di questo spettro cromatico-luminoso divenuto protagonista, anzi il contenuto spirituale dell'opera di Fruhtrunk. La tensione ideale verso una autonomia della 'pittura' rispetto alle esperienze di più scoperto orientamento scientifico, conoscitivo, costruttivo, è sussunta in una sorta di



Günter Fruhtrunk: Composizione, 1966.

drammatico ordito, che permane singolarmente serrato comunicando cammini ottici che risuonano come tabulature fantatiche. Il furor ritmico è eccezionale perché, se accoglie e ingloba procedimenti di origine prestruttivistica, è per superarne e annullarne gli scopi extrapittorici e aspirare così ad un continuo divenire svegliato dalla stessa intensità di relazioni che si accendono tra le strutture nello spazio della pittura. Tuttavia a questo sistema — che pare avvicinarsi ai principi dei reticoli di diffrazione della luce — non è estranea la partenza degli studi di architettura compiuti dall'artista monacense nel 1940-41; ma è stato altresì importante il discepolato pittorico presso Wilhelm Straube, 1945-50, allievo a sua volta di quell'Adolf Hockel le cui dottrine sull'armonia delle forme colorate fonderà anche le ricerche di Itten al Bauhaus. Nella sostanza di *Energiezentrum* che Fruhtrunk è andato perseguendo in un émpito di espressività contratta, la plasticità è un fatto di provocazione psichica non tanto volumetrica; giunge ad una sonorità tutta di testa, con altissimi vertici di trasmissione, di fughe e interferenze e precipitazioni luminose. Si assiste dunque ad una tenace e solenne smentita di eventuali applicazioni costruttiviste, mentre affiora una intensità dinamica ottenuta dal « valore di ripartizione delle strutture architettoniche dinamiche e dei settori che si compenetrano » fino a raggiungere una dimensione fantomatica dei rapporti fra 'rette' 'colori' 'superficie'. I valori della pittura sono vivisezionati e combinati in onde ottiche misurate nell'estensione, nelle fasi, nei passi che si formano sulla superficie e che assumono un contenuto di risonanze interne, con valori propri.

Una sorta di ricerca freddissima ha portato Fruhtrunk a percepire in modo quasi medianico le risultanze fantastiche di un'analisi severa. Dopo il già rigoroso « *Quadrat und fünf kreise* », del '56, e il « *Portrait* » del '57, ecco « *Graduelle*

progression», del '62, «Stegende rehie» del 1963-64, che nella perentorietà delle texture spazio-luce trasmettono una qualità inquietante, demonica (Arp ha parlato di «ivresse de Nietzsche»). Le rette, come nella teoria di Kandinski, esibiscono una «capacità speciale» di instruire un processo di energie e sviluppi interni, in parallelo con le note di colore. Lo sviluppo dei più recenti, tesissimi e pur liberi, dipinti di «Cantus firmus» del '65, o di «Hommage à Duccio», 1969, stanno a indicare la scelta di una pittura quale acuta oggettivazione di «movimenti e impulsi soggettivi», come scrive Jürgen Wissmann, citando Musil là dove questi ricorda «la libertà con cui la matematica si serve a volte dell'assurdo per giungere alla verità». Più che l'assurdo, in queste progressioni di Fruhtrunk, agisce la percezione di suoni espressivi degli elementi pittorici, fino a tenderne i valori verso la drammaticità o la severa liricità. La ripetizione delle rette a distanze disuguali crea rafforzamenti quantitativi e accende trapassi qualitativi sorprendenti. In tal modo anche questa gravità misurata che persegue un ritmo austero nel decorso di quell'elemento principale — la retta, ripetuta, ossessiva, come parte stabile della composizione, da cui però si sviluppa la trama del contrappunto nell'alta tensione del canto dei colori — provoca una forte onda di sensazioni. La stessa intensità emana anche dalla impressionante tastiera a mosaico che Fruhtrunk ha esteso sulle quattro facciate dell'Auditorium Maximum della Scuola Superiore di Ingegneria a Düsseldorf.

E. F.

austero impegno produttivistico, ma in realtà avviarli verso un funzionamento a vuoto, completamente gratuito. Questo suo atteggiamento si è ormai articolato attraverso diverse fasi. Ci fu all'inizio (anni '64-'65) una fase in apparenza geometrizzante. E si sa che quello della geometria sembra essere un abito di rigore per chi vuole essere al passo con l'universo moderno. Ma già in quelle occasioni quanti scarti evidenti: le forme non stavano dentro agli spazi loro assegnati, tendevano a venir fuori con effetti «concreti»; non erano più prototipi ideali puramente pensati, ma solidi e perfino ottusi oggetti materiali, da anticipare quasi le «strutture primarie». E poi contava, ovviamente, l'atteggiamento con cui l'artista affrontava quel lavoro: non la visione olimpica del progettatore, ma piuttosto l'impegno «concreto» dell'artigiano, subito deviato in direzione «inutile»: era cioè l'atto fabbrile-manuale di chi, con la massima serietà, si dà a costruirsi un balocco fine a se stesso ritrovando quasi una condizione infantile. Come farsi un gigantesco aeroplanino di carta o un cappello «da muratore». Sia ben chiaro tuttavia che, fino a quel momento l'operazione ignorava la finalità iconica, restava solo l'impegno sul «fare», sul fabbricare artigianalmente delle strutture ingombranti al solo scopo del diletto. Poi, si sa, il fine iconico salta fuori, al sopraggiungere della Pop. Nespolo non ha nessuna difficoltà ad adeguarsi, poiché certo l'immagine «popolare» è uno degli aspetti più tipici del nostro universo «secondo» o interamente artificiale. Ma, intanto, bisognava appunto ribadire un tale aspetto mediato, derivato, togliere all'immagine qualsiasi

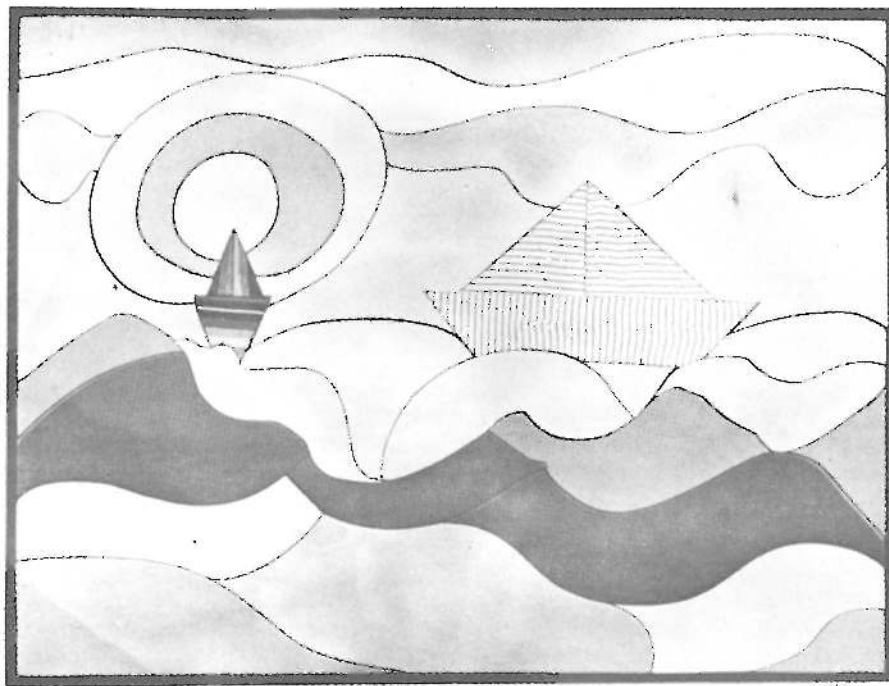
ombra di naturalezza, di corrispondenza diretta con le cose, farne un gettone per un gioco combinatorio. Ecco allora l'opportuno sfruttamento della tecnica del *puzzle*, ovvero l'immagine scomposta in tanti «quanti» elementari, cosicché il suo emergere finale diviene un atto di volontà, una scelta anch'essa in buona misura artificiale. Occorre cioè montare, incastrare quei vari pezzi, con atto riflesso e calcolato, se si vuole giungere all'immagine intera; questa è dunque il risultato di una somma di interventi «voluti». E chissà, invece dell'immagine dell'aeroplanino, o del cono gelato, o del castello, o della torta, ne potrebbe nascere una del tutto diversa, solo che il giocatore decidesse di disporre in altro modo le tessere del suo *puzzle*. Ancora: quelle stesse tessere sono, ovviamente, redatte con i più solidi mezzi tecnici: superfici metalliche verniciate a fuoco, così come la forza che si incarica di farle coesistere su un'unica superficie non è il gesto manuale del «giocatore», bensì un'impalpabile attrazione magnetica. Se si deve giocare nell'universo tecnologico, è bene metterne a profitto tutti i più incisivi ritrovati: e il gioco stesso simula la seriosità di un'operazione militare seguita in una sala-comando spostando su un tabellone sagome di navi e di aerei. Ma c'è di più: il mondo dell'artificio, e il repertorio di immagini cartellonistiche-popolari che ne è il corrispettivo iconico, possiedono una loro esigenza di eleganza: eleganza magari non voluta, non ricercata espressamente, accolta soltanto per eredità inconsapevole, eppure presente ed evidente. Si tratta di tutto un patrimonio di ritmi curvilinei, flessuosi, ondulati che l'ambito delle immagini ha as-

Bologna

Ugo Nespolo

Ugo Nespolo (Galleria La Nuova Loggia) ha fatto da tempo la sua scelta, che è tutta a favore del mondo dell'artificio, senza temere di venirsi a trovare controcorrente in momenti in cui si tenta un ritorno allo spontaneo, al primario, al naturale. Ad avviso di Nespolo occorre riconoscere che ci muoviamo in una natura «seconda», filtrata attraverso procedimenti tecnologici, largamente sofisticata e mediata; ma è però anche suo proposito mostrare che in un universo del genere si può ritrovare una condizione aerea, aggirarsi cioè con molta leggerezza, non assecondandolo passivamente nella sua spinta inerziale, ma anzi deviando alquanto dai percorsi prestabiliti. Deviazioni, scarti dalla norma, battute d'arresto che creano ovviamente un effetto ironico. Potremmo anche dire che si tratta, per lui, di ritrovare nel bel mezzo della natura artificiale una aperta condizione ludica: prendere gli ingranaggi tecnologici e fare con essi un bel gioco liberatorio; fingere di rispettarli nel loro

Ugo Nespolo: *Puzzle*.



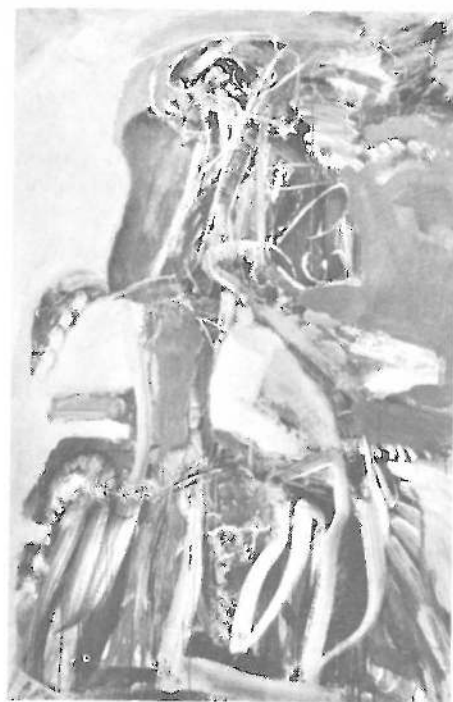
sunto fin dal suo primo tentativo di accordo con la civiltà industriale. Questo fu al tempo dell'Art Nouveau, ove si mirava a una conciliazione tra funzionalità e *surplus* decorativo-vitalistico; e si ripeté poi qualche decennio dopo negli anni '20 dell'Art Déco (mentre invece non ebbe alcun corrispettivo nel funzionalismo austero e puritano del Bauhaus). Ebbene, le immagini popolari dei nostri giorni, forse senza saperlo, ereditano da quei due momenti tutto un repertorio di eleganze curvilinee, che è qualcosa che oggi ha perso il suo potenziale sublimante, divenendo anch'esso estremamente *cheap*, a buon mercato; ma forse non perdendo del tutto un concomitante potenziale psicologico di « abito della festa ». Se insomma si devono celebrare gli oggetti comuni del nostro mondo, non stona, anzi è conveniente abbigliarli con quei panni ricchi di curve, sapendo bene che così non si commette alcuna incongruenza, alcun intervento dall'alto, perché sono abiti che quegli oggetti si sono fatti da soli, rispettando tutte le leggi dell'universo artificiale. Orgia dunque, vitalismo, ma non prevaricanti, anzi perfettamente intonati al generale clima di civiltà industriale. Che è quanto risponde all'intento permanente di Nespolo: cogliere tutte le possibilità di gioco, di distensione, ma stando dentro quell'universo, senza introdurre dall'esterno le superiori capacità di un artista non condizionato dalle regole della produzione meccanica. In anni successivi tuttavia Nespolo lascia le « immagini », perché queste, con il relativo accompagnamento di eleganze « di pessimo gusto », sono solo uno dei volti possibili dell'universo artificiale, e neppure il più caratteristico: esso infatti si esplica molto meglio nelle funzioni piuttosto che nelle immagini. Ma anche così, si tratterà di recuperare quanto di festoso, o meglio di immaginativo possono evocare le funzioni stesse, e di deviarle insomma verso una destinazione ludica; ecco così i morsetti che stringono degli « inutili » dadi di legno policromi, ove fra l'altro ritorna il motivo del *puzzle*, del gioco a incastro, ma questa volta in termini totalmente aniconici. Ecco ancora un vasto repertorio di macchine che non agiscono mai per il verso giusto, ove cioè azioni meccaniche, finalità comunicative, propositi economici vengono sistematicamente trasgrediti, non senza una compiaciuta e ipocrita simulazione di serietà nel seguirne per qualche tratto l'apparente rigore funzionale. Con ciò siamo evidentemente a un'arte di comportamento piuttosto che di oggetto, e oltretutto di comportamento « mentale » perché talune di queste macchine, si può soltanto pensare di usarle, quasi senza l'accompagnamento di qualche gesto fisico. E sarebbe allora tentante rivendicare per Nespolo una patente di antesignano dell'arte concettuale, almeno per l'Italia (cose del genere vennero da lui esposte in una mostra milanese agli inizi del '68). Ma con ciò si contraddirebbe la preme-

sa generale da cui si è partiti, perché l'arte concettuale è anch'essa un tentativo di ritrovare lo spontaneo, il primordiale, pur con mezzi impalpabili; mentre in Nespolo c'è sempre un lungo tratto di adesione alla « macchina », e quindi il proposito di vincerla con l'arguzia piuttosto che con la distruzione e il sabotaggio. Il « concetto » che lo interessa è, semmai, quello tipico dell'età barocca, che infatti non si proponeva di combattere la logica in nome della fantasia e dei sensi, bensì di potenziarla oltre ogni limite, di spingerla verso un uso capzioso e iperbolico.

R. Ba.

Pompilio Mandelli

Pompilio Mandelli è nato nella campagna fra Mantova e Reggio Emilia nel 1912. Appena più giovane di Morlotti dunque, e lievemente più anziano di Burri e di Moreni, la sua maturità coincide, come per loro, con gli anni dell'Informale. Le formazioni e le storie private, a monte di quel fuoco improvviso che incarnò l'umanità di un'intera generazione di artisti, erano diversissime: Morlotti crebbe in autarchia, sia pure nella città più europea d'Italia, presto aggiornato sulla vicenda del formalismo postcubista; Moreni, inquieto e girovago, fu ben attento alle vicende figurative non solo d'Europa; Burri, nacque alla pittura giusto nel tempo della prigionia americana. La sorte di Mandelli fu più privata, e più segreta. Trasferito nell'anteguerra a Bologna, studiò alla Accademia con Morandi e Guidi, e fu poi del gruppo di « Cronache », l'appartato, non irrilevante, fuoco della pittura bolognese fra autarchia e dopoguerra: ne proponeva un esame critico pochi mesi fa la mostra al Museo Civico, ove l'opera di Mandelli era documentata fino al '52; che è il punto di avvio di questa sua personale alla *San Luca*. Un « Intreccio d'alberi » del '53, di pittura sottile e bellissima, è infatti già tipico di una congiuntura solo bolognese; un folto di vegetazione è nettamente « costruito », ancora, su un telaio postcubista; ma i verdi, i bruni, i nocciola già s'imbevono pastosamente come di una nuova ricchezza di sensi, impaziente di schematiche mediazioni formali. Il seguito è poi esemplare, ed appartiene alla storia dell'« ultimo naturalismo »; ogni struttura vi è più violata, e il paesaggio s'increspa e vibra, nella fantasia, di una densità di vita, di una pienezza pittorica affatto singolari nell'arte italiana « protoinformale ». Intorno al '56 Mandelli avverte più da vicino — e non poteva non essere, quasi per consentaneità sentimentale — la « presenza » di Morlotti: senza esserne limitato, in ogni caso; meno cosmico e drammatico, ma insieme più abbandonato, quand'è lirico, e più acido, quand'è cupo, nella propria pagina naturalistica. L'« uscita » dall'informale è stata difficile per molti: Mandelli ha retto tena-

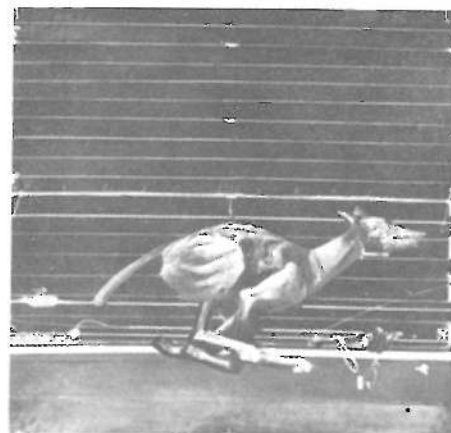


Pompilio Mandelli: *Figura*, 1970.



Markus Vallazza: *Inquinamento*, 1970. (part.)

Vladimir Velickovic: *Cane n. 7*, 1970.



cemente la propria ispirazione senza «esperimenti» precipitosi, ciò ch'è poi troppo lontano dalla sua indole, e senza inaridire: ha cercato in sé stesso, e la «libertà» intensa di un tempo è trasmigrata in un muto, cupo scandaglio della propria solitudine, o in brividi violenti di estroversione, che è il rovescio della medaglia. Per me, è memorabile un «albero oscuro» del '65: un'alga di smeraldo sul campo giallobruno, nel vento freddo e tetro come di un volo d'uccelli vangoghiano. Ed è poi di questi ultimi anni un gruppo di dipinti di figura che costituisce la ragione più imponente, certo anche più inattesa, di questa mostra. Mandelli sapeva che dal vecchio impasto informale con la tela doveva nascere una nuova umanità. La pittura non è ora meno commossa: ma questa umanità, evocata per un istante da un turbine di esistenza, o intuita nei lampi improvvisi di una notte di nebbia, denuncia in prima persona una condizione estrema, come di un trapasso oscuro e violento, scontato interamente.

F. C.

Bolzano

Bortoluzzi, Vallazza

Alla *Galleria «3 B»* espone vecchie opere e recenti *Alfredo Bortoluzzi*, unico allievo italiano ai corsi del Bauhaus di Dessau dal 1927 al 1933. Ebbe maestri Klee, Albers, Feininger. In seguito scenografo con Oskar Schlemmer e danzatore classico in Francia. È tornato da poco alla pittura per essere, come scrive Libero Montesi che lo presenta: «soprattutto sé stesso, un creatore di immagini che traduce in forme originali attraverso una tecnica varia ed impareggiabile».

Mostra di *Markus Vallazza* alla *Galleria Goethe*. In grandi fogli si svolge la sua opera, essenzialmente grafica, e si dipanano, con la violenza del segno, i motivi del suo narrare degli uomini, come pretesto, per esprimere la propria alienazione ed il proprio malessere esistenziale. «Facile il riferimento a Kafka, scrive Franco Solmi suo prefatore, quasi d'obbligo, anzi; ma assai meno facile, se ne dovrà convenire, la scelta kafkiana, come incertezza del dire e negazione di un fare che si impone ed emerge nella concretezza che è propria dell'opera d'arte».

P. L. S.

Brescia

Vladimir Velickovic

Come ha scritto Crispolti, l'opera di *Vladimir Velickovic* «costituisce uno dei maggiori episodi di neo espressionismo

figurativo nella pittura europea dell'ultimo decennio». E questa mostra alla *S. Michele* lo ha confermato in pieno. Specie con i recenti dipinti (i cani in corsa, ad esempio) dove il «movimento esplosione-implosione» di cui aveva parlato Gassiot-Talabot, in occasione della grande mostra al Musée d'Art Moderne di Parigi, si è come contratto. Forse per una specie di assottigliamento mentale che trova espressione nelle sequenze, negli sfondi neri su cui sono tracciati reticoli numerati, quasi a voler misurare quel ritmo vitale che ha sempre caratterizzato le sue opere. Non più le turbolente esplosioni un po' disordinate e bilanciate dalla festosità coloristica dei brandelli. Ora quella carica si è più disciplinata e le sue immagini hanno acquistato una maggiore energia che appunto si contrae e si espande con fortissima drammaticità. Oggi tanto più forte, ripeto, per quella sottigliezza mentale che viene ad imbrigliare le precedenti immagini.

F. V.

Luporini, Cipolla, Boschi

Mostra di *Luporini* alla «*Galleria del Fant Cagni*». L'intimismo crepuscolare del pittore viareggino si spalanca qui sull'abisso cosmico; e questa tappa coincide d'altra parte col ritorno del pittore dalla grande città al lido natale. Un ritorno venuto di tenerezza, di malinconia e minacciato infine da una tragica voluttà del naufragio.

La «*Galleria Schreiber*» presenta una selezione di sculture recenti di *Salvatore Cipolla*, catanese d'origine, che ha in Firenze la sua patria artistica. Ceramista affermato, fa ora prova in queste sculture di una poetica espressionistica di rara intensità e di esemplare coerenza formale. I nomi cui più s'accosta sembrano essere quelli di Vangi, di Fossa, di Bodini.

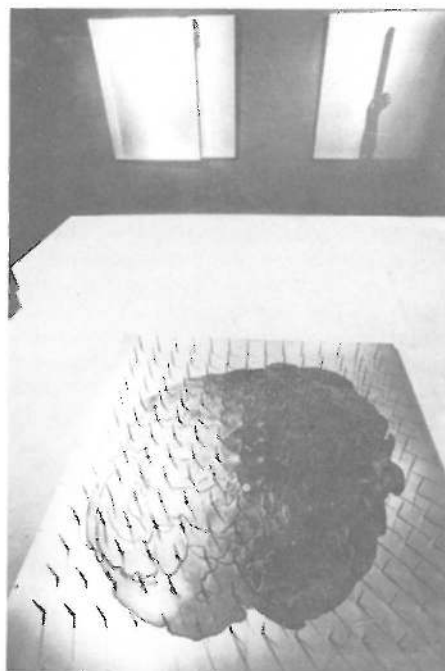
Alla «*Galleria di S. Michele*» *Dino Boschi*. Il gioco, il miraggio del «tempo libero» segnano oggi l'orizzonte agognato d'una civiltà compressa, carceraria. Ma proprio nel gioco si rivela una delle più travolgenti forze di alienazione. Così i giochi di Boschi — *flippers*, calcio, ecc. — si svolgono al di là di un gelido cristallo, in una luce abbacinante, in una dimensione estranea carica di sgomento, di angoscia e di furore contratto.

E. C. S.

Ferrara

Enrico Job

Dice bene Bonito Oliva, presentando l'«autoritratto» di *Enrico Job* (dapprima alla Sala della Cultura di Modena, poi al Palazzo dei Diamanti presso la *Galleria civica d'arte moderna* di Ferra-



Enrico Job: *Metalli e cere*.

ra), quando, scartando la nozione idealistica e privata dell'opera d'arte, e confortato dal pensiero antropologico-strutturale nonché dalla recente psicologia del Laing, non affida all'opera d'arte alcun attributo che non sia interno alla struttura dell'opera stessa, quale che ne sia la finalità. Il significato dell'opera d'arte non viene così a consistere in un altrimenti non meglio definito «messaggio» scaturito da una ipotetica intenzionalità estetica arbitrariamente reperibile e altrettanto aleatoriamente mistificabile, ma, semplicemente, in una esclusiva esperienza di collocazione e predisposizione di procedimenti operativi, in cui si riconosce (e si esaurisce) la totalità del fare artistico come evento. L'istituzione in codice, nel codice specifico del segno estetico, sarà ovviamente la misura della correttezza del procedimento adottato, non dissimile dall'accertata dimostrazione, ad ogni livello disponibile, reperibile al culmine di esperienze verificabili solo nel puro interesse interno al farsi dell'opera stessa, al suo porsi come senso al di là di un inammissibile significato che non coincida e collimi con la carica intenzionale all'origine dell'opera preposta. È relativismo progettuale quello attraverso il quale si configura l'arca ideologica in cui opera Job, e in cui viene inevitabilmente ad assumere connotazioni vicine — se non proprie — ad un arte del comportamento, più dunque portata a sconfiggere la nozione canonica e acquisita dell'oggetto che a perpetuarne piuttosto la consistenza in una convenuta ed esagitata risolvibilità oggettiva. L'«oggetto» di Job, anche quando è tale, risulta da un procedimento che ne smentisce il finalismo terminale di rappresentazione o di statica presenza emblematica, rimandando sempre al circuito aperto

di una temporalità a sé stante, non commensurabile con gli schemi della cronologia scandita delle aspettative collegiali delle nozioni comuni, bensì da quelle più inattendibili — quale che ne sia l'esito o la formulazione — del soggetto. Ad un punto di svolta della ricerca di Job appartiene dunque la prova recente che accomuna la singolarità del gesto plateale dell'«happening» ad una riflessione — visiva e mentale — che riesce a consumarlo in una limitata ma diluita durata temporale, distaccata nell'estroversione autobiografica che allontana la casualità dello svolgimento reale col suo programma controllato, ad ogni istanza vanificabile o reificabile; che è, per giunta, l'unico modo possibile di istituire un rapporto tipico di verifica della sacralità tutta laica (e al punto limite consentito della soglia espressiva del segno linguistico, non più ancor posto come espressione ma come annullamento sistematico) del continuamente celebrato rito dell'arte, la cui dissacrazione rientra pure — se è il caso di dirlo — nel circolo chiuso ma ripercorribile, nella sua iteratività, della superstitazione insostituibile e corrente dell'atto estetico.

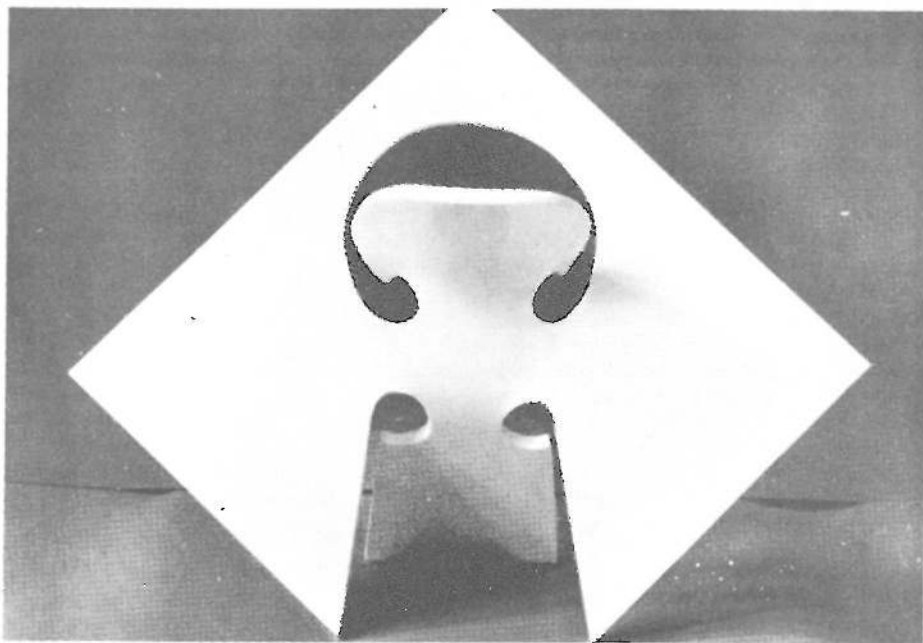
T. C.

Firenze

Buscioni, Sguanci

Umberto Buscioni, in questa personale alla *Flori*, si presenta in maniera assolutamente rinnovata, pur se il suo discorso attuale non può considerarsi che l'approfondimento logico, inevitabile, del suo lavoro precedente. È come se egli, operando una sorta di «zoom» ravvicinante nelle sue tele precedenti, ne scoprisse la trama dei colori, finora intesi a definire le diverse superfici degli oggetti spiccati (i panni tesi, le camicie rigate, vessilli di un mito quotidiano), simboli in minore, a livello familiare e dimesso, di quella

Umberto Buscioni: *Arca baleno*, 1970.



Lorenzo Sguanci: *Sculptura in plastica*, 1970.

massacrante civiltà dei consumi che altrove si esprime nei mass-media più macroscopici) per ritrovarne il significato timbrico nella loro qualità di colori puri, privati della contingenza di applicazione. Così nei grandi pannelli, dove gli elementi oggettuali, appunto i panni, le camicie a righe policrome, rimangono talvolta come traccia e allusione — più spesso scompaiono — vive questa trama libera, luminosa, festosissima di colori puri, incisiva, quasi sonora nella intensa pienezza dei ritmi.

Ma quel che la rende così vitale, così intensa, è che, pur ponendosi come pura scansione, non assume mai il carattere di un'astrazione, di campitura cromatica (che sarebbe, per Buscioni, un ricalcare strade già ampiamente percorse — basti pensare a un Dorazio, per esempio —), ma si pone, sempre, come esperienza oggettuale, reale, tangibile (le strisce sono ancora, malgrado tutto, nastri, bande, hanno uno spessore, una dimensione, una loro ombra portata), anche se il riferimento oggettuale vuole essere inteso in senso pretestuale, allusivo, e non può esser più fine a se stesso.

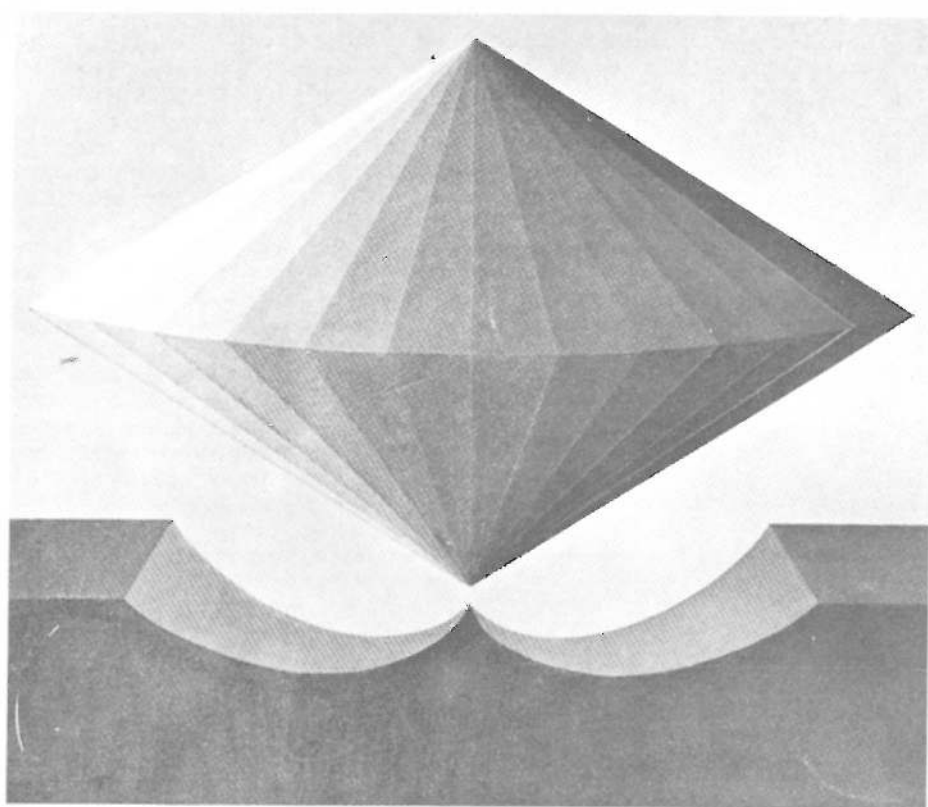
Lo scultore *Lorenzo Sguanci* ha presentato a *Il Fiore* le sue esperienze recenti: abbandonato completamente l'uso del legno come strumento di intervento, egli ha assunto, allo scopo di commisurare la sua forza su materiali più espressivi del panorama in cui viviamo, la materia plastica, così duttile, così plasmabile, eppure così lontana dall'organicità, nell'ambito della quale Sguanci ha sempre svolto il suo discorso fondamentale. La materia plastica è un po' il simbolo del nostro tempo. Così artificiale, perfetta, senza possibilità di implicazioni organiche, tanto più difficile, però, da aggredire da parte di un artista come lui, che

sui fatti psicologici, sulla sensibilità, sul fattore naturale ha costantemente puntato. Così più diretta, vivace è stata la sua aggressione a questo nuovo materiale. Il perspex trasparente, o bianco, o traslucido, o in colore, usato in lastre, è stato forzato nella sua struttura originaria, violentato nelle sue caratteristiche tecnologiche, caricato di nuove possibilità in alcune delle sue proprietà caratteristiche (quelle, poi, che ancora lo avvicinano alla materia organica: la malleabilità, la duttilità, la reazione al calore. Sguanci forza, così, uno strumento generalmente utilizzato in maniera diversa, facendone un fatto espressivo, in senso vitalistico. Ma il nuovo materiale, seppur violentato, squarciato, piegato, rivendica il suo diritto, quello di non divenire materia organica, ma di assumere, dell'organicità, la violenza del gesto, lo slancio del volo. Si fa allusione di vitalità, recuperando quel significato di prodotto umano che gli è proprio, in una dimensione diversa. Ai pezzi si accompagna una serie di bellissimi disegni, lucidissimi, che sono il segno dello scatto compiuto, in questo senso, da Sguanci.

Ori, Fontana

A quella di Sguanci fa seguito, sempre a *Il Fiore*, una antologica di *Luciano Ori*. Sono anni che non si presenta a Firenze; perciò ha preferito riproporsi con un excursus che va dal '63, da quando, cioè, egli ha completamente abbandonato la pittura per il «collage», che egli risolveva, fin da allora, a mezzo di un «décollage» esattissimo. Egli cioè si dava alla raccolta sistematica del repertorio specifico degli strumenti dei mass-media attraverso le pagine pubblicitarie dei rotocalchi. La sua operazione consisteva nel ritaglio di tali elementi, scelti in base al

spetti le regole di un sistema già assimilato, si ha una interpretazione a livello percettivo mediamente prevedibile. A questo punto Saffaro mette fuori fase la forma del messaggio dal messaggio stesso: rifiuta la prospettiva come strumento di conoscenza, rifiuta lo spazio prospettico come spazio sociale, sottrae al suo veicolo di comunicazione ogni relazione con la pratica del mondo, impone alla prospettiva una dimensione che non le è propria. Percepita automaticamente la rappresentazione ci accorgiamo che tutto è irrisolto e proprio nella più apparente compostezza. I corpi solidi rappresentati nello spazio illusorio della tela stanno alla costruzione che di loro ha la mente come il ripetersi dell'immagine retinica della luce sta alla realtà concreta della luce stessa. Più Saffaro procede nella chiarezza descrittiva e tanto più l'oggetto dipinto dichiara il proprio ruolo di materiale simbolico per la sola percezione, tanto più si rivela lo spazio reale della ricerca: la mente, come luogo assoluto della conoscenza. Lo spazio di Saffaro è l'utopia del quotidiano. Un'esperienza parallela. Quell'utopia invece che, presa dalla tradizione del primo ottocento, incontra oggi una rinnovata fortuna e anche, in parte, rinnovati impulsi, è la progettazione di uno « spazio perfetto », l'elaborazione di un modello che si propone come momento futuro, ma a Saffaro non interessa elaborare modelli per una esistenza futura, il suo futuro è quello contenuto implicitamente nell'attuazione di un processo psichico. La sua utopia quindi è un modello di ciò che è, non di ciò che potrà essere, un modello inconsueto perché si serve di una prassi non diffusa, o per meglio dire è inconsueto rendere esplicita questa prassi, che invece agisce sempre e comunque anche se a livello inconscio. È l'indagine di chi è compreso nella conoscenza di sé e del mondo in una assidua esperienza quotidiana che trova la propria metodologia nella dimensione estetica. È in questa dimensione che logica e matematica, strumenti abituali di Saffaro, si trovano a procedere, e non sarà casuale quindi che il discorso della logica riveli a un tratto contraddizioni senza possibilità di soluzione, come non sarà un caso per la matematica farsi intuitiva e sensoriale. Le immagini rigorose che Saffaro immette nei suoi messaggi formali sono i precipitati visivi di una reazione mentale, è lo spazio rovesciato dell'estetica. È la quintessenza dell'arte come momento negativo dell'esperienza estetica. Saffaro però, con la scelta della visione prospettica, ci indica subito la strumentalità del mezzo: la falsità dell'arte, evidenzia il distacco tra l'artistico e l'estetico in favore di quest'ultimo, ci immette direttamente nella dimensione dell'esperienza estetica suggerita come stato permanente. Un'esperienza non casuale, incidentale, legata all'incontro o meno di un fenomeno artistico, ma una disposizione continua della mente e della persona. Non l'avventura



Lucio Saffaro: *Il dono del tempo*, 1969.

storica dell'oggetto d'arte la cui produzione e fruizione è ed è sempre stata in relazione allo stato socio-culturale e quindi dipendente dall'organizzazione economica, ma la piena cognizione di una esigenza profonda, di una precisa e fondamentale struttura dell'essere, struttura radicata tra la percezione dei fenomeni e le costruzioni mentali che, definendoli, realizzano se stesse, noi e il mondo inscindibilmente, struttura che nei processi di una conoscenza globale trova la vera sostanza dell'esperienza e dell'esperienza estetica.

G. M. A.

Gradisca

Mario Baldan

Alle pareti della *Sala Civica delle Esposizioni* cento opere: la testimonianza di otto anni di lavoro impegnato e intelligente; un'antologia che snoda con chiarezza le evoluzioni di una personalità controllata e razionalmente severa. La serietà di questo artista non ancora quarantenne è suggerita anche dall'intento esplicativo, dalla sua volontà, cioè, di confrontarsi con il pubblico in maniera compiuta. Anche ciò è spia di un desiderio di chiarificazione che va positivamente serpeggiando qua e là, alla ricerca di un « rapporto » che non sia *baro* ed effimero o, peggio, mercantile, ma sostanzioso e disponibile al punto d'offrire al

lettore tutti gli appigli necessari alla penetrazione e allo scavo di un'opera. Un bisogno di essere compresi, insomma, che genera, nell'osservatore, una sensazione di agio, di benessere e di progressiva immersione-identificazione in un mondo determinato. Baldan ha cominciato aprendo gli occhi sulla condizione crepuscolare dell'uomo emergente da un tessuto d'aria preziosamente colorata: un'impronta nella memoria portata a livello di coscienza e riflessione con brani d'azzurro, viola, bianco, grigio, verde spento. Con la stessa intensità, sempre controllata dagli strumenti sensibili della perizia, sembrano generarsi da superfici di magici laghi o di specchi, zone industriali, città e metropoli, inseguite nell'informale composizione con puntigliosa freschezza e contropuntate, a volte, da qualche sprazzo di *collage*. Baldan, nella sua intenzione di continuo approfondimento, ha poi fatto precipitare nel fondo della coscienza le « impronte » e le « presenze » della realtà, le ha sezionate, le ha isolate in « forme » essenziali, riassumendo in esse ogni tono e motivo di narrazione. Il colore-strumento espressivo che non lo abbandona neanche nelle selezioni geometriche più acute — è venuto allora ad innestarsi alla forma, in delimitati e universalissimi brandelli di realtà riscoperta nella sua più segreta struttura. Essa può essere quella di un pavone-ventaglio che crea la sua forma in un giro di ruota, scandendo lo spazio della perfezione, o l'« analisi multipla » nella quale l'incastro delle figure geometriche risucchia

all'interno di una magico obiettivo in una zona caleidoscopica. In altre « analisi multiple », dove predomini in assoluto la forma circolare, le semicirconferenze o gli archi, a diverso effetto tonale, creano sbalzi di piano e sommovimenti tutt'altro che artificiosi (si dimostra che l'antichissimo e tradizionale mezzo può risolvere anche i problemi difficili di un discorso d'avanguardia). Si raggiunge su questa strada del movimento, che lascia le sue impronte nel geometrico spazio, la fissazione degli attimi di una ritmata progressione. Siamo alle « fughe di gabbiani », alle « fughe di ali », che scandiscono, nell'aria di un mare suggerito, colori e intrecci di curve e rette sensibili e sapienti.

L. M.

La Spezia

Clara Milani

Con questo suo nuovo ciclo di pitture esposte alla galleria « Il Gabbiano », Clara Milani ha attuato interamente, nel giro di due anni dal primo sconfinamento, il suo passaggio da una figurazione di stampo tradizionale, soprattutto paesaggistica, ad una figuratività di sapore astratto che, soffiati via gli ultimi residui naturalistici, si precisa ora nelle sue cadenze geometriche e nei suoi impulsi dinamici, non meno che nei suoi termini e significati. Una pittura che cerca nell'astrazione la sua verità espressiva nasce quasi sempre da un moto di rifiuto della realtà e insieme dal tentativo di una sua reinvenzione sul piano formale e dei contenuti. Ed è questo il caso dell'ultima pittura di Clara Milani, che viene razionalmente ordinando i suoi valori nell'ambito concettuale, badando cioè più all'idea che alla parvenza delle cose e immaginando per esse aspetti, ritmi, rapporti che trasferiscono in una nuova dimensione la loro verità d'essere.

R. R.

Milano

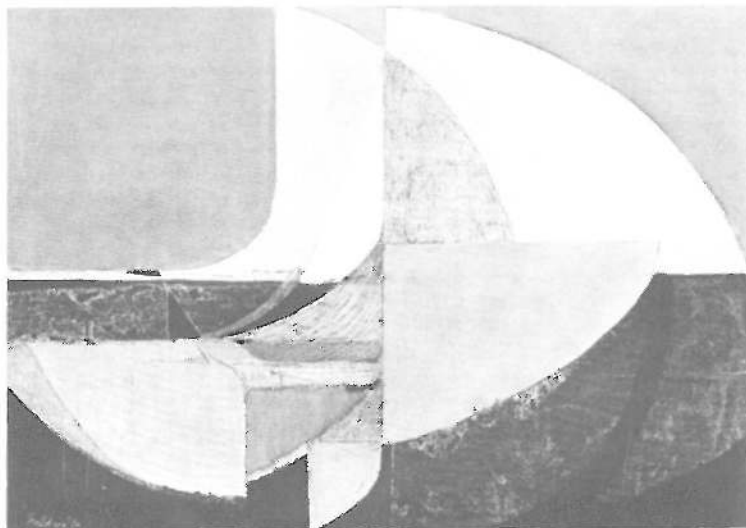
Cornelia Forster

La mostra milanese alla *Square Gallery* di Cornelia Forster comprendeva una serie di dipinti degli anni trenta, scortati da alcuni esempi di scultura in bronzo di questi ultimi anni. L'interesse primo dell'esposizione può essere trovato nella combinazione di sottigliezza lirica, invenzione e scioltezza formale di una produzione in cui si realizzavano aspetti meno evidenti, ma comunque significativi, del surrealismo. A questo proposito sarà bene aggiungere subito che il candore « fanciullesco » apparente dei dipinti di piccole dimensioni della Forster è legato a uno stato d'animo morale di entusiasmo, schiettezza ingenua, ma a sua volta ripreso e inglobato in una buona consapevolezza tecnico-stilistica di quel che bisognava fare, e anche in una meditazione seria del senso che occorre dare a se stessi e alla vita. Le prime esperienze di lavoro della Forster (nata nel 1906) sono segnate da disciplina strutturale e rigore formale. La Forster fece i suoi studi alla scuola di arti industriali di Zurigo, la Kunstgewerbeschule, dove già si erano sentiti gli influssi di Sophie Täubner-Arp e di Meyer-Amden, a cui si aggiunsero poi quelli del costruttivismo. La Forster si occupava di architettura interna; dopo qualche anno di esercizio attivo della professione decise di riprendere nuovi studi, e si recò a Parigi concludendo una esitazione e una scelta dibattuta tra Francia e Germania. Sono interessanti le motivazioni: in Germania una cosa non le andava, ritrovarsi in un clima razionalistico (Bauhaus) che già aveva rifiutato a Zurigo; e neanche spostarsi verso gli espressionisti, che le erano estranei soprattutto per l'asprezza coloristica e la pesante melanconia. In Francia viceversa c'era il colore, o un certo

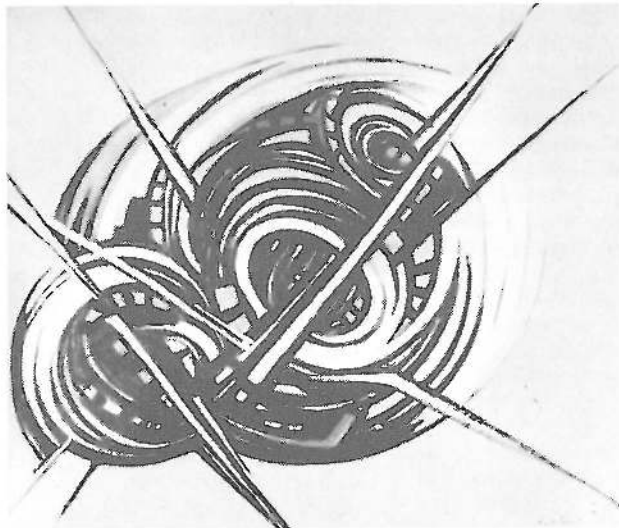
tipo di colore. Studiò prima con Lothe e poi alla Grande Chaumière, fino all'incontro con il surrealismo. È da notare che per Cornelia Forster il surrealismo, come è da vedere nel nucleo della presente esposizione, significava libertà strutturale e formale, e non solo libertà nei contenuti immaginativi o nelle emozioni prorompenti. In altre parole, in questa interpretazione dei temi surreali interviene anche l'esperienza zurighese precedente, anche il gusto compositivo dell'architettura « interna », non rifiutato, e nemmeno ripetuto, ma incorporato in una nuova visione della pittura.

Rispetto al surrealismo c'è anche una forte resistenza nei confronti di quella che possiamo chiamare ideologia del surrealismo, come programma anarchico o comunque rivoluzionario che voleva investire l'ordine consueto della società civile, sostituendolo con un altro. Di indole essenzialmente lirica, la Forster semplicemente non si curò o non sentì queste componenti che le erano davvero lontano, cercando una via dell'interiorità personale, congiunta al culto di una serie di mitologie altrettanto personali, riferibili a un atteggiamento di sincera religiosità naturale, quasi panteistica. La religione della natura è insomma l'amore alla vita, che è anche il candore, la schiettezza nella gioia e nella sofferenza. Qui, per concludere la nota sul surrealismo, devo citare due nomi: per la presenza di linguaggi strutturalmente aperti, postcubisti, nell'immaginario surrealista, cito Marx Ernst, le cui opere la Forster apprezzò subito; e d'altro canto uno dei maggiori artisti svizzeri del novecento, W. Kurt Wiemken, di Basilea, che la Forster incontrò in Spagna e poi nella Svizzera Italiana. Erano coetanei e lavoravano intorno agli stessi problemi, lungo la stessa direzione: con la differenza radicale che la profondità di Wiemken inclinava a una amarissima negazione radicale di tutto l'essere (Wiemken morì probabilmente suicida nel 1940, in fon-

Mario Baldan: *Fuga di ali*, 1970.



Clara Milani: *Volo di notte*, 1970.





Cornelia Forster: *Metamorfofi*, 1935.

do a uno di quei burroni di cui aveva più volte dipinto la vertigine). Per la Forster può essere utile, concludendo, una veloce catalogazione dei temi che ricorrono con maggior frequenza: l'acqua, la donna, il toro, qualche personaggio enigmatico e mitico, senza tempo; calendario, segni della mano, divinazione, religiosità non ortodossa; il teatro; l'occhio. Tutti spunti che, nelle più diverse rielaborazioni, tornano nelle produzioni della Forster anche più recenti e non figurative.

G. C.

Alfredo Chighine

Il folto gruppo di opere recenti esposte alla *Galleria Bergamini* conferma la singolare determinazione del lavoro di *Alfredo Chighine*. Impegnato in un'analisi della visione naturalistica, Chighine ne ridefinisce certi termini essenziali; egli porta su un piano compositivo, articolato secondo una struttura semplificata, un'emozionalità riconoscibile attraverso luoghi e oggetti, spianati nella loro incidente contingenza, vivi di una trascorrente fenomenicità. Quella che alla fine degli anni cinquanta era stata nell'opera dell'artista una minuziosa ricognizione delle emozioni di una città lombarda, ora è portata a luoghi di una natura più libera e ambigualmente emblematica. Perché il gioco delle superfici ordinate secondo un colore che confronta di continuo assorbimento e emanazione luminosa, non pare cercare un rimando di specifiche oggettività, ma l'incalzare di orizzonti curvi e liquidi dentro i quali la percezione degli oggetti, la loro qualità, non ha confini netti ma una stessa unita immagine. Chiaramente il lavoro di Chighine dichiara una sua data di formazione (gli anni cinquanta e vi è evidente una certa attenzione ai modi del « fare pittura » di De Stael); ma scartando un ag-

giornamento frenetico l'artista ha saputo trovare negli anni una stringata e dura consistenza. I suoi « colori » dentro i quali è possibile leggere una sapiente meditazione del flusso profondo di una tradizione naturalistica lombarda, si aprono a una sottile e continua campitura ritmica, una direzionalità nel tempo che è anche registro di coerenza. Ricondotta a questa dimensione la pittura di Chighine può anche suggerire un'equazione colore-suono come pare di avvertire a Tassi per « la particolare natura degli accordi cromatici o la strana melodicità delle forme e il modo di prolungare la loro risonanza sempre un po' aldilà dei confini fino a legarsi con questo alone tenuissimo alle forme vicine, o anche per la sostanza così intima della sua poesia ». Noi siamo convinti che l'equazione possa porsi ma con più brusca direzionalità, puntando al momento di costituzione dell'immagine, alla sua « durata ».

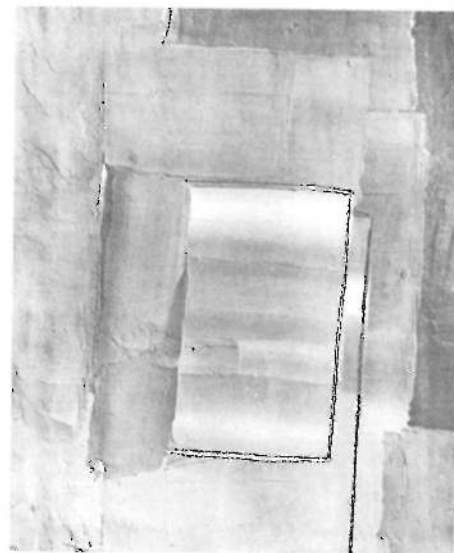
V. F.

Serge Poliakoff

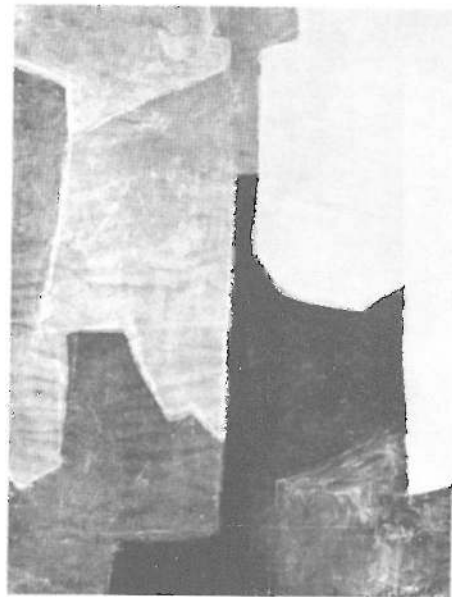
A due mesi dalla mostra organizzata a Bergamo dalla *Galleria Lorenzelli* ritroviamo opere di *Poliakoff* a Milano, alla *Galleria Falchi*. Sono una ventina tra oli e tempere e si riferiscono, salvo pochi pezzi, agli anni tra il '62 e il '66. La scelta è intelligente: predominano opere giocate sui blu e sui grigi, e anche le poche eccezioni concorrono a rendere patente la volontà dell'artista di « ridurre il quadro al silenzio ». Cadono così i luoghi comuni di una lettura in chiave materico-coloristica e pure ai non addetti ai lavori si pone il problema di scavare più a fondo nell'opera di Poliakoff, di ricercarne più riposti motivi. Ma oltre ad escludere ogni indulgenza verso quel tipo di piacere edonistico che può sprigionare da un certo vitalistico barocchismo

del colore di Poliakoff, questi quadri non suggeriscono neppure quella ieraticità che ha indotto a risalire alle icone della sua Russia. Direi che per le opere esposte il legame del pittore col proprio mondo d'origine sia da ricercare in direzione diversa. Risaltano qui a tutto sesto una inquietudine e una problematicità psicologica non pacificata che rimandano alla grande tradizione letteraria russa. Una inquietudine e una problematicità peraltro sempre presenti nelle opere di Poliakoff, anche se a volte solo come nota di fondo. In queste « Composition » l'iniziale non equilibrio delle forme, la loro reciproca incongruenza, appaiono evidenti e d'altra parte i colori freddi, smorzati, estremamente simili nel timbro, anche emotivo, impediscono che qualcuna delle forme sopravvanzasse le altre, campeggi, catalizzando intorno a sé la strutturazione del dipinto. Il quadro diventa allora la trascrizione del lavoro,

Alfredo Chighine: *Finestra rosso-verde*, 1969.



Serge Poliakoff: *Composizione*.



spesso tortuoso, dell'artista per ricondurre ad unità le originarie tensioni, per pacificare in architettura le primitive contrapposizioni, e non solo sul piano visivo, ma anche, e soprattutto, a livello mentale ed emotivo. Poliakov, tuttavia, mentre risolve il problema sul piano formale, non porta a compimento il processo sul piano dei contenuti, ma lo arresta al punto in cui potrebbe distruggere l'iniziale individualità di cui erano cariche le forme. E proprio per la presenza di questo residuo irrisolto l'opera resta nei suoi contenuti problematica, aperta, tende ad una struttura che contemperi le opposizioni, ma non la attinge. Il discorso può così snodarsi con perfetta continuità da una tela all'altra, sempre rinnovato ma sempre ricorrente nella conclusione. Un discorso in cui un colore tormentato, estremamente vibratile, rallentando al massimo la percezione, lascia spazio ad apporti e reminiscenze quanto mai vasti. Di fronte al quadro si resta così nel dubbio di non essere riusciti ad intenderlo, con la sensazione di trovarci di fronte ad un enigma. Ma forse è soltanto la nostra tradizione culturale che ci spinge a cercare come punto di arrivo una struttura chiusa e risolutiva, una conclusione: qualcosa che per Poliakov doveva essere semplicemente un non senso.

R. Be.

Romagnoni, Tancredi

La Galleria dei Lanzi ha dedicato una mostra di opere che vanno dal 1960 all'anno della morte, avvenuta incidentalmente in Sardegna nel 1964, a Bepi Romagnoni, una delle figure più rappresentative di quella generazione di artisti che fu giovane nel decennio trascorso. La sua collocazione si situa inizialmente all'interno della vicenda pittorica italiana; ma non per soggiacervi bensì per trovare, in termini di autonoma ricerca, uno spazio sempre più ampio che non tenderà a collegarsi, nel lavoro più maturo degli ultimi anni, a quel processo di trasformazione che, procedendo su linee parallele, arricchì di nuovi termini espressivi un ampio territorio della pittura internazionale. La collocazione iniziale di Romagnoni, si sa, è riconducibile a quel gruppo milanese etichettato come realismo esistenziale; vi appartennero anche Guerreschi, Vaglieri, Ceretti, Ferroni, Banchieri. Un coagulo di personalità incidenti che dopo una unità iniziale trovò proiezioni differenti, aree nuove di esplorazione, punti di arrivo sovente distanti e caratterizzanti rispetto alle posizioni iniziali. Di esse Romagnoni risulta una delle componenti più problematiche e per un certo aspetto si configura come uno dei fondamentali momenti di trasformazione di tutta la recente pittura figurativa italiana. Il rivedere le sue opere dopo alcuni anni di lontananza chiarisce come molte delle sue elaborazioni aprirono sviluppi nuovi, nell'ambito del linguaggio e delle

problematiche, alla pittura che seguì; anzi esse servirono a dare altri spazi alle immagini, a definire possibilità nuove di rapporto tra l'artista e la complessità con cui andava configurandosi la realtà attorno. A partire dal 1961 Romagnoni andò frantumando l'unità della immagine e cominciò a inserire in essa frammenti fotografici il che, dalla successiva necessità di ristabilire un equilibrio espressivo all'interno del quadro, riquilibrò tutta la parte pittorica liberandola delle scorie della precedente esperienza che, pur di notevole livello, rivelava una serie di apporti preclusivi alla sua autonomia. Romagnoni andò così definendosi con sempre maggior sicurezza fino a determinare una base di elementi linguistici e un campo di problemi ideologici che, oltre a connotarlo come artista e ricercatore, consentirà alla generazione successiva di liberarsi da ogni scoria naturalistica e di risolvere in modo nuovo l'immagine, finalmente coincidente con la realtà visiva di un mondo che andava radicalmente cambiando; non solo ma, nella situazione italiana, egli aprì la possibilità di cogliere e accettare quella esperienza che di lì a poco doveva nascere, la Mec Art. Ma il rinnovamento operato dal pittore non si arrestò ai modi espressivi. Egli scompaginò la struttura tradizionale del quadro, la sua unità di tempo e di spazio, frantumandola

in una serie di momenti contemporanei o anche lontani, il che consentì una dilatazione senza misura degli accadimenti, uno scontro interno più serrato, il definirsi di una dialettica assai più problematica e coinvolgente. È questo, ci sembra, un aspetto fondamentale della ricerca di Romagnoni, un elemento nuovo che concorre a preparare quella fuga verso situazioni aperte, di coinvolgimento totale nel tempo, nelle cose e nello spazio che caratterizzano alcune delle ricerche più vive dell'arte contemporanea. Una duttilità di mezzi così precisa doveva permettere a Romagnoni di rendere reale e pienamente efficace quel che appare la sua comunicazione ideologica: il testimoniare, cioè, in tutta la sua inquietudine, contraddittoria complessità un momento della storia dell'uomo in cui tensione, frenetico movimento e soprattutto solitudine rendono ogni cosa mutevole e incerta, cancellano in ognuno la reale identità, estinguono, nel succedersi di valori mai precisi, ogni nostra sicurezza.

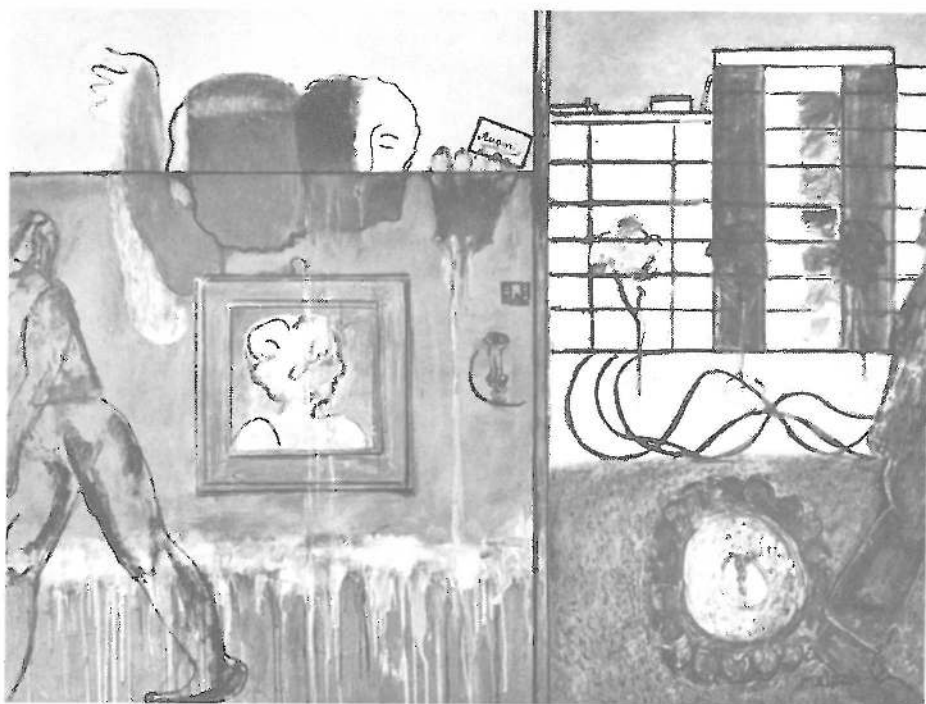
A Milano, nel breve spazio di poche settimane, tre gallerie, la Moroni, Schubert e Schettini, hanno presentato opere di Tancredi. Una seconda ondata, dopo quella degli anni scorsi, di mostre dedicate al pittore veneto, la riproposta di un nome che va facendosi ormai mito. Poiché

Bepi Romagnoni: *Racconto*, 1963.



Tancredi non è oggi soltanto un pittore spentosi prematuramente lasciando a noi una serie di tele e di disegni da catalogare ed eventualmente da scoprire, ma una personalità difficile e contraddittoria che ha risolto alcuni nodi personali (e generali) violentando se stesso e offrendosi così come simbolo di una condizione di vita. Lo spazio romantico che offre una vicenda così dolorosamente umana a chi sta all'esterno è vasto e consente una gamma di identificazioni che, al limite, giungono a violentare la reale immagine dell'artista stesso. Così ecco la letteratura su Tancredi, la sua innocenza e il suo delirio, il tutto ambientato su un palcoscenico sottilmente decadente, illuminato a tratti da apparizioni di personaggi del set internazionale. Un alone mistificante che se serve ad altri per sostenere le quotazioni va cancellato per rispetto reale all'uomo che fu Tancredi; e va dimenticato in sede critica. Così eccoci, davanti a tanto materiale propostoci, giudicare liberamente il suo lavoro. Diremo subito che ai fini di una valutazione critica la mostra di Schubert, quasi tutti disegni, appare come la più stimolante. Poiché in essa appaiono i corsi e i ricordi, le paure, le improvvise folgorazioni di un percorso creativo che si rivela intorno a quello delle grandi tele. E subito si evidenziano l'influenza che condizionarono il lavoro dell'artista, rintracciabili tutti in due aree geografiche, la nord-europea e quella americana. I riferimenti giungono al primo espressionismo nordico, quindi toccano Wols, il gruppo Cobra e De Kooning, Gorky, Tobey e infine l'Action Painting, aree così lontane da quella italiana e che credo testimoniano il tentativo operato da Tancredi per sfuggire a una dimensione subalterna quale fu quasi sempre la nostra. Sono influenze, a mio parere, assai scoperte anche se vissute intensamente, con una vitalità che appare inutilmente

Tancredi: *Acquarello*, 1962.



Gino Meloni: *Appartamento al mare*, 1969.

tentare lo sbocco in una via più autonoma. Sicché viene il sospetto che Tancredi non riuscì mai a collocare la sua potenzialità creativa in un involucro che fosse completamente personale. In molti dei grandi quadri appesi nelle altre mostre e in quelle passate il ritmo è sovente differente, catturato da fitte tessiture di colore che tendono a stemperare e ad addolcire il gruppo e la pennellata in una facile seppur fantasiosa decorazione. Beltrame, che scrive su uno dei cataloghi, parla di una dimensione veneta del pittore. E questo probabilmente fu uno dei drammi della sua vita, una tensione senza possibilità di controllo che quando si realizzava in un'opera mai si sentiva in essa appagata.

A. N.

Gino Meloni

La mostra di *Gino Meloni* alla *Rotonda della Besana* ha avuto l'utile funzione di proporci sistematicamente l'insieme dell'opera dell'artista, dalle prime conquiste fino al 1970: occasione di una comprensione globale. La statura del pittore ne esce ben rafforzata e lumeggiata, anche per la possibilità di scorgere direttamente la continuità interna di un pittore nel quale l'alternarsi di fasi o periodi diversi è molto evidente nelle sue formulazioni esterne. Da una partenza in modi dolorosamente drammatici a uno sviluppo sostanziato di espressionismo, e poi di definizioni rigorosamente formalizzate, e poi di paesaggi veneziani visionari, e poi di informale, a un certo momento è sembrato che Meloni dovesse approdare definitivamente al non-figurativo come sua vera patria. « Al termine del suo viag-

gio spirituale e estetico, nell'astrazione pura », scriveva Brion nel 1956 (nella monografia dei quaderni dell'Apollinaire, p. 28-29). E invece non è stato affatto un termine. E anzi riappare una figurazione fresca e originale, maturata e affinata da tutte le molteplici esperienze. Un discorso sull'insieme è stato posto chiaramente da Marco Valsecchi nel testo dell'ampio catalogo, che del resto, con oltre centocinquanta illustrazioni in nero e a colori, è un opportuno strumento di conoscenza. Ma qui vorremmo attenerci a qualche riflessione intorno a quell'unità segreta che riappare nelle vesti più diverse, in un proporzionato alternarsi di fattori che si equilibrano in un prodotto coerente. Il guaio è che non esiste, credo, un vocabolario che consenta di cavarsela con una definizione sommaria. Penso che per intendersi si possa assumere come indicativa la data del 1940. Riasuntivamente: prima di quella data Meloni usa un colore molto impastato dai timbri fusi in un tono grave in funzione di realismo-espressionismo, con frequenti sviluppi di linee curve e avvolgenti, e i contorni che appaiono come fasci di linee forza, mentre le pennellate si allungano e giustappongono. Da qui si passa gradatamente a una concezione che sembra l'opposto: un colore squallantissimo, linee di nettezza araldica e perfino ieratica, un distacco antinaturalistico che si esprime in stesure di colore compatto, piano e levigato: i Galli, le Donne, che han fatto parlare di oreficeria barbarica e di Bisanzio: e a ragione. Dietro tutto ciò sta un atteggiamento morale, ed è qui che dobbiamo intenderci. Penso che sia ammesso dire così: nella fase giovanile ci troviamo di fronte a una dichiarata cari-

ca patetica tutta espressa, che viene individuata già nel tema figurativo (certi esseri umani densi di terrestre melanconia); con un sentimento conclamato che si pone tra gravità, crepuscolare elegia e denuncia di una condizione umana. Una pittura «narrativa». Nelle donne e nei galli sembra che avvenga un rovesciamento così completo e perfetto, da farci sospettare che proprio per questa esattezza di rapporti inversi sia rifatto lo stesso discorso, da una prospettiva morale diametralmente identica e opposta. La carica patetica non sta più nel tema narrativo; il colore è timbro puro; la figura diventa emblematica, già «astratta»; la denuncia delegiaca diventa fermezza e purità ironica. Sul termine «ironia», del quale — lo confesso subito — non mi dichiaro troppo soddisfatto, voglio precisare: ironia non significa affatto sarcasmo né umorismo né comicità: vorrebbe dire piuttosto risentimento spirituale, raccolta delle proprie forze in un fermo equilibrio interiore, rispetto al quale le immagini del mondo sembrano svuotarsi, non sono più di carne o di terra, ma di una sostanza immaginaria. Si potrebbe dire: un sistema ironico-emblematico, serrato. E a sua volta sistema vuol dire: un'organizzazione di elementi che si integrano a vicenda senza dipendere da altri fattori esterni. Tutto succede come se una corrente psichica invertendo la rotta si concentri in sé, in una soggettività che si irrobustisce. Le effusioni aperte diventano circolo chiuso, appunto icona bizantina, gemma barbarica. Il vigore patetico, obbligato così a non raccontare di storia e di romanzo, ma a farsi emblema, costretto in se stesso, non si affievolisce, ma realizza la sua vitalità irruente nell'incessante e crescente fuoco coloristico. Il colore di Meloni è l'acquisto che ripaga ampiamente il sacrificio di uno scoperto o epidemico collegamento al mondo, ora riveduto. La sentimentalità estrovertita iniziale è divenuta una fiamma introvertita. Questa introversione ha giustamente spinto vari critici a parlare di Meloni come di un lirico. Vorrei soggiungere che si tratta di una lirica molto sui generis, non compiaciuta né intimistica: proprio un'interiorità purificata, obbiettiva, quasi in un processo di autoironia che spinge Meloni a dimenticare se stesso, a non curarsi dell'individualità sentimentale, a mirare a una pace duramente ottenuta, autonoma e lucente. Se dovessi pronunciare il nome di un poeta dovrei dire l'Ariosto, gli smalti incantati dell'Orlando Furioso, dove ogni cosa è armonicamente arbitraria, irrealmente esatta, «antimpressionistica» e «visionaria» (due vocaboli che trovo nel citato testo di Valsecchi).

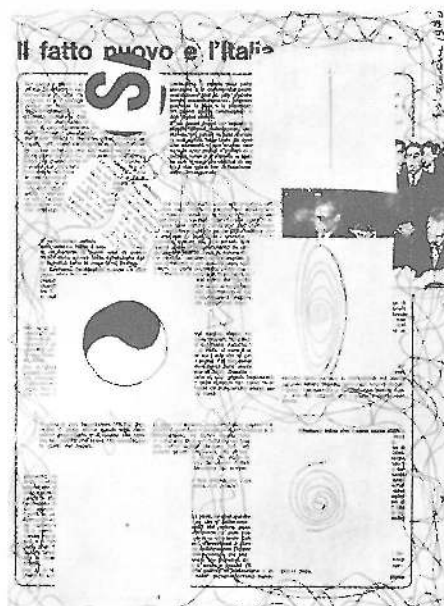
Questa via del non-individualismo (per i valori etico-psicologici) e del non-descrittivismo (per lo stile) potrebbe aiutarci a comprendere (senza naturalmente volerne ricavare concatenazioni meccaniche di cause ed effetti, da escludere attentamente) il passaggio graduale all'informale, all'

l'astrazione di certe tele dove non si scorge più linea alcuna, se non l'ampia, distesa, vibrante superficie di un unico colore intriso di diversi gradi di luminosità. Quasi un dissolvimento nel nirvana generale; quasi come quando si guarda un mare o una nuvola. Il mondo delle figure rinasce da questa naturalezza impersonale e indefinita, coll'affiorare di lente definizioni formali e determinazioni di misure, accennate da poche linee, da pochi cerchi e pochi tratti, che poi divengono le punte di un cancello, il profilo di un volto quasi trasognato, membra umane, passi, il filo elettrico e la lampadina, l'uomo che si rade. È una riasunzione veramente rinnovata della umile e vera realtà della vita di tutti i giorni, a cui Meloni aveva rivolto tanta parte di sé nella produzione iniziale. Ma con il vantaggio adesso di una profondità e lievitazione ignote nel passato: le cose comuni non come fatti di cronaca, ma come esperienze intime, come originale prodotto di operazioni interiori. In questo senso la libertà inventiva di Meloni tocca — e con mano discreta e fortunata — anche i limiti del surrealismo: cito ad esempio il dipinto del 1968 «Il Sentiero»; e nel contempo le ragioni della critica morale: così in «Una Visita», del 1970: discorso in apparenza non polemico, e più pungente nella sua sostanza umana.

G. C.

Centro Tool

Il *Centro Tool* — che ha iniziato la sua attività da qualche mese in Via Borgonuovo 20 — è come dice la breve ma esauriente presentazione un centro di «diffusione della poesia visuale. L'unica galleria al mondo [noi ne conosciamo altre] dedicata ai lavori di ricerca sulla parola al di là della parola». In inglese, tool significa utensile, arnese, strumento che impugnato serve a sollevare, scavare... Per questo significato, Ugo Carrega scelse la parola tool come titolo-emblema di una sua rivista che prese l'avvio nel '65 dalla convinzione che «l'uso di uno strumento modifica l'operatore» e dalla «necessità di parlare dello strumento». Strumenti furono la rivista Tool (6 quaderni programmati, riguardanti ciascuno un problema «verbografico», che uscirono dal '65 al '67) e poi l'attività editoriale e il bollettino di informazione Tool; ma soprattutto i nuovi elementi costitutivi della pagina (della totalità della pagina): l'elemento verbale, cioè il senso fonetico e il senso proposizionale, e l'elemento grafico, cioè il lettering, il segno, la forma, il colore, posti in relazione fra loro a formare lo strumento degli strumenti: la «scrittura simbiotica», teorizzata da Carrega. Col *Centro Tool* Carrega, Sandra Glesersfeld, Accame, Vitone, Mignani e Kemeny si propongono ora di documentare il percorso della loro ricerca che procede da anni sostenuta da accanite teorizzazioni e verifiche. «Si tratta di



Rolando Mignani: *Poemi mentali*.

una svolta decisiva in poesia», ci avverte ancora la presentazione del centro. «Tutti in pittura hanno compreso da molti anni che è l'uso specifico di una certa materia (il linguaggio) a formare quel tale prodotto chiamato pittura e che l'ambito di questa certa materia può andare benissimo oltre il pennello e i tubetti del colore. In poesia (per convincimento culturale di profonda radice) non si è ancora compreso questo fondamentale concetto. E così non si dovrebbe uscire dall'ambito dell'uso della materia verbale. Ma è l'uso specifico del linguaggio (tutto è linguaggio) a far diventare quella materia poesia». Parole chiare — e condivise in anticipo anche dai poeti visivi che dal '65 operano meno sulla parola e più al di là di essa; ma personalmente credo ci sia anche da discutere sull'idea stessa di poesia (sì, ci sono altre radici da estirpare!). Che poesia? E per chi? Una poesia ancora petrarchesca o (una poesia) ancora post-poundiana? Non basta un passaporto che permetta di utilizzare finalmente in poesia tutti i materiali possibili e anche quelli inimmaginabili (la carta igienica, ad esempio e quella moschicida, a proposito degli aborriti collages) come fa Rolando Mignani nei suoi furiosi racconti privatissimi. E comunque non vedo che rapporto ci sia fra il super-rigore teorico e metodologico di tanti anni e la mostra di Vincenzo Accame il quale presenta alcune proposte concrete e altre quasi concrete (simboliche?), più due quartini di «prove di linearità», un buon libro secondo me di poesia tout-court. I materiali nuovi ci sono; il linguaggio nuovo è un'altra cosa, ammesso che basti. (Questa considerazione vien fatto di farla quasi sempre alle mostre di poesia sperimentale, o visuale o visiva, o avanzata, ecc.). Diamo tempo al tempo, certo, ma non dimentichiamo che in arte si fa più in fretta a fare cose nuove

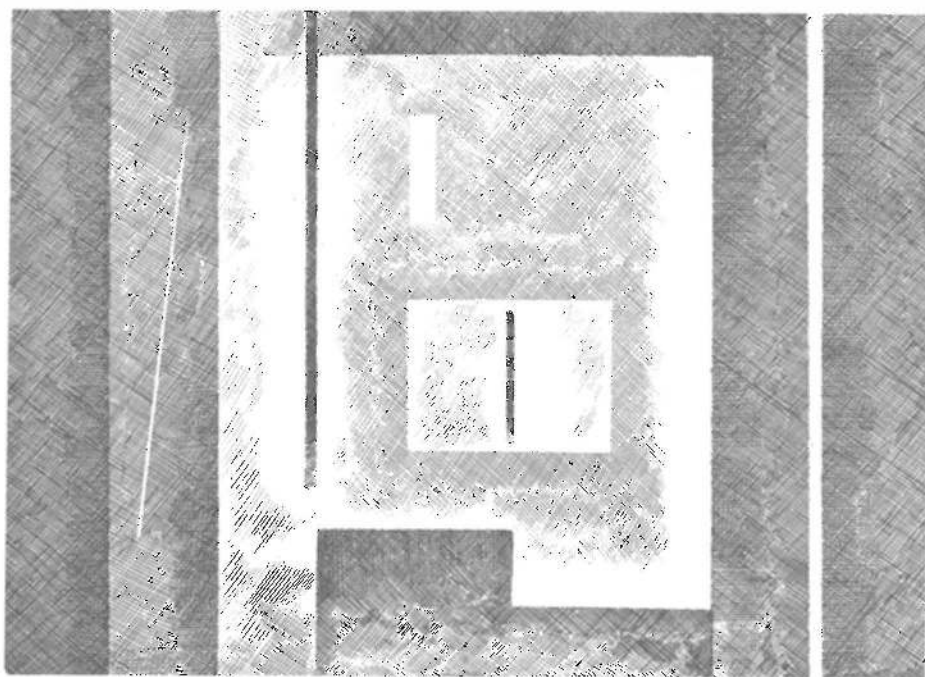
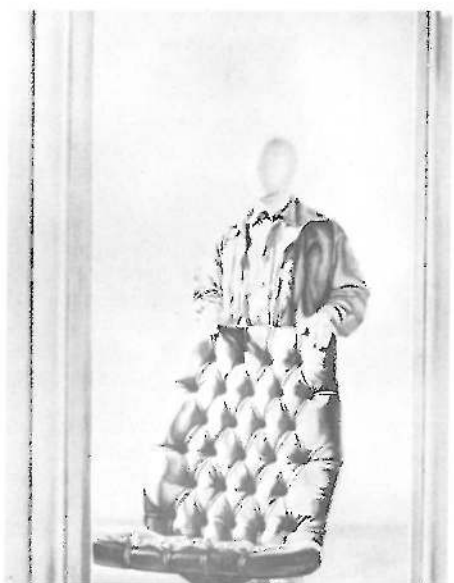
(quelle rarissime volte che capita) che a programmare il nuovo mettendo bene in fila strumenti e materiali con le istruzioni per l'uso. Vorrei in ogni modo che i lettori non dimenticassero l'indirizzo del Centro Tool: troveranno proposte non adulterate dal mercato e stimolanti. Spesso ermetiche (nel senso comune ma non solo), altre volte piacevoli e con qualche... tocco di colore.

B. R.

Korompay, Guarnieri, Verrusio

Pian piano (come spesso accade a certi artisti di scarsi traffici ma di solida costituzione) l'opera di Giovanni Korompay si sta affermando. La bibliografia è indubbiamente folta, ma come rilevava qualche tempo fa Lambertini in una acuta e analitica presentazione ad una sua mostra a Graz, solo in questi ultimi anni la critica italiana si è messa d'accordo sulla importanza di questo pittore-scultore-incisore, futurista per reiterate, pubbliche dichiarazioni, veneziano di nascita, bolognese di adozione. Questa mostra allo *Studio del Beccaro*, pur essendo esclusivamente grafica, serve egregiamente di conferma. Vi sono incisioni molto antiche e incisioni recentissime ma sorprende la linearità del suo percorso. Un tratteggio sottilissimo che fa vibrare il foglio ma sempre con estrema pulizia e rigore. «Equilibri palpitanti» in cui il bianco si è fatto viepiù allusione di spazi luminosi. Costruzione in cui la spunto (architetture, ricordi di luoghi, officine) viene ad essere riassorbito da un ordine che è, al tempo stesso mentale ed etico. E specie nelle ultime opere c'è un'ariosità, una capacità di trapassare al di là delle immagini per proporre, ormai con sicura maestria, un ideale platonico che trae origine da quelle tendenze del primo do-

Pasquale Verrusio: *L'autore e la poltrona*, 1970.



Giovanni Korompay: *Incisione*.

poguerra a cui aveva, in sostanza, partecipato.

La serie di dipinti esposti alle *Ore* dal veneto Oddino Guarnieri sono il risultato di un processo di essenzializzazione e di purificazione che, in questi ultimi tempi, si è andata accentuando. Toni Tonia, con felice definizione, la chiama, nella presentazione, «profondità ed estensione di figure e geometrie di luce». Una purezza di notevole efficacia poetica in cui il bianco è venuto assumendo una sensibile prevalenza sugli altri colori. Ma, direi, capovolto di segno rispetto al bianco, per esempio, di un Fontana. Un bianco, cioè, che nella sua immacolatezza, in luogo di essere stimolo ad una avventura, in definitiva, misticizzante, attivizza una percezione geometrica e attiva, dove l'equilibrio compositivo e le sottigliezze tonali sollecitano una intelligenza netta e attenta.

Questa mostra di Pasquale Verrusio alla *Galleria dei Lanzi* chiarisce l'attuale situazione di quel particolare filone detto «pittura della realtà», che si è dimostrato piuttosto attivo lungo tutti questi anni, specie a Roma. Valga l'esempio del gruppo «Libertà-Realtà» sorto nel '61 ad iniziativa, appunto, anche di questo pittore. Nel suo caso si tratta di una figurazione ambientata specialmente in «interni», con tonalità chiare, anzi addirittura diafane, basate soprattutto su una sensazione di corpi e oggetti senza peso. Personaggi inconsistenti, qualche volta con la testa a uovo, come manichini, e per quanto riguarda gli oggetti essi appaiono come lievitanti, persino quando sono mucchi di sassi e quindi dovrebbero suscitare una sensazione di pesan-

tezza. E dominante su tutto, come un simbolo, vi è l'immagine di una poltrona di pelle nera, trapuntata, che visivamente, direi tattilmente, suscita il ricordo di qualcosa di molle, senza anima. Ad evidenza una pittura con una matrice di origine metafisica che traspare da una certa classicità d'impianto del quadro e soprattutto da quell'aria sospesa di cui si caricano queste sue immagini. Ma il «mistero» che ne deriva serve, secondo me, in particolare, a svelare all'osservatore l'inconsistenza del mondo quotidiano che ci circonda. Un mondo confortevole che stimola una percezione ovattata, molle e inquietante.

F. V.

Pirozzi, Ortelli, Mazzon

Quando si parla delle sculture di Giuseppe Pirozzi, si è soliti richiamare Augusto Perez. Vi accenna anche Carluccio che lo presenta in questa mostra alla *Galleria delle Ore*. Può essere giusto ma vorrei chiarire subito che, a mio parere, tale raffronto è da fare sulla base di preciso distinguo: se non, addirittura, di una netta contrapposizione. Certamente, entrambi assorbono umori dal sostrato della loro comune città. Ed entrambi dichiarano, con esemplare testimonianza, quanta complessa cultura — soprattutto allenistica — permei tuttora quel sottosuolo. Ma dove le figure di Perez sono impregnate di una ambiguità amara e decadentistica, il linguaggio di Pirozzi è forse meno «culto» ma, indubbiamente, più vitalistico. Vale a dire che se è vero che anche lui guarda in modo stregato alle sedimentazioni in cui affonda le radici la sua città, a differenza di Pe-

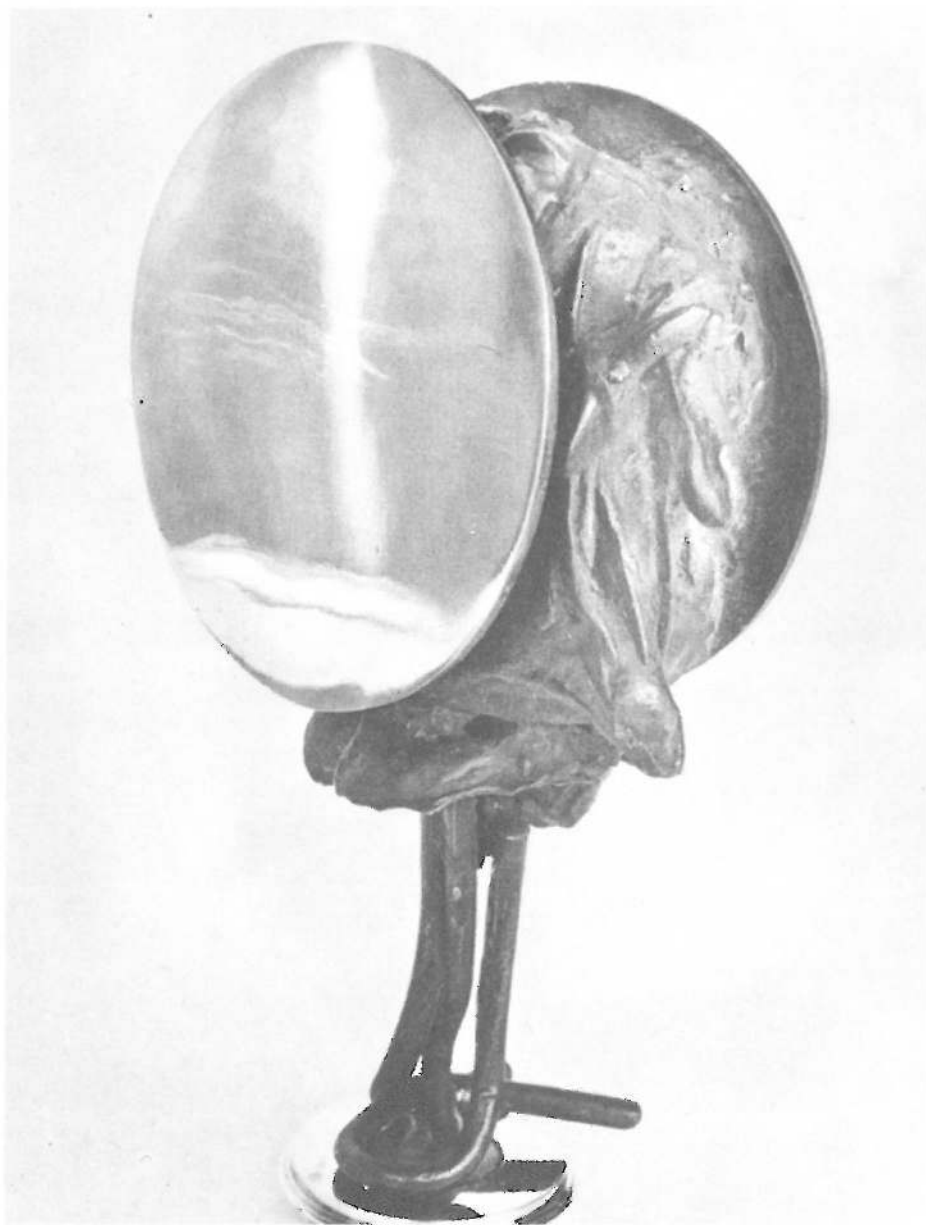
rez, egli di quel sostrato sente non il senso di morte, bensì di vita. Ciò è evidente, soprattutto nei « contenitori » (che costituiscono la maggior parte delle sue attuali sculture), spaccati o aperti e in cui preme e fuoriesce una materia densa e limacciosa. Una densità complessa, resa in modo egregio nella sua vitale luttolenza, dall'uso del bronzo brunito. Una complessa, ripeto, irrefrenabile spinta verso la vita, che si può rilevare anche in altri « segni ». Si pensi a quelle immagini dove l'ironia prevale su un'ogni altra cosa oppure a quelle forme che fioriscono, libere, con una loro acrea grazia. O, ancora, certi contrasti tra volumi geometrici e materia informe, tra superfici lucide e opache, la secca essenzialità di alcune recentissime prove. Tutto, secondo me, concorre a questa dialettica, tutto porta a sentire, al di là di una tragicità di fondo tipicamente partenopea, questo

irresistibile gusto e volontà di vita. E se qualche volta qualcosa resta un po' sordo o, meglio, se, a volte, c'è scarto tra opera e opera, ciò non toglie che, a mio avviso, ci si trovi di fronte ad una ricerca fra le più significative del panorama della giovane scultura italiana.

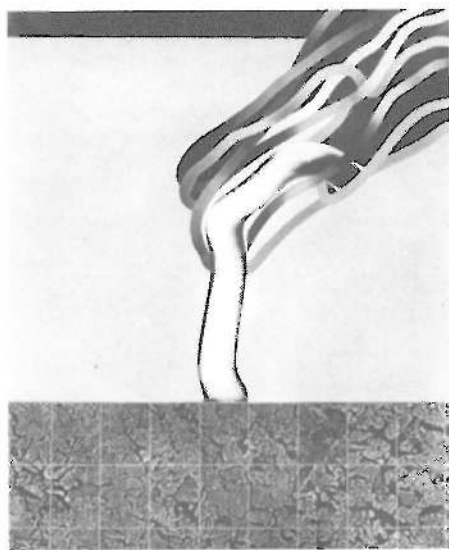
Alla Vinciana personale di *Gottardo Ortelli*, presentato da Natali. La ricerca di questo giovane pittore si basa sulla contrapposizione tra quelle che (parafrasando il titolo di un suo recente dipinto) potremmo definire « le due realtà ». Da una parte il mondo, diciamo, naturale, reso simbolicamente con una pittura che cerca di raffigurarne addirittura il tessuto organico. Dall'altra, la immaginazione che si eleva da quel mondo per espandersi liberamente sotto specie di nastri colorati e intrecciati. Contrasto che, a prima vista, potrebbe apparire un po'

schematico, se non ci fosse proprio questa nettezza di confini (soltanto in alcuni dipinti ci sono tensioni interne a quel mondo organico che ho detto, per altro, ora sempre rigorosamente incasellato) a richiamare l'attenzione sul deliberato proposito dell'artista di essere schematico. C'è in questa mostra, per di più, un disegno a riquadri, variamente trattati, che dichiara esplicitamente questa volontà di chiarezza. E le parole aggiunte sotto ciascun riquadro (« aria, spirito, luce / materia, terra, concreto / silenzio, buco / mito, memoria / inconscio / ragione, strutture logiche / vitalità / tensioni sottocutanee ») sottolineano questo suo voler scomporre per mostrare, quasi in vitro, i vari componenti della totalità. A me sembra che proprio questa esigenza di indagine quasi didattica sia il segno principale della sua attuale operazione.

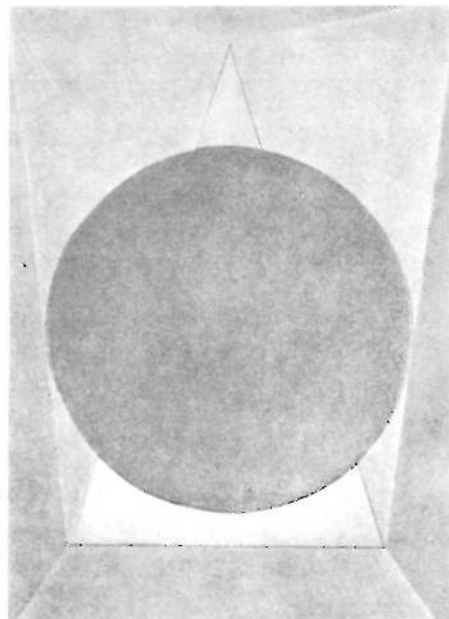
Giuseppe Pirozzi: *Reliquia duemila*, 1970.



Gottardo Ortelli: *Le due realtà*, 1970.



Galliano Mazzon: *Dipinto*, 1970.



A un anno e mezzo dalla grande « antologia » al Civico Padiglione d'arte contemporanea di Milano, ritorno di *Galliano Mazzoni* con una cinquantina di dipinti, quasi tutti recenti, alla *Schettini*. Una paginetta estrosa di Barletta introduce il discorso sul lirismo di questo pittore che, malgrado i suoi settantacinque anni, dimostra una sorprendente inventività. Stavolta si potrebbe parlare di « serie oro-argento » e sono quadri che rafforzano quella ricerca dell'estasi che è sempre stata alla base del suo fare. Si pensi ai suoi testi poetici, quelli che hanno accompagnato, passo passo, la sua pittura. E basta leggere i titoli (« Vita magica », « Vita nel mio Santuario », ecc.) per comprendere come le auree absidi delle basiliche antiche fossero un prevedibile sbocco del suo operare. Oserei dire che, forse, anche certa rozzezza di ductus pittorico, apparsa negli ultimi dipinti, si apparenta a certo fare corruvo nei mosaici paleocristiani: quasi un'ansiosa ricerca di totale spiritualità, più che una pacata e distesa contemplazione. Insomma, una genuina poeticità che, nel suo apparente isolamento, testimonia, forse più dell'opera di tanti artisti alla moda, di certe intense spinte spiritualistiche che stanno smuovendo il nostro momento storico.

F. V.

Nuoro

Gribaudo, Serra

Ezio Gribaudo è presente alla *Chironi 88* con le sue ultime realizzazioni e testo di presentazione di Giovanni Arpino. Dopo i suoi ormai famosi « bianchi » — composizioni cioè impresse a secco su cartoncini bianchi, già ampiamente illustrati in sede critica — Gribaudo ha approfondito il suo discorso con una interessante ricerca realizzando tavole policrome tridimensionali (metallogrifi) facendo uso di fogli di plastica, di sottili e malleabili laminati metallici variamente colorati e di inserti pressati tipograficamente. Il tutto trattato ed elaborato con una libera economia compositiva che va oltre la consueta euritmia dei « bianchi » per l'apparente discontinuità dei singoli elementi che compongono queste opere-oggetto dove lo spazio e la materia predominano a volte sulla forma per l'intervento dematerializzante dato da strappi e da impronte a fuoco, ma che ciò nondimeno il rapporto formale e l'accostamento spazio-cromatico a quinte si scoprono consapevolmente guidati e amministrati da una poetica analitico-evocativa suggestiva che governa, dall'interno, la recente opera dell'artista torinese, basata sull'essenzialità dei valori percettivi e sull'ipotesi espressiva di una motivazione filosofica aperta alla libera idea concettuale, contraria ad ogni imposizione teoretica e scien-
tista.

Sempre alla *Chironi 88* mostra di *Bartolomeo Serra*. Le opere del pittore sardo si basano sul presupposto di valori fortemente affettivi che portano l'autore ad entrare sempre più nel vivo di una personale interpretazione poetico-visiva del percolato naturale. Una visione che, pur non rinunciando a certi valori offerti dal medium rappresentativo tradizionale, si rivela distaccata dall'immagine puramente retinico-percettiva in quanto le forme, intimamente collegate alle proprietà tessurali e cromatiche del colore, assumono accenti di lirica musicalità configurativa, concettualmente intellettuale per quell'esigenza profonda che nasce dalla misteriosa capacità della ricezione sensoriale e dal sentimento.

M. d. C.

Pavia

Giorgio Kienerk

La mostra di Kienerk, commemorativa del centenario della nascita (1869), è stata trasferita da Firenze, città natale dell'artista, a Pavia, dove egli diresse per trent'anni la scuola civica di pittura. L'edizione pavese si è arricchita di qualche pezzo, specie nell'ambito della grafica e della scultura; il quadro dell'attività dell'artista ne è uscito ancor più sostanzioso e articolato: si da consentire la formulazione di un giudizio chiaro. Giudizio che, per quanto mi riguarda, collima con quello ben espresso da Russoli nella prefazione al catalogo: che, cioè, Kienerk, di formazione macchiaiola, è presto sfuggito ai lacci della piacevole pittura aneddotica, propria dei minori epigoni del gruppo toscano, e da ogni suggestione vernacola, puntando su un discorso culturalmente più ampio e aggiornato. È infatti da Durbé introdotto a proposito, nel medesimo catalogo, il riferimento a Whistler per il gentile *ritratto di Teresa* del 1896; con altrettanta opportunità Russoli fa il nome di Khopff: l'influenza del quale è evidentissima nella volontà di trasfigurazione simbolista — si guardi al *ritratto di Irma Gramatica* del 1901, debitamente tenebroso e sfingetico —, come nelle stesse scelte tecniche — l'uso, raffinato e sapiente, del pastello, per la ricchezza delle possibilità evocative che vi sono connesse —. Appunto qui, mi pare, sta il fulcro di un ragionamento su Kienerk, in quanto artista indicativo di una certa situazione italiana tra l'Ottocento e il Novecento. Situazione i cui limiti non vanno ricercati nelle ristrettezze dell'orizzonte culturale, ma piuttosto nella difficoltà a recepire, pur nell'adesione al simbolismo, le « chances » che questo offriva per una definitiva vittoria contro il verismo o il naturalismo impressionistico. Kienerk, con una sua personale delicatezza di linguaggio, sfiora le ragioni dell'Art Nouveau, ma non le fa sue (la produzione grafica di tipo Liberty che gli si



Giorgio Kienerk: *Ritratto*, 1896.

conosce, pur con pagine felici, resta nel complesso descrittiva, né raggiunge mai l'estro e l'icasticità di un Dudovich o di un Terzi); quando tenta il grande quadro simbolista (il trittico del museo di Pavia, riproposto in variazioni grafiche — desunte, penso, da studi — nella rivista *Novissima* del 1901) rimane a mezzo tra la condotta brutalmente naturalistica di un Laurenti e le fluttuanti vaporosità di un Nomellini; e approda infine a quel tardo-impressionismo (certe meditazioni su Vuillard e così via) che caratterizza nel secondo decennio del secolo il gruppo di pittori italiani non allineati con le, esigue, avanguardie e rifuggenti dal neocinquecentismo dell'arte ufficiale (ma come lo stesso Kienerk risente del recupero accademico che era nell'aria alla svolta del secolo! Basti confrontare i plastici disegni di nudo del 1907 con l'agile freschezza di quelli del '96). Il gruppo, che raccoglie maestri di aree diverse, da Innocenti a Bonzagni, da Lionne a Corsi, sviluppa una pittura di tipo intimista, destinata a un pubblico medio in quanto « pittura per appartamento » — e non già celebrativa o destinata sin dal suo nascere alle mostre come « la pittura per esposizione » condanna-



Felice Filippini: *Dipinto*.

ta dalla critica principio di secolo): della quale bisogna pur tener conto quando si vogliano intendere le sorti e gli aspetti della produzione figurativa del tempo, e i rapporti, oggi così appassionatamente indagati, tra «arte e società». A Kienerk si riconosce, nel confronto con altri pittori di medesima tendenza, una singolare riservatezza, una misura espressiva educata e civile, e pertanto la totale assenza di volgarità. Non è lezione da sottovalutare.

R. Bo.

Piacenza

Filippini, Toscano, Ricchetti

Presso la nuova Galleria «Al Duomo», Felice Filippini ha presentato il suo mondo fatto di tensioni, di brucianti furori morali. La tavolozza del noto pittore svizzero si mantiene su cromatismi forti, densi, improntati su di un rosso acceso. Ricordi realistici di marca guttusiana inquietanti temi esistenziali sulla scia di Giacometti (che fu amico caro di Filippini) e di una cultura informale non tolgono al pittore quella autonomia che molti gli riconoscono e che è segno di una decisa personalità.

Alla Galleria «Sala d'Arte 14», Carlo Toscano si è cimentato con una personale interessante. Uomo di cultura e preparato, Toscano porta nei suoi quadri (elogiabili anche sotto il profilo formale) pensieri sull'uomo contemporaneo, sulla sua condizione in una vita che ha contrasti, contraddizioni. La cronaca-storia contemporanea trova in Toscano un interprete

acuto, un interprete che ha una natura accorata e al tempo stesso ben salda nelle sue convinzioni morali, precisa e al tempo stesso inquieta. L'interesse alla vita è un dato costante della ricerca. Si segnalano anche le qualità stilistiche: le forti gamme cromatiche, il senso dell'impaginazione in cui intersezioni plastiche, movimenti geometrici, scontri di masse balzano vivi.

Alla Galleria «Il Gotico» una mostra dedicata a Luciano Ricchetti. Si parlò molto di questo artista negli anni quaranta in virtù delle vittorie da lui ottenute al tanto discusso «Premio Cremona». Dobbiamo dire che Ricchetti non ha avuto proprio niente di quell'arte falsa, retorica allora celebrata. Vinse per le qualità dello stile. Pur nell'ambito del «Novecento», Ricchetti ha percorso una strada sua, di adesione alla realtà, alla natura per interpretarle in forme «pittoresche». A 73 anni Ricchetti ha saputo ancora offrire un buon saggio della sua sensibilità e del suo accorto mestiere.

M. G.

Arman: *Accumulation Colombienne*, 1962.

Roma

Arman

Arman espone allo *Studio d'Arte Condotti 85* una selezione dei suoi pezzi più significativi. Vi ritroviamo accanto ai casuali assemblages di tubetti di colore sgocciolanti, le minute parti meccaniche dell'orologio, le bottiglie d'inchiostro, il denaro di carta imprigionato in uno stampo che può ripetere in serie infinite lo stesso gesto. Arman ha una natura di colorista, possiede una chiara vocazione pittorica. Ma è un pittore? Potremmo facilmente rispondere che pittore non è in quanto non fa pittura con tela e pennello, ma la risposta sarebbe troppo ovvia; e tuttavia dobbiamo rispondere che Arman, per ragioni del tutto diverse da quelle della sua tecnica espressiva, non è esattamente un pittore. Il che può apparire abbastanza strano se teniamo conto della sua inequivocabile vena di colorista, di una sua per così dire dote istin-



tiva. Ma il punto che fa di Arman qualcosa di diverso da un pittore, sta proprio qui: poiché tra l'istinto del colorista che sa scegliere ed accostare con immediatezza e l'opera che noi possiamo osservare nella sua ultima realizzazione c'è un percorso che imbriglia ed utilizza l'istinto, un percorso di razionalità, ragionevolezza, progetto. Viene in mente, per contrasto, Pollock: proprio perché Pollock non compie un percorso di carattere intellettuale nel realizzare la sua opera. Il tubetto di colore gettato sulla tela è la proiezione psicologica immediata dell'artista che ha scelto quel colore: l'elemento casuale è soltanto apparente, poiché la proiezione è precisa. Il gesto è immediato, la pittura è istinto. Arman nello sgocciolare i suoi tubetti compie una prima operazione selettiva di carattere istintivo, ma poi la adopera, la finalizza. Il suo procedere non è poi molto diverso da quello del designer, che ha il carattere dell'artista ma fortemente strumentalizzato. Arman non è un designer poiché non realizza oggetti che abbiano una funzione e tuttavia utilizza parte del procedimento intellettualizzante del design. Il suo personaggio non è presente nell'opera. Dall'opera noi non apprendiamo nulla di Arman in quanto personalità, temperamento, uomo. Intenzionalmente tutti questi elementi sono tenuti al di fuori. Il caso, che in Pollock era dettato dal suo profondo, in Arman è affidato essenzialmente alle tecniche. Se qualcosa di non previsto accade nell'opera di Arman, non è qualcosa di interiore che l'artista non controlla, ma qualcosa che gli piace di concedere al capriccio della materia che asseconda il suo disegno. Una certa ambiguità, nel senso più sofisticato del termine, mi pare sia l'interesse precipuo della pittura di Arman: ambiguità di relazione tra la scelta e il progetto, tra istinto e ragione. Sul filo sottile che pone in continua dialettica questi due termini del suo procedere si articola un discorso che mette lucidamente a fuoco come nell'uso della contraddittorietà possa esprimersi a fondo la qualità umana di un artista dei nostri giorni.

F. D. C.

Identifications

Identifications è un film, realizzato dal tedesco Gerry Schum, che nel giro di un'ora mostra una serie di azioni da lui selezionate tra artisti di nazionalità diverse, (c'è infatti oltre alla partecipazione della Germania, quella degli Stati Uniti, dell'Olanda, dell'Inghilterra, della Francia e dell'Italia) è stato proiettato nel mese di febbraio alla galleria L'Attico. Nel titolo di questo film è implicita l'intenzione del suo autore che sottintende una duplicità di identificazioni: quella dell'artista che compie l'azione da un lato, il quale è interamente identificato nel gesto attraverso il quale agisce, e

quella dello spettatore dall'altro che vedendosi riflesso nell'artista ed identificandosi quindi con lui, compie, sia pure soltanto attraverso un processo mentale condotto sul filo dell'attenzione, quella stessa azione al cui svolgimento assiste. Anziché assistere ad un gesto ormai compiuto, l'osservatore ha quindi la possibilità di assistere ad un gesto che si svolge. Se gli artisti fossero presenti in carne ed ossa, anziché venire presentati attraverso il mezzo cinematografico, la partecipazione di chi osserva avrebbe tuttavia un carattere diverso. Sarebbe più immediata per un verso e forse meno incisiva per un altro verso. Se si assiste ad uno spettacolo che somigli al teatro, è facile che la nostra partecipazione sia tale da coinvolgerci anche fisicamente: se il linguaggio ci raggiunge, ci capta e ci rende attori tra gli attori, entriamo a far parte del teatro. Nel film la situazione è diversa: la partecipazione, sia pure la più intensa è filtrata attraverso un diaframma, quello dello schermo; i personaggi che agiscono sono « veri » ma soltanto fino ad un certo limite perché non hanno la consistenza della presenza fisica, non sono toccabili. Se allungiamo la mano la nostra mano raggiunge un'immagine non un uomo; e l'immagine segue un ritmo che è prestabilito, ha una sua durata che non è possibile alterare. Quindi per un verso la partecipazione dell'osservatore è più passiva, in quanto egli sa che non può e non potrebbe mai entrare, agire, muoversi insieme e contemporaneamente all'uomo che vede sullo schermo, ma nello stesso tempo è forse più intensa perché coinvolge mentalmente, inserisce in un circuito temporale in cui l'elemento da salvare è la « durata » e la durata è recuperabile solo at-

traverso il diaframma della memoria. Una tensione interiore muove quindi lo spettatore nella sua « identificazione »: che il ricordo dell'azione partecipata duri oltre l'immagine, che non si cancelli dalla coscienza. In ogni azione c'è per così dire una parte mobile e una parte statica; la parte mobile è rappresentata dal gesto dell'artista, quella statica dalla conseguenza che il suo gesto produce sulla realtà circostante. Per gli artisti tedeschi pare che l'azione acquisti soprattutto significato nella seconda parte, cioè per gli effetti che produce (singolarmente efficace il filmato relativo a Reiner Ruthenbeck in cui fogli strappati ed appallottolati dalle mani dell'artista, che non appare, vanno ad ammassarsi in una zona dell'ambiente seguendo la successione del ritmo di chi li scaglia). Per gli americani è invece di primaria importanza la presenza dell'artista a significare l'azione (la mano di Serra che si apre e si chiude è una presenza attiva inequivocabile, i due volti di Keith Sonnier che sono lo stesso profilo raffrontato in positivo hanno, nel loro ciclo rotatorio, il valore di una messa a fuoco dell'anima).

Gilbert e George, che rappresentano l'Inghilterra, si mostrano affiancati ed immoti su un prato sotto le fronde di un albero: la staticità dell'azione sembra perfetta ed imperturbabile, fino a quando un lento gesto della mano che porta alle labbra la sigaretta non la spezza; il protagonista dell'azione sembrava l'immoto paesaggio nel quale gli artisti giacevano immersi, il gesto li sottrae alla natura, li pone di fronte ad essa. Gli artisti italiani agiscono durante tutta la sequenza e sono in essa presenti fisicamente: la loro azione ha so-

Keith Sonnier: *Identifications*.



prattutto un valore creativo, è l'equivalente di un'invenzione (l'immagine di Merz disegnata da un gesto creativo sullo specchio che imprigiona ed assimila ad essa il volto dell'artista che riflette; il tentativo di volo di De Dominicis, ripetuto più volte e non sempre identico come a indicare una creatività dalla quale può sorgere tutto, anche appunto la possibilità di sollevarsi e volare).

F. D. C.

Ugo Valeri

Alla galleria della Trinità, mostra commemorativa di Ugo Valeri. La personalità di Ugo Valeri, morto nel 1911, ha un posto preciso nelle vicende della grafica italiana principio di secolo, costituendosi un caso indipendente per il costante interesse psicologico — e quindi estraneo al decorativismo puro d'orientamento astratto — e insieme la sorprendente creatività del segno: attitudini che, unite, salvano la sua produzione dalle angustie della mera notazione caricaturale. L'originalità della mano — specie nel disegno acquerellato — non toglie l'abbondanza dei riferimenti culturali che essa evoca, e anzi ne rende più gustoso il riferimento: soprattutto Steinlen e i francesi — non escluso il nostro Cappiello (e quella «Diva» boldiniana!) —, messa fuoco in una diversa atmosfera nel vivo clima della scuola di Bologna: che Valeri frequentò, alla quale appartengono, per intenderci, sia Majani sia Dudovich, la cui storia, interessantissima, è ancora tutta da scrivere.

R. Bo.

Ugo Valeri: *Ballo popolare*.



James Mc Garrell: *Quotation*, 1969.

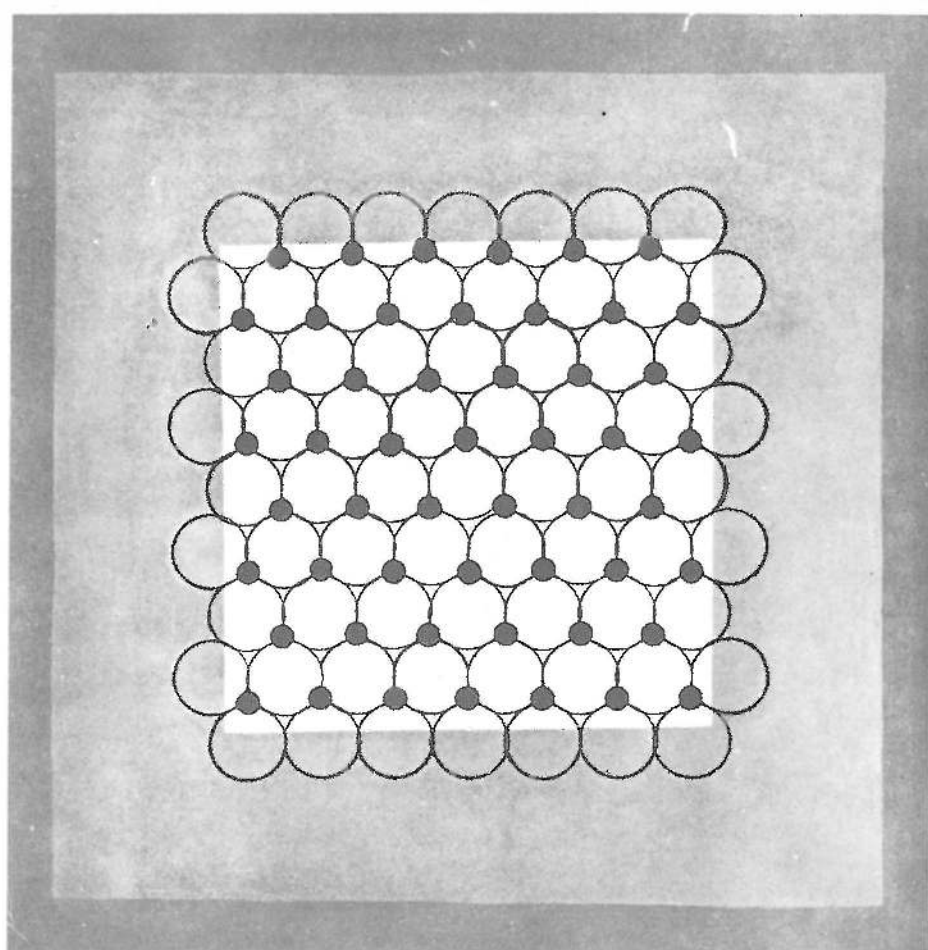
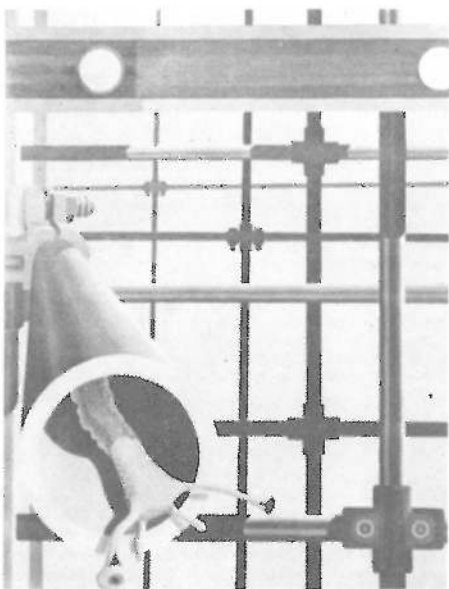
James Mc Garrell

Che la pittura di Mc Garrell, proposta in questa sua personale alla Galleria «Il Fante di spada» si dichiari come il risultato di una situazione sconcertante ed ambigua, ci pare constatazione ben chiara. Sconcertante ed ambigua, come abbiamo altra volta sostenuto a proposito del linguaggio dell'artista americano, perché ad una apparente rispettabilità, ad una apparente stabilità di principi, quasi la proiezione di una società soddisfatta del proprio *standing*, si contrappone una evidente critica analitica. Ogni gesto dei suoi personaggi, ogni pausa, ogni fraseggio, nasconde un termine d'analisi condotto in profondità, sino a ravvivare di significati imprevisi ed imprevedibili la narrazione del pittore. Il dato artigianale di resa, proprio per la caparbieta di enun-

ciamento, ad una siffatta condizione tende, dichiarandosi elemento condizionante l'intero ciclo narrativo. In tal modo i simboli che oggettivamente vivono all'interno della sua pagina pittorica, mutano di significato rapportati all'ambiente che li contiene, si da tradursi, in un secondo tempo, in simboli di una dubbiosità che è la dubbiosità dell'artista. La componente *maladif* che caratterizzava certi suoi nudi, si trasferisce, oggi, su tutta la composizione. I personaggi diventano personaggi di una tragedia i cui esiti sono scontati. La resa dinanzi ai fatti della vita si dichiara perentoria e senza scampo. Non v'è speranza nell'immagine di Mc Garrell. Non vi è indicazione di salvezza. Il modo stanco di proposta è nei personaggi che si trascinano su questo immaginario palcoscenico, senza riconoscersi nei gesti attraverso i quali si afferma-

no, prigionieri della situazione alla cui credibilità il loro contributo non è estraneo. I personaggi di Mc Garrell, a nostro avviso, sono i personaggi della rinnovata condizione dell'apprendista stregone che ha mosso elementi non più controllabili, senza la possibilità, però, dell'intervento catalizzatore di altri che questi elementi possano ricondurre nel loro alveo naturale. La salvezza non può essere che in loro stessi, ed il cammino è dei più ardui e faticosi. In fondo, è la proiezione di un certo mondo provinciale americano che si specchia nell'indagine dell'artista. Quel cronachismo minuto, descrittivo, che si richiama alla lezione dei pittori della « scena americana », all'insegna, però, delle proposte che vengono dal nuovo oggettivismo, moltiplicando, metodologicamente, la carica ironico-surreale attraverso la quale l'esercizio critico dell'artista cerca le possibili soluzioni. La difesa di una *privacy* esteriore, in netto contrasto con la crudeltà con la quale Mc Garrell questa *privacy* affronta per mettere a nudo le segrete piaghe che sono e restano piaghe morali, convinzione di un disagio al quale, come scrivevamo, l'artista decisamente non è estraneo. Diremmo che il suo è un modo di sfuggire, per la tangente, alla ineluttabilità di una situazione; da qui l'interesse del rapporto figure-ambiente, il prevaricare del secondo sulle prime, il tentativo di messa a nudo di una condizione umana all'insegna dell'analisi. Un ribaltarsi continuo di situazioni (il contrasto uomo-natura, il doppio « autoritratto »), la simbologia sessuale, l'evidenziazione dei caratteri secondari, l'ambiguità di una situazione che è l'ambiguità stessa dell'uomo, continuamente alle prese con un concetto del bene e del male, del positivo e del negativo. La dichiarazione di un disagio morale, dunque, che il rap-

Silvio Cherubini: *Fine del tunnel.*



Gastone Biggi: *Strutture.*

porto uomo-cose, nell'ambito di una civiltà, vorrebbe ristabilire.

V. A.

Cherubini, Francalancia, Biggi

Il contrasto natura-macchina che *Silvio Cherubini* analizza nella sua personale alla « Borgognona » si rivela, alla fine, come il discorso sulla macchina che definitivamente sembra aver sovrastato l'uomo ed essersi imposta sulla natura. Ma il modo con il quale Cherubini affronta la tematica, proprio perché impegnato nella lucida tensione d'analisi, finisce con il tradire, a nostro avviso, l'intenzione stessa, sì che un tale contrasto risulta senza scosse, senza lacerazioni, al punto che è la natura che sembra integrarsi con la macchina. Ed a nulla vale la simbologia del bruco metallizzato.

Retrospectiva di *Riccardo Francalancia* alla « Senior ». Riproposta, dunque, del discorso di quest'artista dalla squisita sensibilità; quel discorso che vede la « favola arcaica » farsi protagonista nell'impeto di una narrazione tutta sottesa di umanità e di acuta poeticità. Gli infiniti silenzi, le sospensioni temporali nella cui atmosfera Francalancia immerge le

proprie visioni, danno ancora una volta la misura del suo concetto di « classicità ». Una classicità intesa come pienezza della forma, precisione del discorso, essenzialità della visione quasi colta in fase di trascendenza mistica e tradotta in quella che chiameremo la dimensione dell'artista che, proprio per questa ascetica astrazione, si fa poesia.

Il discorso « seriale » che *Gastone Biggi* conduce nella sua personale alla « Conti- ni » continua l'idea di struttura congeniale all'artista, inserita in una iterazione segnica di sapore emblematico. La ripetizione all'infinito, la possibilità di continuare l'ipotesi nello spazio che lo contiene, con implicazioni risolutive « altre », si arricchisce in queste recenti opere, di una rinnovata maturazione che dal colore scaturisce. Il segno di Biggi, oggi, è tautologico, è vero, ma vive una più intensa scansione derivante dalla maggiore possibilità di presa pittorica. La cancellata d'ordine decorativo, sollecita implicazioni rinnovate dall'eleganza formale della visione che è un modo positivo di credere nelle possibilità ricognitive che all'uomo ancora spettano all'interno della realtà esistenziale.

V. A.

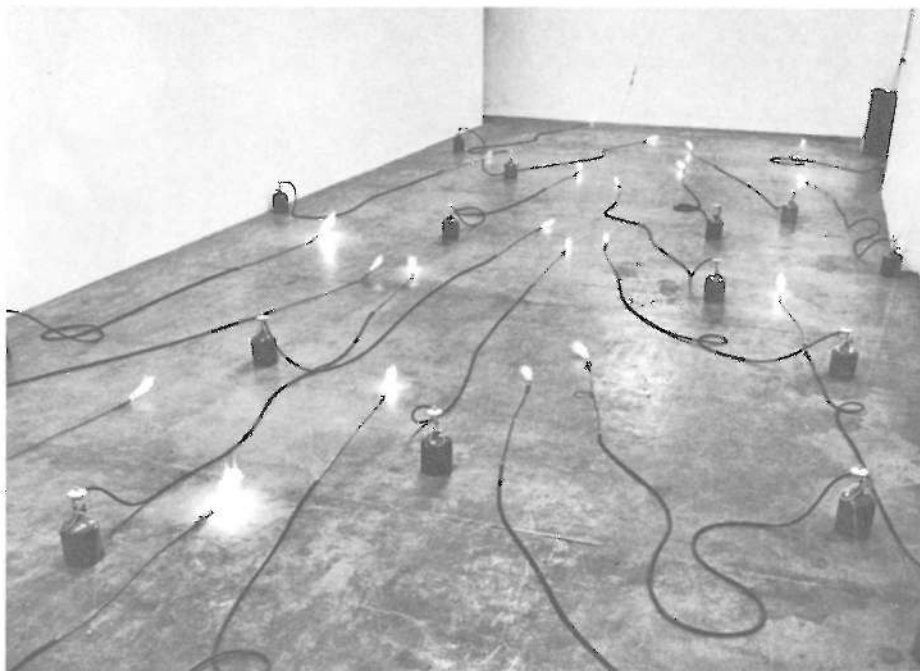
Savigliano

Bersezio e Botta

Un'analisi ed una esposizione visive del problema dell'inquinamento sono state l'oggetto dell'azione di *Bersezio e Botta* sulla piazza del mercato di Savigliano (Cuneo). Senza alcuna preparazione Bersezio ha esposto alcuni parallelepipedi di gesso, rifiniti con cura, laccati e chiusi ermeticamente con la ceralacca. Le parole impresse sui parallelepipedi indicavano le materie inquinanti o inquinate e anche queste erano scritte con raffinatezza. Botta, invece, ha presentato piccole lastre di vetro, di identiche dimensioni, su cui erano impresse le lettere dell'alfabeto, anch'esse scritte con lo stesso stile. La loro è stata un'azione che ha cercato di incidere su un fenomeno ormai generalizzato e può essere considerata « completa » solo e attraverso la partecipazione e la presa di coscienza del problema da parte degli osservatori, che in questo caso erano il pubblico del mercato. L'esposizione si è basata su due distinti momenti: il primo quando gli operatori hanno esposto le loro opere e la gente, abituata a trovarsi di fronte le solite bancarelle è rimasta sorpresa dalla loro presenza. Il secondo, quando Bersezio e Botta hanno distribuito un volantino che è riuscito a creare un certo grado di riflessione negli osservatori. Un abbozzo di dialogo, un inizio di discorso che in una galleria non sarebbe stato possibile.

F. P.

Bersezio e Botta: *Operazione in piazza.*



Jannis Kounellis: *Fuochi*, 1971.

Torino

Jannis Kounellis

L'artista romano ha presentato alla *Sperrone* getti di fuoco, sgorganti da lunghi cannelli di ottone collegati con tubi di gomma a centuno bombole di gas sul pavimento della galleria. La liberazione dell'energia-materia coinvolge lo spettatore in una percezione globale di tipo kleiniano: la violenza e l'irruenza visiva dell'immagine, esaltata dal rumore fortissimo delle fiamme sotto pressione, integra sinesteticamente la sensibilità fisica, mentale ed emotiva in una comunicazione primaria quasi rituale. Questo lavoro, insieme alle lettere del proprio cognome scritte con un tubo a gas sprigionante fiammelle, sintetizza, nel contatto diretto con un elemento dei più primigeni, altri lavori sul fuoco eseguiti da Kounellis nell'anno '70: le fiamme fuoriuscenti dai cannelli a parete (Museo di Lucerna), la rete metallica con getto di fuoco (Galleria Civica di Torino), l'identificazione di se stesso con il fuoco (Montepulciano). Nel cosiddetto filone dell'arte concettuale, Kounellis occupa da una decina di anni una posizione a se stante, contraddistinta dallo scatenamento quasi gestuale di una sensibilità primeva e profondamente istintuale, ricercata e ottenuta attraverso la riorganizzazione di dati e elementi naturali e reali. Tale iter mentale coerentissimo inizia dal '59-'60 con le tele bianche stampigliate (eseguite in pieno clima informale) con lettere dell'alfabeto, numeri e frecce assunti a emblemi semantici della comunicazione linguistica e visiva. Questo processo di azze-

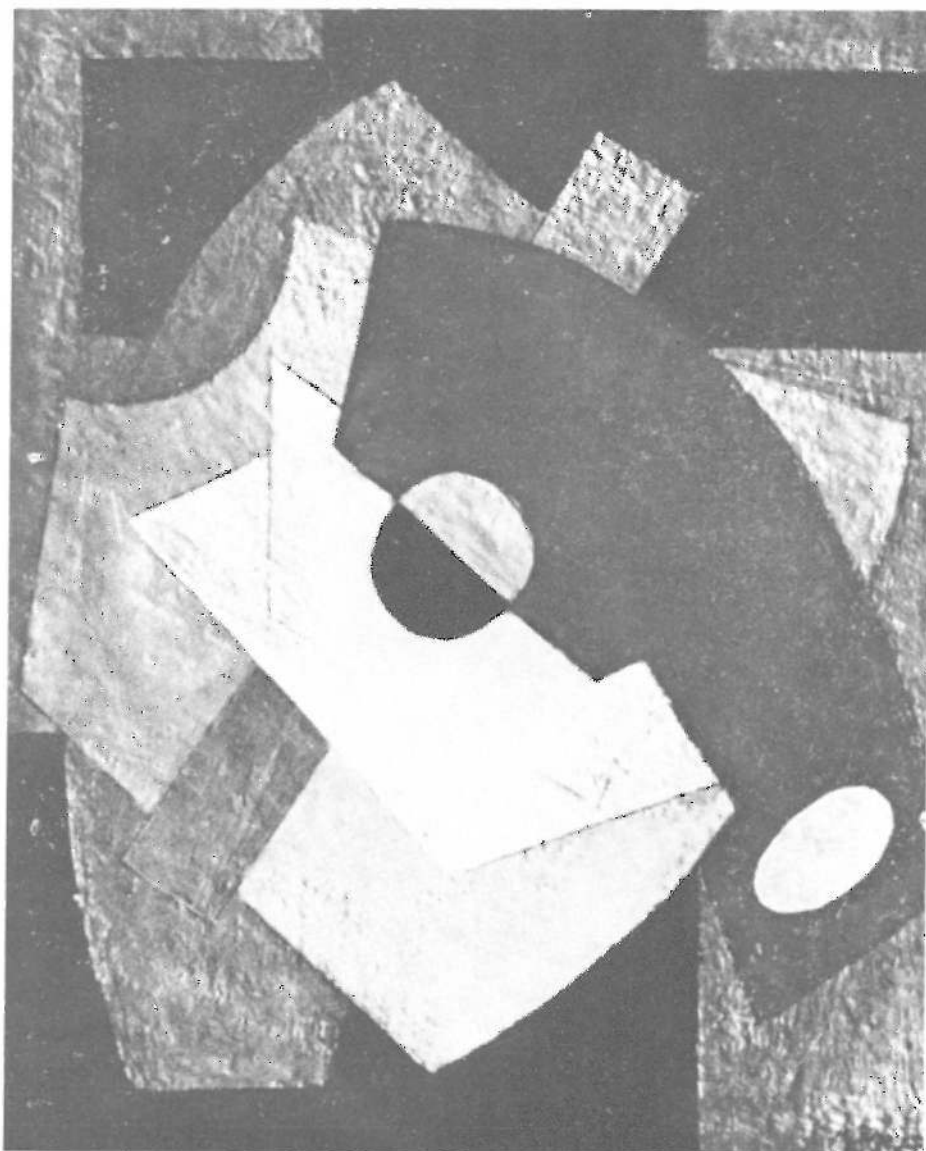
ramento culturale, basato dapprima sulla presa di possesso delle basi elementari di conoscenza, giunge quindi dal '68 all'espressività globale degli elementi naturali: i semi e il carbone sui sacchi consunti, le tele rozze sui telai, i pappagalli, i pali macroscopici con lana, i cavalli, la musica popolare del Nabucco, sono infatti un riporto a un livello sorgivo, elementare, puro, dell'autonomia dell'esperienza conoscitiva individuale in un « recupero di un mondo preculturale », il cui impoverimento dell'immagine allo stato archetipico è relazionato a un sondaggio profondo e liberatorio del nostro essere.

M. B.

Reggiani, Melotti

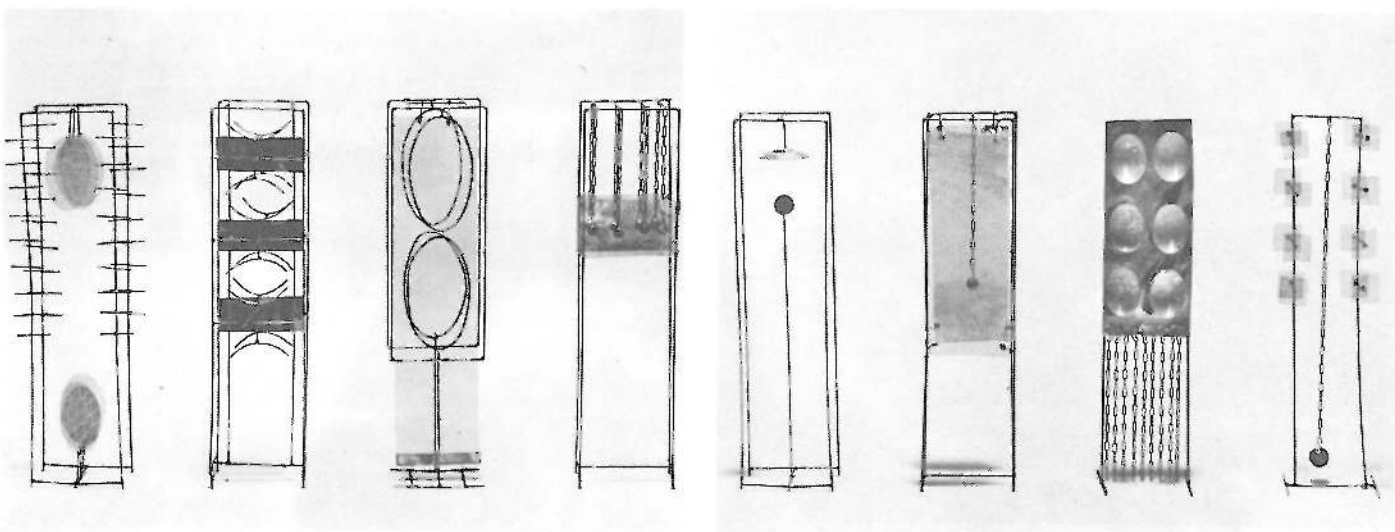
Opere recenti, dal '63 al '70 di *Mauro Reggiani* alla *Martano*. L'astrattista emiliano persegue da quaranta anni una ricerca in continuo sviluppo, che nelle opere di quest'ultimo periodo qui esposte si rivela ricca di continue possibilità e aperture. Esse vertono sulla verifica spaziale di strutture geometriche basate eminentemente sulla diagonale e curva parabolica, o sul reticolo modulare formato dal quadrato. Il colore viene a identificarsi con queste determinazioni spaziali in quanto usato come valore plastico e portante: ne consegue una tensionalità costruttiva, mai bloccata, ma aperta in un dinamismo di linee di forza e orditure rimbalzanti e saettanti.

Segue la mostra di un importante gruppo di materiale grafico di *Fausto Melotti*, con trentuno progetti di sculture: dei quali, oltre quelli datati '70, sedici dal



Mauro Reggiani: *Composizione n. 9*, 1939.

Fausto Melotti: *Tema n. 2 e variazioni*, 1969 (foto Mulas).



'32 al '36 sono una preziosa testimonianza del periodo in cui fece parte del gruppo astrattista milanese. Della prima attività di Melotti scultore, interrotta nel '36 per dedicarsi soprattutto alla ceramica, e ripresa solo in anni recenti, restano, oltre i progetti, dieci delle ventuno sculture esposte al Milione nel '35 e nello stesso anno nella Prima Mostra Collettiva di Arte Astratta Italiana a Torino nello studio di Casorati e Paulucci. I progetti esposti in questa mostra (e pubblicati con l'intero corpus in un volume edito dalla galleria con testo di Maurizio Fagiolo) denotano chiaramente come il rigorismo astrattista del primo Melotti abbia rimandi in ordine metafisico — anche in relazione a coeve opere di De Chirico e Mirò — sempre rarefatti in acute sensibilità di tipo musicale, e tenda, in sviluppo di posizioni costruttiviste, a ricerche spaziali di tipo visivo-cinetico. Questi disegni progettano sculture che si aprono allo spazio e lo ricercano attraverso sondaggi di elementi modulari che vibrano come antenne o corde musicali, e che sono lamelle, spirali logaritmiche, sfere, ellissi. Come scriveva Carlo Belli nel '35 su *Quadrante*, Melotti « conosce le leggi del contrappunto. Conosce la geometria nei segreti della sua struttura logica e ama la formula come istituzione di sintesi estrema ». La vicinanza di Fontana e Licini con Melotti in quegli anni crea un clima di interscambi fecondissimi, di stimolazioni, di ricerche che pur partite dalla comune base astrattista delle avanguardie storiche europee, si evolvono in tre parallele, anche se pur diverse, vicende di una creatività immaginativa complessa e inquieta. Dopo un lunghissimo silenzio, Melotti riappare dal '66 in varie mostre in Italia, e oggi, a settanta anni, ritorna alla ribalta con nove recentissime e splendide sculture in acciaio inox e ottone alla *Galatea* (alle quali si ricollegano i progetti del '70 esposti alla Martano). Pur fermamente coerenti con le sculture di idee e di mo-

dulazioni degli anni trenta, queste opere del settanta ci appaiono ulteriormente strutturate in organismi di gruppo, in progressione aperta e continua di insieme, a rappresentazione ciclica e spaziotemporale del divenire. Esse sono bilanciate tra un rigorismo di analisi quasi scientifico (accentuato dai materiali che ne traspongono quasi la serialità) e la casualità, data dalla vibrazione instabile e mutevole del ritmo cinctico d'immagini in un ininterrotto rilancio del moto che, come la luce, si propaga per impulsi d'onde. Sono noti gli interessi musicali di Melotti: in queste opere la concrescita e la modulazione delle forme sono pari alla linea ascendente di un canto melodico, ad una trama contrappuntistica, a un decorso atonale. Anche nei titoli *Toccata*, *Contrappunto*, *Tema II con variazioni*, Melotti visualizza la percettività musicale di queste opere, di cui si capta il suono e il movimento in un sincronismo che avvolge lo spettatore in identità di timbro e di durata, nella misura e scansione del tempo (suono) e dello spazio (movimento).

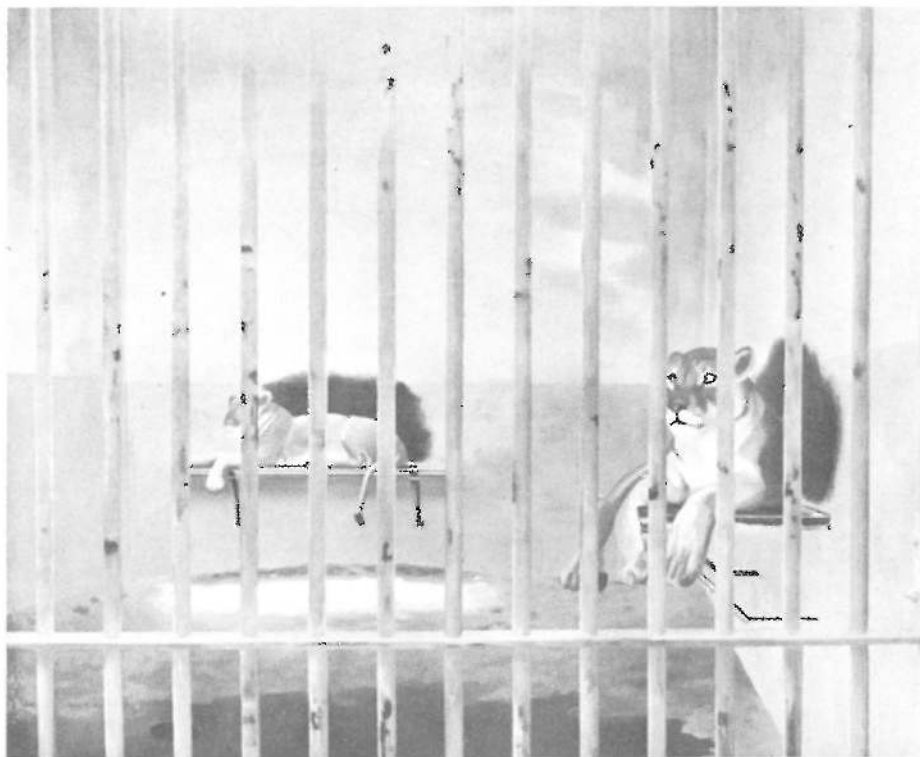
Scomparso ogni intento plastico, ora le lamine, le bacchette, le reti, le sfere, i cerchi inseriti negli scomparti, rinserati nelle cornici in accrescimenti modulari, filtrano lo spazio e lo restituiscono in luce, movimento e suono la cui mutabilità energetica continua apre allo spettatore un campo percettivo di infinite rivelazioni sensoriali e mentali.

M. B.

Perez, Aillaud

Nelle personali di *Augusto Perez* e *Gilles Aillaud* alla *Società Promotrice Belle Arti*, le opere dello scultore messinese, già esposte alla romana *Il Fante di Spade* e datate dal '63 al '70, rivelano nelle più

Augusto Perez: *Ragazza che ride*, 1970.



Gilles Aillaud: *La cage des lions*.

recenti un orientamento verso un recupero della figura ottenuto per sovrapposizione e sintesi di grandi piani dinamici e bloccati che nelle antecedenti giravano, sfaldandosi nello spazio intorno, in dissgregazioni centrifughe. Tutta la coltissima poetica di Perez — ambigualmente tesa tra opposti valori di esaltazioni mitiche e regali e la macerazione dell'annientamento — realizzata in un modellato sapiente e sensibilissimo, si concentra e si sintetizza ora in queste immagini larvali, di una drammaticità profondamente esistenziale.

Le grandi tele dipinte dal francese *Gilles Aillaud* hanno come soggetto ricorrente ed ossessivo (dal '63 al '70) lo zoo e gli animali ivi rinchiusi. Servendosi di una visualizzazione sincopata e fotografica di tipo pop, Aillaud focalizza e dilata lo spazio chiuso dello zoo, sottolineandone la crudele artificiosità con colori freddissimi e netti che creano superfici asettiche e rarefatte da laboratorio scientifico; tra questi stacchi e gli inserti di grate, tubi, vetri, lampade, la torpidezza degli animali assume la carica provocatoria di una denuncia. La condizione umana — che di tale si tratta anche se ribaltata nella specie animale — è analizzata, vivisezionata anzi, con spietata aggressività: la dicotomia esistente tra la naturale libertà istintiva (gli animali) e le sovrastrutture e i condizionamenti societari e tecnologici aggalla infatti con tragica e silenziosa evidenza.

M. B.

Martelli, Mouraud

Alla *LP 220* l'artista torinese *Plinio Martelli* presenta, con le recentissime opere esposte, un'ulteriore chiarificazione della sua ricerca, in atto dal '68, volta a risvegliare e stimolare nello spettatore un istante di partecipazione emotivo-gnoseologica, nell'innescamento della ricerca selettiva del ricordo e della familiarità. Negli assemblages esposti i riferimenti semantici, più precisi e diretti che nelle opere degli anni precedenti tendono ad una provocazione e ricreazione di una situazione, tenuta però sempre sul filo di una poetica dell'assurdo e dell'illogicità, spinta fino al limite del metafisico, che, usando le parole dello stesso Martelli: «... consiste nell'insieme dei motivi psichici determinanti l'individuo ad un atto — consiste nell'associare all'idea dell'atto concepito come fine le idee che vi si riferiscono e che riguardano non solo i mezzi necessari per compierlo, ma anche i motivi per cui si compie — i quali sono spesso una sola cosa con le conseguenze dell'atto». L'impatto con la messa a fuoco di alcuni elementi tratti da un certo tipo di intimismo decadente propriamente torinese (il tappetino ricamato sul supporto a tavolino, il portafotografie con il ritratto annullato dalla striscia nera sugli occhi, il kitsch dello «stile barocchetto» della tappezzeria, delle targhe, delle maniglie) avviene sotto il segno ambiguo dell'ironia e del compiacimento, in una verifica comportamentale lucida e tagliente.

La giovane artista francese *Tania Mouraud*

ha presentato successivamente «la camera d'iniziazione alla meditazione» realizzata in una sala della galleria dal soffitto appositamente abbassato a cm. 160, interamente laccata di bianco compreso il pavimento, illuminata con luci riflesse a fluorescenza poste tra la congiunzione delle pareti con il soffitto e sonorizzata da un suono a frequenza continua. Questa proposta della Mouraud (che prosegue nell'iter dei lavori presentati nel '70 a Parigi e Milano) è d'isolare momentaneamente e in un ambiente vuoto e asettico, le cui dimensioni in altezza costringono a stare seduti sul pavimento, l'uomo urbano costantemente immerso nella civiltà dell'immagine, in cui la funzione dell'occhio è divenuta predominante sugli altri sensi, martellati dall'artificiale e dai mass-media. La «camera di iniziazione alla meditazione» vuole ridare all'uomo la capacità di riflettere e di concentrarsi, quasi perduta sotto le continue stimolazioni sensoriali, e la serenità, calma, silenzio della contemplazione delle nevrosi, angosce e alienazioni industriali. Indubbiamente tale concezione, pur ponendosi nell'area delle filosofie orientali, risponde all'urgenza tipicamente odierna di andare oltre gli irrigidimenti delle abitudini e condizionamenti percettivi individuali per cogliere l'essenzialità delle cose, per venire in contatto con l'interna vitalità e libertà del nostro essere. Questo reperimento di un «altro» spazio mentale è illustrato in vari progetti esposti, che vertono anche sul raggiungimento della concentrazione nell'ambiente naturale.

M. B.

Ferrari, Jones

Alla *Triade* le opere del milanese *Agostino Ferrari* denotano una ricerca di tipo neocostruttivista, volta ad effetti pittorici con segni tracciati in fili di acciaio ricoperti di plastica su superfici in legno verniciato. Ne derivano percorsi aperti in grandi curve sinusoidi o paraboliche, tese a una misurazione dello spazio oltre che in estensione, anche in profondità, nell'ambiguità fenomenica di linee dipinte sul vetro-contenitore, o nei cartoni ritagliati in dilatazioni prospettiche ed eccentriche.

Al *Fauno* *Allen Jones* espone opere dal '67 al '69. Tra i «popists» inglesi, Jones si caratterizza per notazioni frammentarie, rapidissime (e in cui il colore violento e dissonante è il mezzo percettivo più efficace) di figurazioni cartellonistiche sui temi del simbolismo e misticismo sessuale della cultura di massa, nonché della strumentalizzazione pubblicitaria dell'immagine, assunti in chiave di accettazione ironica e di critica sociologica. Tale intento provocatorio, oltre che nelle tele e acquerelli, appare evidente nelle sculture esposte raffiguranti calchi femmini-

li nelle vesti di eroine di fumetti reggitavolino o in funzione di sedia o portabiti.

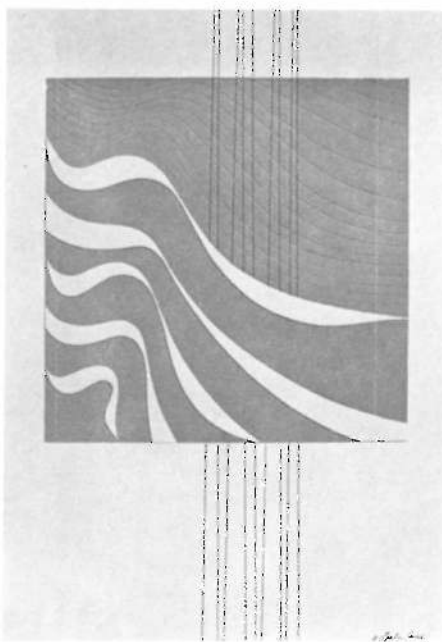
M. B.

Trento

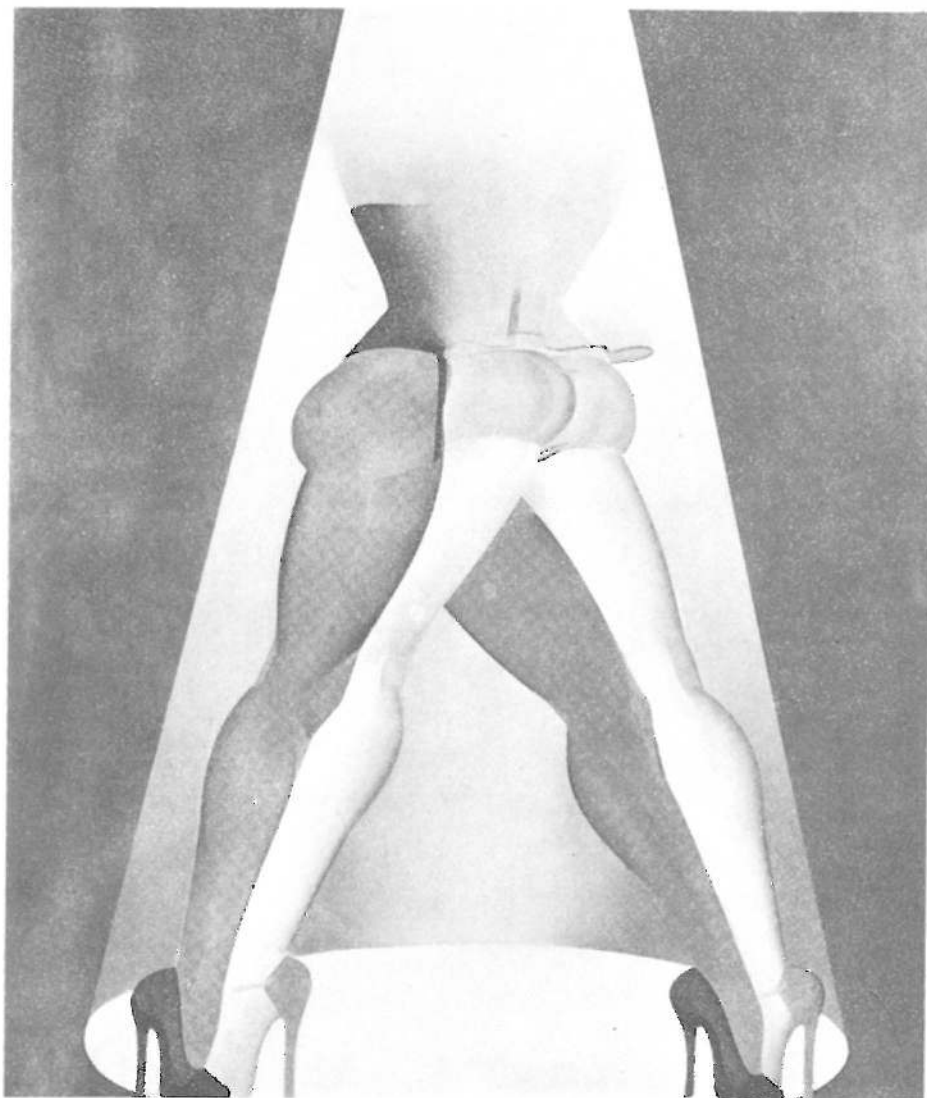
L'incisione trentina

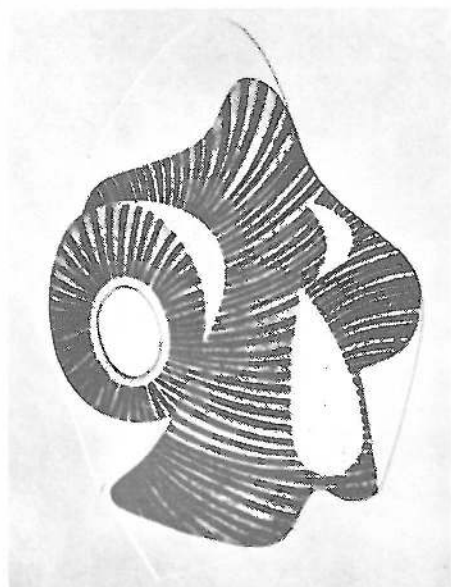
La rassegna, curata per la parte storica da Nicolò Rasmo, e per gli artisti contemporanei da Luigi Lambertini, è stata allestita nel Palazzo della Regione, sotto gli auspici del Lions Club. Quanto a numero di presenze — si tratta di ben 47 nomi — la mostra si prospetta imponente, una antologia completa dell'incisione trentina dalle origini. La selezione delle opere, ovviamente, è stata contenuta nel limite di 3 pezzi per autore. La parte «storica» presenta il corpus più cospicuo di opere, dato che da Antonio da Trento, il capostipite riconosciuto dell'incisione trentina, figura per altro quasi «mitica», dai contorni critici assai

Allen Jones: *Dance*.



Agostino Ferrari: *Costruzione*.





Luigi Degasperi: *Incisione*.

sfumati, attraverso una lunga serie di manieristi e barocchi (taluno notevole è da dire, talaltro assai meno) si passa al neoclassico Craffonara, erma d'obbligo nell'angusto Pantheon di glorie nostrane, per arrivare, dopo alcuni poco felici esponenti dell'800 romantico (troppo spesso limitati dalla sola abilità tecnica) sino a Umberto Moggioli, Oddone Tomasi, Tullio Garbari — tutti per qualche verso interessanti — Luigi Bonazza, nome questo che certo meriterebbe assai più di una frettolosa citazione, degno com'è di essere tenuto in maggior conto — e non solo in ambito locale —. La validità, a mio vedere indiscutibile, del Bonazza, è tuttora in parte misconosciuta, per cui la sua opera andrebbe in qualche modo valorizzata, in altra sede, per permettere al pubblico di accostarsi all'artista in forma più approfondita che non quella offerta dalla avara esibizione di soli due acqueforti, di cui una (il ratto di Europa) appartenente alla serie preziosa dei Jovis Amores, ben si presta ad attenta considerazione. Questo certo non era il luogo più adatto, dovendosi rispettare la rigorosa economia delle opere esposte. Un angolo personale della rassegna è stato dedicato, assai opportunamente invero, al vecchio Guido Polo, figura operosissima, la maggiore, e forse non solo per età, degli incisori trentini viventi. Uno tra i pochi che abbia guardato con emozione autentica oltre queste montagne, che abbia respirato aria « di fuori » (ricordo qui il soggiorno giovanile a Vienna con quel che segue, il contatto con gli espressionisti, Kokoschka, Kathe Kollwitz, la formazione mitteleuropea ecc.) traendone linfa vitale per il suo fare che nettamente si contraddistingue, proponendosi come autonomo per caratteri suoi propri: un segno preciso paziente e contorto, veramente « nordico », una tematica di fi-

gure tristissime che sembra accettino con rassegnazione antica la condanna del vivere quotidiano, e in più una certa componente « grottesca », inconfondibile, ben colta da Luigi Lambertini. Per gli altri, il gruppo dei contemporanei Polo escluso, si deve a mio avviso subito premettere questo, che, trattandosi ovviamente di una rassegna la più completa ed informata — e non, si badi, di una mostra di tendenza — si trova pure, tra i tanti, chi convince meno, ma d'altra parte ci si rende conto che questo è il rischio necessario che deve essere affrontato quando siano impensabili eventuali esclusioni. Ed è chiaro che mostre antologiche comportano, tutte, questo rischio di fondo. Di alcuni insomma l'opera non regge affatto al preciso, impietoso confronto dialettico imposto appunto, e stimolato, proprio da un siffatto tipo di accostamenti non — selettivi, ma documentaristici. Per altri, al contrario, proprio il confronto riesce chiarificatore nel senso di una valutazione in termini assai positivi. Che dire dunque? Impossibile soffermarsi su ciascuno. In rapidissima sintesi noterei questo però: alla tenuta piuttosto fiacca, nel complesso, della, chiamiamola così, vecchia guardia, ben salda da tempo, forse da troppo tempo, tranne qualche rara eccezione, sulle proprie posizioni di comodo (elaborato ma limitato « mestiere » a carattere quasi artigianale) si contrappone, nel confronto diretto, e se ne avvantaggia non poco, il gruppo dei più o meno « giovani » (anagrafe a parte). Così Fracalossi, che da una giusta dosatura tecnica sa ricavare con i tagli dello zinco le sue storie felici, i suoi racconti-proposta di un ottimismo ormai inconfondibile, o Degasperi, che si presenta con tre acqueforti del tutto inediti, ricercate « traduzioni » sulla carta del suo lavoro di scultore, Sencsi con le sue forme « che generano spazi e volumi con un rit-

mo che ha dell'incessante e che l'artista sottolinea a volte operando in negativo » (Lambertini) Novello con composizioni terse e rarefatte, giocate sul filo di un rigoroso purismo geometrico, Schmid, Cattani. Vorrei insistere su Cattani, non solo perché — giovanissimo — ha già alle spalle un iter di ricerca operativa viva ed articolata, ma perché vado seguendo da tempo, con interesse sempre rinnovato, lo sviluppo deciso di quanto ci va proponendo. Proprio ora mi sembra vada rivelando nella grafica tutta una serie di possibilità reinventive (da altri invece isterilite nel solo fatto ripetitivo) che la tecnica dell'incisione offre per chi sappia farne vitale strumento per sempre nuove aperture fantastiche colte per mezzo della realtà segnica. Il Cattani ritengo sia la presenza più significativa ed « informata » di questo gruppo giovane. Da ricordare l'astratto geometrismo di certa grafica inglese, cui le linee sottilissime e provocatorie del Cattani potrebbero essere accostate quale corrispettivo poetico emozionale, oppure sarebbe da tener presente la op art in una particolare accezione, o, meglio la conceptual-art. Esperienze tutte queste che in varia misura possono configurarsi come le complesse articolazioni di una ricerca efficiente, informatissima e controllata, condotta con lucida selezione delle varie componenti che qui trovano un loro autonomo modo di riproporsi. A questo punto, ci sarebbe da fare tutta una serie di considerazioni sulle possibilità offerte dall'incisione, ma il discorso specifico porterebbe troppo oltre. Basti a conclusione, questa sola considerazione: una mostra didattica (nel senso migliore del termine) come questa ci dimostra ancora una volta che la sola abilità tecnica non è tutto. Ci vuole autentica emozione lirico-fantastica, invenzione, e soprattutto è necessaria la capacità di far coincidere l'atto

Guido Polo: *Donne del mare*, 1957.



dell'immaginazione con quello della resa tecnica, senza che questa prenda il sopravvento. L'incisione insomma è un prodotto delicatissimo di «equilibri di forze». Se l'una o l'altra è carente, il prodotto finale risulta svuotato di un elemento essenziale, svilito, opaco.

M. C.

Udine

Luciano Del Zotto

Io preferisco l'incontro con artisti senza spocchia e blasoni, senza medaglie o pretese di riconoscimenti internazionali; anche perché un tale genere di preziosi animali artistici è il meglio integrato, il più sazio ed affamato insieme: sempre alla ricerca di un corridoio propizio o di un personaggio servizievole; in provincia, al centro e altrove. *Luciano Del Zotto*, invece, è di tutt'altra specie: è un animale ipogeo, che scava le sue brave gallerie, segna i suoi tracciati senza preoccuparsi del clangore di latta che si effonde nei falsi chiarori solari delle superfici; egli continua a scavare nell'ipogea della sua coscienza, adeguando con scrupolo — e senza mai accontentarsi o allinearsi — le forme a quei dettati. E, come si dice, un solitario: senza piazze o mercati. Ciò che gli interessa — ed ha perfettamente ragione — è la ricerca di uno strumento espressivo giusto, capace di far incrociare il suo discorso con quello della gente; di evocarle davanti agli occhi immagini del suo tempo nel modo più sincero e preciso; con caparbia, pazienza e talento. Ora che Del Zotto si è lasciato convincere ad uscire allo scoperto e ad attaccare i suoi quadri alle pareti del *Centro Friulano Arti Plastiche*, io cercherò — modestamente e con umiltà di «lettore semplice» — di ripercorrere la strada delle sue scoperte umane e stilistiche. Dopo il già lontano periodo dei colori aggrovigliati espressionisticamente a sottolineare cose e sentimenti, Luciano Del Zotto ha raschiato dalle sue visioni l'emotività e quella poesia che allarga i suoi cerchi, le sue note, i suoi richiami suggestivi, insinuandosi con facilità nell'occhio e nell'animo di un uomo fin troppo facile, oggi, alla vibrazione breve, epidermica, senza conseguenze di impegno e riflessione. Egli ha quindi scoperto per sé un modulo espressivo più usuale: il bianco e nero della costruzione grafica. Una volta afferrato lo strumento, egli ha poi cercato di piegarlo nei vari momenti d'affabulazione, in un crescendo di complessità. Dalla natura morta squadrata in brocche e boccali dall'accento pulito e spettrale, alla composizione paesistica secca e scandita, giù fino al possesso più pieno e volumetrico dei nudi femminili distesi, nei quali languore e tristezza o si raccolgono nella densità della macchia oppure si stemperano e vibrano nella preziosità della luce e della



Luciano Del Zotto: *Biafra n. 3*.

materia. Dal volume solitario si passa poi agli accostamenti e alla corallità: in genere sono facce di donne in sfilata ossessiva, quasi graffiti usciti a testimoniare una civiltà del disastro, dell'abbandono, della morte, dove anche la tragedia assume atteggiamenti di decompositiva compostezza: è una morte che sale dalla terra e si riflette nella staticità dei volti. Oppure sono figure d'uomo (grandi macchie bianche e nere) che trattengono a stento lo sforzo della resistenza in un paesaggio magro e sterile; oppure è l'uomo che sostiene l'enorme attrezzo tecnologico, prima dell'alienazione: allora la figura appare avvolta dai filamenti della costrizione e della mancanza; un'apparizione, questa, che prelude al ciclo biafrano: macchie bianche, antropomorfe, denutrite, protese verso qualcosa (una luna-masso; facce deformate tra l'intrico di scheletrici alberi senza foglie o verso macchie bianche deflagranti). Come sintesi conclusiva una testa-non testa spaccata da un violento taglio scuro, che può scendere a spaccare tutto il corpo nel tempo buio che genera i figli già vecchi della violenza (resa da elmetti familiari, grinte ecc.). E la spaccatura si articola nel lungo, interminabile tubo digerente dei consumi, nella negazione totale dell'uomo, in attesa, seppur disperata e solo — ecco il messaggio di Del Zotto — dell'attimo rigeneratore del riscatto.

L. M.

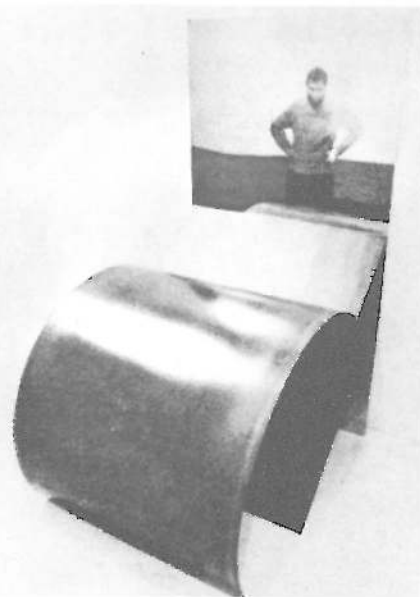
Venezia

Celli, Abis

Luciano Celli ha esposto alla *Galleria del Cavallino*. Celli è triestino ed è archit-

to. A Trieste fa parte di quel gruppo di artisti di punta, oggi sui trent'anni che cercano di far recuperare alla cultura figurativa della città il tempo perduto con le generazioni precedenti. Si sa che la cultura triestina, tra le più feconde nel campo della letteratura, non è stata altrettanto attiva in quello delle arti visive; mancano, in effetti, i valori corrispettivi prodotti da Saba, Svevo, Slataper, ma da qualche tempo in qua, oltre alle librerie e ai teatri, frequentati in modo da far invidia a ben più grandi città, suscitano concreto interesse anche le gallerie. Celli opera in quel settore dell'arte che tende a portare l'esperienza visiva fuori dagli usuali canali d'informazione trasferendola dall'ambiente chiuso della galleria a quello aperto dello spazio urbano. Inventava così delle strutture in metallo a piani intersecati verticali, curvi e inclinati che tendono a coinvolgere lo spazio circostante accogliendolo all'interno, proiettandolo all'esterno e riflettendolo nel corpo stesso dell'opera mediante lastre di acciaio inox lucidate a specchio. Al terso nitore delle superfici speculari viene contemporaneamente assegnata la funzione di porsi in antitesi alle traccie sinuose e iridescenti contenute nelle altre parti dell'organismo costruite con lamiere laminate a caldo. Questo tipo di operazione ampiamente positivo in sede teorica, nella fase realizzatrice porta con sé una contraddizione, perfino ovvia, rappresentata dalla scelta del luogo d'azione che ricade ancora, per evidenti motivi di difficoltà obiettiva, nella galleria. In tale modo gli organismi presentati tendono ad assumere il valore dell'oggetto o della forma conclusa quando, invece, ne vogliono rappresentare il superamento. Il presentatore stesso della mostra, Apollonio, scrive in apertura che «la presenza dell'oggetto sta diventando di giorno in giorno meno autorevole» e nel corpo

Luciano Celli: *Strutture*.





Mario Abis: *Alberi*, 1959.

del testo che « Celli presenta oggetti, non c'è dubbio, eppure tali forme plastiche, pur in sé chiuse e anche concluse, si espandono nell'ambiente, almeno sul piano progettuale ». Per uscire fuori dall'« impasse » potrebbe essere necessario assegnare alle opere di Celli la funzione di « idee » e non già di progetti che rappresentano la fase intermedia tra queste e la loro realizzazione e che, comunque, necessitano di una scala e di un riferimento ambientale; un'idea dunque, come quella che si affida al segno di una matita su una superficie. In questo modo uscirebbe dall'ambiguità anche la forzosa scelta del luogo di azione, la galleria, alla quale verrebbe restituito il suo ruolo, difettoso senza dubbio e insufficiente a un giusto concetto della diffusione culturale, ma coerente con la società reale che l'ha creata e la mantiene; una società che non accetta « organismi aperti » sul suolo urbano perché ad esso assegna funzioni ben più remunerative; una società che senza dubbio trasformerebbe la « struttura aperta » in spartitraffico. La coscienza della realtà è la premessa necessaria alla sua modificazione e se la modificheremo (non certamente soltanto con l'arte!), gli organismi di Celli alti due metri potranno essere alti duecento e collocati in una piazza di Trieste e il Comune non ci farà ruotare intorno gli autobus. Ma per adesso sono esposti in galleria, e non potrebbe essere altrimenti, e allora è necessario spiegarli correttamente a quel cittadino su mille che ne varca la soglia, per di più piuttosto perplesso. Bisogna dirgli che sono belle idee tenute in serbo per tempi migliori, ma che sarebbe anche necessario che finalmente gli artisti potessero operare per il presente.

Mario Abis ha sepolto alla galleria S. Angelo. Veneziano di origine sarda, Abis ha collezionato, tra personali e collettive, non meno di quattrocento presenze in tutta Italia e all'estero, ma a Venezia non si vedeva una sua mostra da circa otto anni. Abis insegna all'Accademia, è stato per molti anni segretario di quella efficiente associazione che è la « Incisori Veneti » ed è tuttora, quale membro del Comitato di Vigilanza, corresponsabile del programma dell'Opera Bevilacqua La Masa. È quindi ben conosciuto, ma la sua lunga parentesi espositiva denota un tipo particolare di rapporto con la città. Abis, in effetti, è un uomo legato alle proprie radici e, come accade spesso in questi casi, è sensibile alle origini e al destino della propria generazione. Una generazione lasciata dal fascismo senza strumenti culturali e che si è trovata, dopo il '43, spesso senza colpa, a militare o a morire in guerra dalla parte sbagliata. Una generazione decimata, i cui superstiti si sono trovati di fronte a ostacoli morali e psicologici alle altre sconosciuti. Abis, infatti, dice di essere nato nel '24 per l'anagrafe, ma nel '48 per lo spirito, e può essere creduto. Tutto ciò per accennare, forse, alla causa del particolare rapporto con la città, che è il rapporto con la generazione precedente e con la seguente, per spiegarne, forse, la conseguente lunga assenza; ma anche per trovare l'origine del suo lavoro che da anni si va svolgendo sullo spartiacque posto tra la figurazione e l'astrazione e fatto, per lo più, di delicate e ambigue immagini di pinete disposte a quinta e lavorate con una fitta tessitura di segni. Queste pinete, infatti, non sono che il ricordo di quella della zona di Ravenna dove la guerra ha sostato per molto tempo, e

il piano da dove sorgono è quello segnato dall'orizzonte della laguna veneta dove Abis è nato e vive. Ma la mostra contiene anche un'altra componente caratteristica del lavoro di Abis: il suo interesse per il Liberty, manifestato con la sinuosità degli arabeschi colorati contenuti nei quadri eseguiti a Viareggio dove lo spirito ancora presente di spiaggia alla moda negli anni venti lo ricollega alla spiaggia del Lido, dove abita, e soprattutto alle prime esperienze fatte al laboratorio del padre decoratore. Ciò dimostra ancora la fedeltà di Abis alle proprie radici culturali e conferma la sua volontà di perseguire un obiettivo che è, insieme, una premessa indispensabile alla ricerca artistica: lo stretto rapporto tra vita e opera.

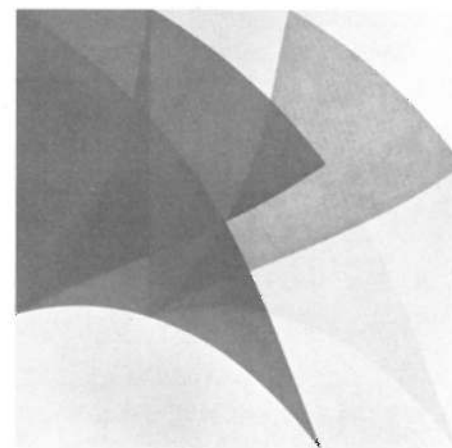
G. S.

Verona

Schmid, Collina, Pericoli

Il pittore trentino Aldo Schmid espone alla galleria « Linea 70 » poche, grandi tele quadrate, una parete di studi (schizzi — disegni — progetti — ipotesi di lavoro — brevi enunciazioni grafiche), alcune litografie. Anche Schmid, come altri pittori di lontana estrazione espressionista-figurativa si è, a poco a poco, convertito a ricerche non figurative, e i titoli dei quadri più recenti: « sequenza complementare n. 1 - 2... » « per Hegel » eccetera, indicano quanto interesse abbia destato in lui la fenomenologia della percezione e la scienza della rappresentazione visiva. Questa conversione, anche se abbastanza discutibile, ha tuttavia consentito a Schmid di ottenere esiti efficaci, anche se, a nostro parere, risultano abbastanza freddi ed asettici. A ben vedere, in queste immagini ampie e pulite, appaiono i consueti ingredienti che caratterizzano tali esperienze: rigore ottico, scansione e precisione dell'organismo visivo. Il pittore trentino però, pur ac-

Aldo Schmid: *Sequenza*, 1970.





Giuliano Collina: *Paesaggio*, 1970.

cettando il partito dell'ordine, della regola formale, immette nelle sue invenzioni un certo movimento o meglio, una continua tensione ed « opposizione di energie attive e dinamiche ». Ovviamente il colore acceso e primario, è l'elemento chiave (attraverso sottili passaggi chiaroscurali) che gli consente di evidenziare la struttura linguistica delle proprie pitture.

Sempre alla galleria « Linea 70 » la personale di Giuliano Collina, ripropone in termini più ampliati ed approfonditi alcuni temi recentemente sperimentati dal pittore comasco. Già a Milano presso la galleria « La Darsena » avevamo visto di lui l'ampia « veduta del Lago di Como a volo d'uccello » dove la carta turistica, la planimetria topografica del lago, si trasforma in una spettrale apparizione da baraccone di Luna Park. In questa mostra egli accentua ulteriormente tale ricupero-Kitsch, con altri « paesaggi », con altre « visioni » ancora più graffianti e anti convenzionali. Nel semplice catalogo della mostra, Collina, assai opportunamente ringrazia: « alcuni amici — i quadri sacri di Dalì — la pubblicità dell'E.P.T. di Como — la pittura di Vacchi — i mobili nella valle e il paesaggio in una stanza di De Chirico ». E ancora: « l'Azienda Autonoma di Soggiorno e

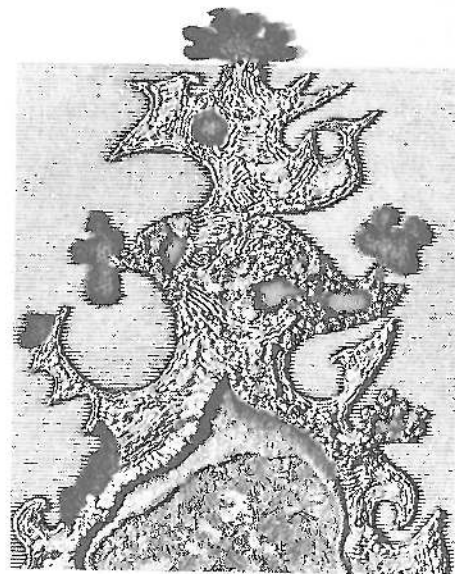
Turismo del Centro Lago — Campo Urbano — il trittico delle Alpi di Segantini — Giorgio Bellandi — le visioni planimetriche e le carte geografiche e i plastici del Lago di Como — molti vecchi quadri di Pozzati — i paesaggi di Felix Vallotton — un lancio di paracadutisti sul Lago — la Brianza, eccetera ». Proprio attraverso una così divertita enumerazione il lettore trae tutte le indicazioni linguistiche, gli antecedenti culturali, le connotazioni iconografiche di cui si è servito il pittore per « sconsacrare » il repertorio d'immagine turistico-popolar-cartolinesco e altro; residuo mentale che ancora abbondantemente riemerge. Collina, per ottenere questa negazione delle consuetudini visive, si è largamente servito della sua iniziale esperienza « viscerale », che adesso recupera in un tessuto pittorico deliberatamente repellente. Così questi paesaggi (tutti « virati » in rosa o azzurro, caramellati e accesi) l'acqua, i boschi, le colline, proprio per l'acuto accumulo di grevi, squamose, acide, (diletantistiche) materie cromatiche, si caricano di una sicura forza ironica. Collina dunque ha saputo scegliersi un « campo d'esperienza » largo ed attuale. La sua rivolta contro tutto il repertorio basso e volgare (e dunque contro la volgarità intellettuale che si nasconde dietro queste povere rappresentazioni) è condotta con

l'unico strumento che gli rimane, quello cioè di « reinventare » il banale e riproporlo come « valore » demistificante ed accusatore.

Alla Galleria « Dello Scudo », presentato da Marco Valsecchi, espone il pittore abruzzese (ma che da anni lavora a Milano) Tullio Pericoli, noto collaboratore di vari giornali e riviste con vignette e « strisce » satiriche. Egli presenta una trentina di dipinti (che egli chiama Geologie) e pupazzi modellati in gesso, e si rivela come un abile, attento mediatore di esperienze « materiologiche » (proprio alla Dubuffet) con invenzioni di chiaro ordito fantastico e surreale (Ernst). Il mezzo adoperato è il collage su tela, di cartoni e altri materiali spessi e rilevati, così da ottenere: « strati organici », « colate laviche », « concrezioni ramificate di cristalli », « drammatica formazione geologica attraverso una materia che si aggruma, si stratifica, si screpola, si fossilizza » (Valsecchi). Tuttavia l'aspetto più appariscente dei quadri di Pericoli è quello fantasioso: strane visioni di mari, ove appaiono isole-come pesci, bizzarri continenti fossilizzati emergenti su acque giallo-ocra, di rocce affioranti, di croste verdi. Ma, se tutto questo consente al pittore di rendere quel clima surreal-naturalistico che si era proposto, il suo limite ci pare essere quello di adoperare strumenti troppo « belli », preziosi esornativi. In altre parole Pericoli rischia di ridurre a mera « decorazione » l'immagine ove egli, per esaltare il « timbro », la materia, la ragione tattile, scarica di più la già leggera motivazione contenutistica di questi dipinti.

P. F.

Tullio Pericoli: *Isola Oceanica*, 1970.



Recensioni libri

Ricerca e progettazione a cura di Umbro Apollonio, Dietrich Mahlow e Luciano Caramel. Ed. Biennale di Venezia.
Arte a cura di Giovanni Previtali. Enciclopedia Feltrinelli Fischer. (2 volumi).

Sono libri di cui forse sarà bene parlare insieme. Indirettamente, essi possono infatti essere considerate due tesi contrapposte. E attraverso una lettura parallela è possibile farsi un'idea degli attuali e discordanti approcci alla problematica artistica.

«Ricerca e progettazione» (come spiega il sottotitolo), nelle intenzioni degli ideatori avrebbe dovuto essere pubblicato in concomitanza con la rassegna «Proposte per una esposizione sperimentale», tenutasi nel padiglione centrale durante l'ultima Biennale. Uscendo solo a gennaio, il libro è venuto meno al suo compito principale che era quello di «integrazione» della rassegna stessa. Tuttavia, proprio perché, più che una guida, è «una esposizione di idee», resta una cosa di notevole interesse.

È stato curato da Apollonio, Mahlow e Caramel e, oltre ad una introduzione dei primi due (e ad un ricco corredo illustrativo), comprende scritti di vari autori e precisamente: Dorfles, Riese, lo stesso Caramel, Argan, Bense, Berger, Waldman, Bonaiuti, Francalanci e la Perissinotto. Vi sono, inoltre, note di Tramontin e Bertini sul «laboratorio» e della Brunello e di Ticozzi sul «Forum».

I suddetti saggi costituiscono, naturalmente, l'ossatura del libro e sarebbe certo utile parlarne dettagliatamente. Ma lo spazio non lo permette e perciò bisognerà limitarsi a qualche considerazione generale.

Ora, a parte la giustificazione teorica delle scelte operate nell'allestimento della mostra, mi pare che esse si possano riassumere con le parole di Argan quando dice che: «le discipline umanistiche cesseranno di avere un qualsiasi peso culturale, o addirittura di esistere, se non riusciranno ad armonizzare le proprie metodologie operative con quella che sarà la strumentazione universale del lavoro scientifico». Oppure quando aggiunge che «tutto ci impedisce di credere che la ricerca storica e la ricerca estetica, o la cultura umanistica, possano sopravvivere come sole attività non strutturate in un sistema culturale che avrà finalmente unificate le singole e talvolta discrepanti metodologie disciplinari». In parole povere: a società nuova, una nuova ricerca storica ed estetica, pena l'estinzione di queste ricerche. Gli altri estensori dei saggi — ciascuno dal proprio angolo visuale (e con la sola eccezione di Caramel che ha insistito sul carattere prioritario del rivolgimento delle strutture economiche e politiche, e della Perissinotto che ha parlato delle esperienze didattiche del gruppo Keks) — hanno detto, più o meno, la medesima cosa. Riese si è chiesto, infatti, quale compito potrebbe competere all'arte in una società strutturata come la nostra, se non «l'anticipazione di modelli sociali emancipatori e la rispondenza immediata ai mutamenti». Bense ha postulato una produzione artistica tecnologica che, al pari delle odierne teorie della fisica, si ponga soltanto come «modello» possibile. Berger, infine, ha ammonito che «l'informazione accelerata, massiccia e dispersa dei mass media richiede una nuova capacità e anzi tutto un nuovo apprendimento». In sostanza, sempre una prospettiva

va, per così dire, «futuribile», e la necessità di affrontarla con una decisa apertura verso queste nuove problematiche.

Quale il giudizio su questi discorsi? Discorsi che per la loro stessa natura, spesso si pongono a livello implicitamente normativo (tipico di certi atteggiamenti della critica nei riguardi dell'arte contemporanea) e perciò a ridosso o, come qualcuno dice, sulla testa degli artisti, quasi nocchieri dell'operazione artistica?

Più che una recensione questa vuol essere una informazione e perciò per quanto riguarda le obiezioni sarà forse meglio rinviare, come si è detto, ai due volumi dedicati all'argomento «Arte» nella Enciclopedia Feltrinelli Fischer. Tanto più che l'operazione alle idee espresse nel libro «Ricerca e progettazione» vi è esplicita. Ed è espressa senza mezzi termini proprio all'inizio della introduzione dal curatore Previtali. Il quale non esita a denunciare (citando proprio Argan) chi «invoca a gran voce l'avvento di nuove metodologie, nuove attrezzature e nuovi modi di organizzazione della ricerca». A costoro viene opposto un discorso fondamentalmente storico e, soprattutto, i tempi lunghi nelle modificazioni della natura umana e le difficoltà di cancellare certe tradizioni. Da qui la necessità di operazioni critiche basate sul «fare», invece che sul «dire».

In altre parole, la necessità di adeguate indagini storiche, scrupolose e sistematiche, che erodano dall'interno queste tradizioni. Ricerche basate sui principi del materialismo storico che scalzino, per prima cosa, il mito della inconciliabilità tra l'arte antica e la moderna e ne mettano anzi in risalto la stretta continuità. E tengano poi conto «dell'importanza determinante della collocazione di classe dell'artista» e, cioè, i suoi rapporti concreti con i committenti, le corporazioni, il pubblico». Tutte cose, si dice, che possono «far luce sulle radici profonde di molte trasformazioni radicali o persistenze sorprendenti nella storia delle arti figurative».

Insomma siamo all'individuazione marxista del nesso tra sovrastruttura arte e le strutture economiche della società, attraverso l'esame della sovrastruttura stessa. E, specificatamente, «in analogia a ciò che avviene per qualsiasi altra disciplina storica», proposta di una «descrizione del linguaggio artistico corrente ad una data epoca e ad epoche differenti; per poi passare al confronto tra risultati ottenuti mediante l'esame delle differenti sezioni, la valutazione delle differenze, la ricerca delle linee di sviluppo dei mutamenti, la raccolta sistematica di tutti quei sintomi e indizi che possano farci risalire alla causa dei mutamenti stessi».

La lunga citazione della introduzione di Previtali (una introduzione per altro di incisiva chiarezza), oltre a sottolineare come il libro riguardi sia l'arte del passato che del presente (in realtà, anzi, prevalentemente più del passato che del presente) ci consente di limitare ad un semplice e rapido accenno — né potrebbe essere altrimenti — la segnalazione delle varie «voci», scelte a sostegno di questa tesi. «Voci» che fanno di questa enciclopedia una cosa completamente diversa rispetto a pubblicazioni dello stesso «titolo». E che certamente giustificano il concetto di «introduzione» indicato in copertina («introduzione allo studio della complessa gamma di problemi teorici e metodologici, relativi alle arti della rappresentazione visiva») e quello di «modello

o guida metodologica, anch'esso messo in evidenza («una serie di strumenti mentali, di categorie per affrontare il mondo delle arti figurative»).

Sono «voci» di maggiore o minore lunghezza (per la verità qualcuna anche un tantino accademica e pedante), scritte da Abbate, Bellosi, Boskovitz, Chiarini, Conti, Crifò, Gaudibert, Malvano, Mura, Negri, Arnolfini, Paolucci, Romano, Rykwert, Toscano e lo stesso Previtali. E vanno dal «Linguaggio della critica d'arte» alla «Letteratura artistica», dalle «Tecniche artistiche e restauri» alla «Iconografia e iconologia», dai «Generi artistici» alla «Avanguardia», al «Primitivismo» e così via. Ma, in particolare, vorrei ricordare i tre che, a mio avviso, sono più fedeli e calzanti rispetto ai propositi di Previtali. Ossia quello della Malvano su «Naturalismo e realismo», quello di Toscano su «Collezionismo e mercato» e quello di Gaudibert su «Sociologia dell'arte».

Tre approcci, a mio parere, esemplari, i quali, magari un po' indirettamente, riescono a gettare una notevole luce anche su situazioni molto attuali. Ed è cosa, secondo me, della massima importanza, in quanto vengono ad indicare una possibile strada per questo metodo di ricerca.

Infatti, se qualche dubbio può sussistere di fronte a questa applicazione di una metodologia storico-marxista, è proprio sulla obiettività possibilità di cogliere nel vivo e nel loro farsi anche le vicende dell'arte contemporanea.

F. V.

Schede

CESARE GNUDI, *Ciangottini, Le fantasie di paese 1960-1970*, Ed. Alfa, Bologna.

«Questo volume presenta 40 *Fantasie di paese* eseguite da Giovanni Ciangottini tra il 1960 e il 1970 e l'antologia degli interventi critici più importanti che hanno accompagnato questa fortunata stagione della sua vita d'artista, a cominciare da quello di Maurizio Calvesi per la mostra romana del 1956, che di questa stagione segna l'inizio». Così incomincia l'introduzione Cesare Gnudi che prosegue con una lettura di questa fase del pittore umbro-bolognese fatta con la consueta sensibilità e, al tempo stesso, con rigore metodologico. E accanto al commento della pittura si snoda l'intera vicenda critica di Ciangottini. Vale a dire i suoi incontri con Arcangeli, Cavalli, lo stesso Gnudi, Calvesi, Emiliani, Azzolini, Raimondi, Barilli, e infine Gatto. Fa seguito un breve profilo di Ciangottini uomo, tracciato da Gianluigi Degli Esposti.

GIANNI BERTINI, *Oppure*, Ed. Il Punto, Torino.

Il sottotitolo «ovverosia il Bertini illustrato e corrotto» chiarisce subito lo spirito di questo libretto, illustrato con riproduzioni di sue opere, composizioni grafiche, testi, pensieri e varie pagine «bianche». Troviamo «Il naso finto» scritto a Parigi nel '61, «La trasformazione dell'albero» del '62, una stramberia giocata sulla parola «funderlich», una breve introduzione al Burchiello e alcuni sonetti di quest'ultimo, aggiunti come allusione a certo poetare «alla burchia» che è tipico della personalità dell'artista pisano.

PIETRO GALLINA, *Nevigrafie*, Ed. L'Atelier, Torino.

Una introduzione di Aldo Passoni e una pagina dello stesso Gallina aprono questo volume, dedicato ad una recente esperienza dell'artista torinese. Sono orme sulla neve e sulla lana di vetro con le quali (come esplicitamente emergeva dalla recente esposizione alla S. Andrea di Milano) Gallina vuole sottolineare il legame esistente tra l'orma lasciata dall'uomo delle caverne e quella di Armstrong sulla luna. Poetica la scelta della labile neve (e della corrispondente «natura artificialis»: la lana di vetro) su cui imprime profili di fiori, di animali, di bambini.

RENZO MARGONARI, *Walter Mac Mazzieri*, Ed. Artioli, Modena.

Mac Mazzieri è un giovane pittore nato in un piccolo borgo sull'Appennino modenese e poi trasferitosi a Pavullo, del quale la critica ha già avuto occasione di accorgersi. E il merito, oltre alla prepotenza della sua visionarietà e del suo «caso» (per ripetere l'espressione di Crispolti nella prefazione) va alla passione di Margonari che da tempo ne è sostenitore. Questo volume è la continuazione di quella battaglia. Vi si narra con l'aggressività che contraddistingue l'autore, quando difende le amate «categorie del fantastico», delle origini di Mac Mazzieri, della sua solitudine, dei suoi viaggi, della spontanea conversione ad una pittura, diciamo «surreale». Vi si tenta anche un'indagine dei simboli che affollano i suoi dipinti e non mancano penetranti chiavi di lettura: la più persuasiva ci pare quella «mexicana». Vi sono, inoltre, due brevi testi di Osvaldo Prandoni e Graziano Manni.

ALBERTO PRINA, *Antonio Fomez*, Ed. Formaluze, Milano.

Si tratta della monografia pubblicata in occasione della vasta antologia dell'artista alla Darsena di Milano. Oltre al breve testo di Prina vi è un accurato regesto bio-bibliografico e la riproduzione di 60 opere dal 1957 al '70. Il percorso di Fomez è qui chiaramente individuabile e vi risalta quel quieto spirito dissacratore col quale egli ha affrontato miti e minacce che gravano sul mondo. Le belle foto mettono in rilievo anche quel certo rigore formale che caratterizza questo artista napoletano.

ADRIANO SPATOLA, *Miroglio: Something Metaphysical*, Ed. Geiger, Torino.

Il libro è nato da una visita del poeta Spatola allo studio di Valerio Miroglio nella Certosa di Valmanera alle porte di Asti. Accanto alla interpretazione metafisica di Spatola, contiene varie altre interpretazioni riguardanti le recenti sculture-ambienti di questo artista (unica eccezione quella di Ettore Sottsass jr. che si riferisce a dipinti del '68). L'eccellente corredo illustrativo fa da contrappunto ai diversi punti di vista che sono di Paolo Fossati, Achille Bonito Oliva, Luigi Paolo Finizio, Janus, Claudio Altarocca, Gerald Bisinger, Ferdinando Albertazzi, Corrado Costa, Mario Ramous.

RENATO ROLI, *Beppe Marzot, disegni*, Ed. Bugatti, Ancona.

Smilzo libretto con 8 illustrazioni di disegni dello scultore Beppe Marzot. Roli rileva come l'attività grafica non sia parte secondaria della personalità di questo scultore e citando un saggio di Marchiori del '64 sottolinea l'aspetto di «spontanea gemmazione» che il suo segno grafico viene ad assumere nel suo operare. I disegni qui presentati sono variazioni di un unico tema: l'aggressività dell'uomo nella sua condizione odierna.

CARLO MUNARI, *Alberto Casarotti*, Ed. Il Salotto dell'arte, Milano.

Oltre al testo di Carlo Munari, nel quale è ricapitolata la vicenda del pittore veronese, il volume contiene una testimonianza di Renato Birolli e una antologia con testi di Valsecchi, Dorfles, De Micheli, Pagliarini, Treccani, Uboldi, De Grada, Maugeri, Carluccio e Solmi, pubblicati in occasione di varie mostre dal '45 al '68. Ne è venuto fuori un profilo abbastanza preciso di Casarotti.

RENATO RANALDI, *Le paratopiche*, Ed. f.c. Firenze.

Un «librino di liberi pruriti culturali» o, meglio, un fascicolo anarcoide fatto in casa, come ne stanno venendo di moda, con l'offset ormai a portata di tutti. Fra tanta abbondanza è difficile raccapzarsi e scervare il grano dal loglio. Le argomentazioni di Ranaldi si articolano in un puzzle di immagini e parole graffianti convenzionalismi e perbenismo.

MARCO VALSECCHI: *Breveglieri - 32 disegni*, Ed. Galleria delle Ore, Milano.

Una breve ma limpida analisi di Marco Valsecchi sui disegni di questo pittore, morto nel '48, a quarantasei anni, la cui notorietà non ha mai superato i confini della Lombardia. Ebbene, partendo da una matrice utrillesca, Cesare Breveglieri riuscì a sviluppare un discorso niente affatto irrilevante. Come dice molto bene l'autore, egli, seguendo una sua inclinazione ironico-favolistica e attraverso un'attenta selezione di motivi, riuscì a realizzare persuasivi «poemi della vita quotidiana e umile», in linea con una tradizione lombarda che parte addirittura dal Foppa e dal Bergognone. E i 32 disegni pubblicati ne sono testimonianza.

ANTHONY GROSS: *Etching, Engraving and Intaglio Printing*, Oxford University Press - New York - Toronto, 1970.

Anthony Gross, incisore inglese, vi illustra le tecniche dell'incisione da un punto di vista nuovo e aggiornatissimo. Il libro giunge dopo tante ottime pubblicazioni poco note in Italia, ma indispensabili a chi si interessa di grafica, come, ad esempio, la «About Prints» di Stanley William Hayter.

Libri

Antonio Del Guercio: *Le avanguardie russe e sovietiche*. Ed. Fratelli Fabbri.

Maurice Tuchman: *The New York School*. Thames and Hudson.

T. Hilton: *The Pre-Raphaelites*. Thames and Hudson.

H. H. Arnason: *Alexander Calder* (foto di Ugo Mulas). Thames and Hudson.

Kathlee Raine: *William Blake*. Thames and Hudson.

Werner Spies: *Josep Albers*. Thames and Hudson.

Uwe M. Schreede: *Eduardo Paolozzi*. Thames and Hudson.

H. R. Rookmaker: *Modern Art and the Death of a Culture*. Inter-Varsitu Press London.

G. Jeanneau-M. A. Statler: *L'art moderne*. Paris, Puf.

A. Du Bouchet: *Dessins de Alberto Giacometti*. Paris, Macghe.

J. A. Keim: *Histoire de la photographie*. Paris, Puf.

Catalogo Antonio Donghi. Premessa Giovanni Sangiorgi, presentazione Jacopo Recupero. Ed. De Luca.

Catalogo Piero Manzoni a cura di Germano Celant. Presentazione di Palma Bucarelli. Ed. De Luca.

Roberto Tassi: *Notari*. Ed. Galleria delle Ore, Milano.

L. B. Meyers: *Muris, the Arts and Ideas*. The University Chicago Press.

O. Bihajli-Merin: *La Fin de l'art à l'ère de la science?* Weber, Paris.

L'art de notre temps. Weber, Paris.

P. Francastel: *Etudes de sociologie de l'art*. Denoel-Gonthier.

M. Random: *Le Grand Jeu* (2 voll.). Denoel, Paris.

Felix Fénéon: *Oeuvres plus que complètes*. (I Chroniques d'art). Drosz, Genève.

J. Petit: *Le Corbusier lui-même*. Paris, Roussseau.

Dino Villani: *800 pittori allo spiedo*. Ed. d'arte Cavour, Milano.

Jan Mukarovsky: *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali*. Ed. Einaudi.

A. M. Hammacher: *Marino Marini*. Ed. Abrams.

Giovanni Omiccioli: *Sicilia 1970*.

Catalogo Alexandre Benois. Il classico della rivoluzione, 1870-1970. (*)

Catalogo Aspetti dell'Informale. Bari. (*)

Catalogo Un percorso dell'Informale. Firenze. (*)

Catalogo Mostra antologica Carlo Mattioli. Bergamo. (*)

Franco Miele: *Sciltian*. Roma. (*)

Catalogo Drawings of the Hudson River School. Brooklyn. (*)

Catalogo André Gide. Parigi. (*)

Catalogo A. Plamondon e T. Hamel. Ottawa. (*)

Catalogo Deutsches Plakat-Museum. Essen. (*)

Catalogo Franz Radziwill. Gemälde, Acquarelle, Handzeichnungen. Bremen. (*)

Catalogo Software, Information technology: its new meaning for art. New York. (*)

Catalogo Posada und die Mexikanische Druckgraphik 1930 bis 1960. Norimberga. (*)

Catalogo Wolf Vostell Elektronisch. Aachen. (*)

Catalogo Luigi Veronesi. Saint-Paul de Venise. (*)

Frank Stella: *Sanbornville II*. Stuttgart. (*)

(*) Distribuzione Centro Di, Piazza dei Mozzi 1, Firenze.

Le riviste

a cura di Luciana Peroni
e Marina Goldberger

ARTE ILLUSTRATA n. 34-35-36, C. Guenzi e Polato: Diffusione del Liberty a Milano (1) T. Trini: Arte Povera, Land Art, Conceptual Art, l'opera sparita e diffusa - E. Crispolti: Savinio un surrealista autonomo.

ARTE ILLUSTRATA gen.-feb. 71, E. Crispolti: Yves Klein al di là del visibile - C. Guenzi e M. Polato: Diffusione del Liberty a Milano (2) - R. Barilli: La difficile modernità di Matisse.

LA GAZZETTA DELLE ARTI feb. 71, U. Apollonio: Ritratto di Munari - A. Ballis: Intervista con Migneco - M. Milani: Un omaggio a Gino Rossi.

BOLAFFIARTE feb. 71, D. Buzzati: Enrico Baj - F. Minervino: Gertrude Stein - C. Spencer: Come Londra ha accolto Morandi - M. Prisco: Ritratto di Napoli.

IL MARGUTTA n. 1-2, Giuseppe Capogrossi con testi di E. Crispolti, G. Di Genova, C. Vivaldi - A. Natali: I problemi della Triennale dopo l'occupazione - L. Inga Pin: Gli extramedia - C. Chirici: Il festival del novorealismo a Milano - G. Di Genova: Valeriano Trubbiani - L. Marziano: Della vitalità di un negativo piuttosto relativo - G. Di Genova: Due morfomi di Piero Manzoni recentemente ritrovati - C. Marsan: Concetto Pozzati e Roberto Barni - G. Toti: verso l'arte-da-palpebra.

COMUNITA' n. 163, G. L. Mellini: In margine ad una mostra (Natura ed espressione nell'arte bolognese-emiliana).

I QUADERNI DEL CONOSCITORE DI STAMPE n. 3, E. B.: Note in margine alla critica di Matisse - S. Gerbi: Mercato dell'arte e Fondi d'investimento artistici.

OP CIT n. 20, R. De Fusco: Utilità storiografica di una dicotomia linguistica - F. Dal Col: La cultura di Le Corbusier.

IL BIMESTRE nov.-dic. 70, E. Siciliano: Attraverso l'immaginazione (Cremonini, Gianquinto, Guccione, Maselli, Tornabuoni, Vacchi, Vespignani, Attardi).

DOMUS n. 494, U. La Pietra: Gli oggetti e la casa - N. Caruso: Strutture modulari - P. Restany: Vitalità del negativo-Negativo della vitalità - P. Restany: Natale a Napoli.

LE ARTI dic. 70, G. Allan: Peggy Guggenheim, una collezionista non conformista - G. Castelfranco: I disegni di De Chirico - Profili di artisti: Alto, Atza, Bettarini, Carra, Cirillo, Gianbar.

OTTAGONO n. 19, Design la fine di un mito? - B. Munari: L'estetica vince la miseria - G. Ballo: La pittura-oggetto di Rodolfo Aricò.

CASA DE LAS AMERICAS n. 61, A. de Juan: Gradados de Antonio Saura, Vicente Rojo, Antonio Segni e Antonio Frasconi.

HUMBOLDT n. 43, W. Haftmann: Heinz Trökes, la obra espeja de los cambios - M. Wetzel: Teinz Trökes, visita en el Taller.

OPUS INTERNATIONAL n. 21, G. Gassiot Talabot: Hélios - J. Peignot: Un rebus - A.

Jouffroy: Adami - A. Jouffroy: Edward Kienholz - P. Gaudibert e P. Hulten: Alternative Suedoise - P. Gaudibert: La politique d'aide à la création artistique en Suède - G. Gassiot Talabot: Une longue patience - E. Alleyn: L'Introscolphe - F. Seloron: Société en conflit - J. Peignot: Perahim - J. J. Lauquin: Proposition pour une ère de production axiomatique antamorphe.

XX SIECLE Panorama 70, G. Marchiori: Le retour de Matisse - H. Parmelin: Picasso a Avignon - A. B. Nakov: Henry Moore - E. Marzè: Sutherland - A. Jouffroy: Man Ray - J. L. Ferrier: Mirò - G. Boudaille: Pignon - R. de Solier: Dorothea Tanning - O. Perrelet: Bona - H. Galy Carles: Cesar - G. Lascault: Fontana - P. Rouve: Poliakoff - P. Waldberg: Marino Marini - J. Clay: Anna Eva Bergman - A. B. Nakov: Les Américains a Saint Paul de Vence - P. Descargues: Gonzales.

TEL QUEL n. 44, H. Damisch: Le gardien de l'interprétation.

CHRONIQUES DES L'ART VIVANT feb. 71, J. C.: Des libertés permises à l'artiste - J. Peignot: Ola Billgren - J. M. Bonet: Equipo crónica - J. M. Bonet: Realisme magique, realisme quotidien? - M. L. Borrás: Tapiés - C. Franqui: Antoni Tapiés, Guernika 70 - G. Gassiot Talabot: Arroyo - J. Warnod: Pourquoi Montserrat? - J. Gardy Artigas: A propos de Mirò et d'Artigas - Chillida - J. M. Bonet: Le musée de Cuenca - Bernard Schultze - J. C.: Sandy Calder - Souvenirs de Nina Kandinsky - Penalba: Gonzalez.

CONNAISSANCE DES ARTS novembre 70, P. Faveton: L'estampe a la conquête de l'espace.

STUDIO INTERNATIONAL dic. 70, A. Higgins: Art and politics in the Russian revolution, part II - R. Wollheim: The work of art as object - J. Benthall: Technology and art 20 - W. Tucker: Julio Gonzales - P. Heron: Two cultures - C. Blotkamp: Drawings in Holland - J. Latham: Least event as a habit... how basic is physics - J. Shaw-T. Botschuiwer: Tube over the Maschsee - Clay: Aspects of bourgeois art - Sol Le Witt: Ruth Vollmer - T. Measham talks to Barrie Cook - Roy Lichtenstein in conversation with J. Coplans.

STUDIO INTERNATIONAL gen. 71, Lord Eccles, E. Lucie-Smith: A policy for the arts - W. Fischer talks to Kokoschka - J. Benthall: Légers' city and Atgets' - Horst-H. Kossatz: The Vienna Secession and its early relations with Great Britain - F. Whitford: Viennese art and the turn of the century - W. Tucker: David Smith - C. Harrison: Art on T.V. - A. Forge: Forces against object-based art.

THE BURLINGTON MAGAZINE gen. 71, N. Wadley: Léger and Purist Paris at the Tate Gallery.

THE CONNOISSEUR gen. 71, E. Morris: The Beausire collection of English Watercolours - The Vienna Secession - The Connoisseur prize - J. T. Butler: The American way with art.

ARTFORUM gen. 71, R. Morris: The Art of Existence Three Extra-Visual Artists, Works in Process - J. B. Jaffe: A conversation with Hans Hofmann - J. Burnham: Problems of Criticism - M. Fuller: Was there a San Francisco school? - E. Wasserman: Joseph Raffael, Carlos Villa, Hank Gobin - R. Krauss:

Jackson Pollock's Drawings - P. Tuchman: An Interview with Jack Tworok.

ART INTERNATIONAL feb. 71, H. Nicolson: Ron Robertson Swann - H. Richter: Curt Stenvert - R. Wallace Crabbe: Sam Fullbrook - B. Lord: David & Royden Rabinovitch - D. Miller: The 1970 Pittsburgh International.

THE DRAMA REVIEW n. 1, M. Kirby: Futurist Performance, Aerial Theatre Manifesto Eleven Futurist Plays Synthetic Futurist Theatre Manifesto.

HORIZON inverno 71, G. Hight: Venice revisited (Ludovico De Luigi).

ARTS MAGAZINE nov. 70, Willoughby Sharp interviews Jack Burnham - N. Calas: The Sphinx - L. R. Lippard: The Dilemma - F. Bowling: Ed Clarke, Kikuo Saito, Peter Pichbek, Virginia Jaramillo - L. Alloway: Monumental art at Cincinnati - G. Müller in conversation with Robert C. Saull - G. Battcock: A la recherche du Temps Trivial - A. Werner: 19th century German Art.

ARTIS gen. 71, H. Neidel: Herbert Bessel - G. Höbner: Kunstvereine und « Jahresgaben » - S. Williams: Wilfredo Lam und die Haitische Kunst - Hommage à Durand-Ruel - S. Obermeier: Querschnitt durch die naive Malerei - K. Schoff: Das Malerehepaar Stejula.

GRAPHIK nov. 70, H. Locher: Das Recht der bildenden Kunst - Helmut Friz, ein neuer Zeichner - M. Mackenroth: Problematische Japan-Plakate - Malerei nach Photographie - Asconeser Buchkunst - H. Scharl: Suggestive Beeinflussungsmethoden in Verkauf und Werbung.

GRAPHYK dic. 70, Galerie der Pharmazie - Photoplakate Köln - R. Wick: Adel Rootstein - Walter Dexel.

WELTKUNST 1 nov. 70, H. Richter: Prisma 70 - H. Richter: Kunst und Revolution - H. Kinkel: Paul Klee Retrospektive.

WELTKUNST 15 nov. 70, H. T. Flemming: Deutsche Druckgrafik des 20 Jahrhunderts - H. Wiegand Petzet: Revolutionäre Baukunst - H. Richter: Bilanz des vierten Kunstmarktes - H. Kinkel: Druckgrafik des Expressionismus bleibt Marktfavorit.

WELTKUNST 1 dic. 70, H. T. Flemming: Friedrich Meckseper - Y. Friedrichs: Erich Brauer - H. Richter: Erich Heckel.

KUNST & HANDWERK nov. 70, L. Schultheis: Arbeitsgemeinschaft Kunsthandwerk Niedersachsen - G. Peters: Felix Ophoff - L. Schultheis: Costal Badea - A. Deisenroth: Dieter Crumbiegel - V. Müller: Herbert Aulich.

KUNST & HANDWERK dic. 70, J. Riecke: Wahrnehmungsstrukturen als eine Schicht ästhetischer Realisationen - L. Schultheis: Landesausstellung der Arbeitsgemeinschaft Schweizerischer Keramiker in La Sarraz - K. Korn: Porno industriell.

ART AND ARTISTS gen. 71, J. A. Thwaites: Street art one; Hannover, Minnesota, Holland - B. Denvir: The poussin of the Pigalle, Léger - M. Gordon: The resurrection of Wolmark - M. Gordon: The heart of London - J. L. Larsen: Olga de Amaral - Lea Vergine: Pozzati's obsessions - R. C. Kennedy: Morandi - J. Glusberg: Nicolas Garcia Urubuer - R. Thomas: Graphics - Frank Auerbach talks to J. C.

Notiziario

a cura di Lisetta Belotti

Cartelle e libri illustrati

La Grafica Internazionale di Roma ha pubblicato una cartella di serigrafie di Agostino Bonalumi dal titolo «Diario Italiano», con saggio critico di Enrico Crispolti.

Lo Studio del Beccaro di Milano ha pubblicato una cartella di 10 acquarelli di Giovanni Korompay dal titolo «10 situazioni iconografiche vibrotesturate» con una presentazione di Carlo Belloli.

Le Edizioni della Galleria Tassoni di Modena hanno pubblicato 5 incisioni di Alberto Sughi.

Le Edizioni De Foscherari di Bologna hanno pubblicato una cartella di 11 fogli all'acquaforte e un frontespizio di Luciano De Vita dal titolo «Nel mio giardino» con un testo di Pietro Bonfiglioli.

È stata pubblicata una cartella di litografie, serigrafie, collages, un'opera cinetica e una scultura di Victor Vasarely dal titolo «Discorso sul metodo» con prefazione di Otto Hahn.

L'Atelier di Torino ha pubblicato una cartella di 6 serigrafie di Ugo Nespolo dal titolo «Rompilingua scioglifesta» con scritti di Edoardo Sanguineti, Enrico Baj e Renato Barilli.

L'Edizione Il Cigno di Roma ha pubblicato una cartella di 3 incisioni e 1 tempera di Antonietta Raphael Mafai intitolata «Magie di Raphael». Testo di Moravia e testimonianze di Longhi, De Libero, Guzzi, Guttuso, Battisti, Brandi, Martinelli, Gatto, Mezio, Ponente e Valsecchi.

Lo Studio L'Arco di Roma ha pubblicato due cartelle di opere grafiche di Antonietta Raphael Mafai con presentazioni rispettivamente di Cesare Vivaldi e Giuseppe Appella.

L'Editore Teodorani di Milano ha pubblicato una cartella di 6 incisioni di Renato Guttuso con 6 poesie di Raffaele Carrieri.

Le Edizioni della Galleria La Lanterna di Trieste ha pubblicato 5 serigrafie di Mario Balzan presentate da Garibaldo Marussi.

Il Gruppo Stanza di Compiobbi ha pubblicato una cartella di 12 serigrafie dal titolo «Immagini Umorgrafiche» presentata da Mario De Micheli.

Premi e rassegne

A Faenza dal 25 luglio al 10 ottobre XXIX Concorso internazionale della ceramica d'arte aperta ad artisti, disegnatori industriali, manifatture e scuole d'ogni nazione. Termine domande 30 aprile. Informazioni Segreteria, Residenza Municipale Faenza.

A Gubbio dal 10 luglio al 4 settembre VI Biennale d'arte del metallo e Premio «Mastro Giorgio».

A Tolentino dal 4 luglio al 15 agosto VI Biennale della caricatura «L'umorismo nell'arte».

A Gualdo Tadino dal 24 luglio al 31 agosto XIII Concorso internazionale della ceramica sul tema «Il mare». Invio opere entro il 15 luglio. Informazioni Ass. «Pro Tadino».

A Pontelagoscuro il 1° maggio 2ª mostra interregionale di pittura sui temi: «Primavera a Pontelagoscuro», «L'uomo e il lavoro», «Il nostro Po». Invio opere entro 25 aprile. Informazioni Sezione G. Baruchello Via della Pace 102/a - 44038 Pontelagoscuro.

A Rho il 9 maggio XI Mostra nazionale d'arte indetta dagli «Amici del Pomero». Adesioni entro 22 aprile presso il Pittore Piero Airaghi, Via Torino 2, Rho.

A Sora dal 20 maggio al 10 giugno presso il Seminario Vescovile 3ª Biennale internazionale d'arte sacra. Informazioni Segreteria Via Cantelmi 10 - 03039 Sora.

A Napoli l'Ass. Artisti e Professionisti «Vanvitelli» ha bandito il 2º concorso internazionale di pittura «Italia 2000». Iscrizioni entro il 30 giugno. Informazioni Segreteria, Via Luca Giordano 15 - 80129 Napoli.

La rivista «Le Arti» ha bandito un premio biennale di pittura e scultura per invito riservato ad artisti italiani e jugoslavi di età inferiore ai 35 anni.

A Trieste il Premio S. Giusto indetto dal Centro Artistico di Belle Arti è stato vinto dal pittore Gino Carrera.

A Genova il Premio nazionale di grafica «S. Michele d'oro 1971» è stato vinto da Cesare Scarabelli. Altri premi a Aldo Vitali, Vittorio Avella e Nanna Meda.

Al Lido di Camaiore il Concorso di pittura «Trofeo Versilia 1971» è stato vinto da Corrado Bechelli. Altri premi a Ferretti, Bicocchi, Gordigiani, Zambini, Frateschi, Galoni, Francesconi.

A Viareggio al Concorso di pittura «Il fiore nell'arte», organizzato dal Centro Versiliese delle Arti e dalla Bottega dei Vaghi i 4 maggiori premi a Mario Lugheri, Vasco Giannini, Sigfrido Nannucci, Mario Cardosi. Per la grafica primo premio a Lucio Bernardi, secondo ex aequo Leboroni, Minati Paoli, Piras.

A Lerici il Premio di pittura «Città di Lerici» è stato vinto da Lina Betti. Altri premi a Stretti, Maviglia, Madinelli, De Biasi.

A Montecatini il premio annuale «Vita d'artista» istituito dalla Accademia d'arte, è stato assegnato a Primo Conti.

A Parigi il Grand Prix national des arts et lettres è stato vinto dal pittore Maurice Esteve.

Varie

Il Comitato italiano di solidarietà con il popolo della Palestina ha lanciato un appello per aiuti sanitari al popolo palestinese. L'appello è rivolto anche agli artisti. Una mostra di opere offerte si è già tenuta al Museo Civico di Bologna e nelle Sale di Esposizione del Comune di Reggio Emilia. Altre mostre si terranno a Brescia, Pisa, Roma, ecc. Chi volesse aderirvi può in-

dirizzare a «Rivoluzione palestinese» Casella Postale 673 - 00100 Roma.

Presso l'Università di Padova sono state discusse le seguenti tesi di laurea: Joan Mirò e il Surrealismo - Il Surrealismo e le sue riviste - Esempi di influenze estremorientali - Il post-impressionismo con particolare riguardo a van Gogh ed a Gauguin - Le poetiche del neo-impressionismo e del divisionismo - La poetica dei fauves - G. B. Bossi, architetto del Liberty milanese - L'architettura futurista - Giuseppe Terragni - Il Gruppo 7 - Spunti per una storia critica del design - La fotografia e l'arte - Lo spazio pubblicitario - Pubblicità e automazione - Il problema della costituzione di un museo civico in un centro urbano moderno - Museo e società in Italia.

Ad Arezzo dal 18 aprile al 30 maggio presso la Galleria Comunale mostra «Per copia conforme - dall'eremita di massa all'oggetto biologico». La rassegna è curata da Franco Solmi.

In Australia mostra itinerante dedicata alla «Pittura italiana dal 1940 al 1960», organizzata dalla Quadriennale di Roma. Il disegno storico-critico è stato curato da Fortunato Bellonzi, Jacopo Recupero e Marco Valsecchi.

A Berlino a fine aprile presso l'Akademie der Kunst 3ª Fiera internazionale d'arte.

A San Paolo del Brasile si è tenuta una mostra e un simposio dal titolo «Arteonica», dedicati all'uso creativo dei mezzi elettronici.

A Parigi al Grand Palais in primavera mostra commemorativa di Georges Rouault.

A Modena uscirà una nuova rivista dal titolo «Potlac». Promotori Franco Vaccari, Carlo A. Sitta e Emilio Isgrò. Indirizzo Via Agnini 326 Modena.

A Milano L'Associazione degli Amici di Brera ha organizzato un corso dedicato a «Un secolo di arte moderna». Inoltre, in collaborazione con il Centro Civico Culturale di Concorezzo ha tenuto un corso di 5 lezioni sull'arte moderna.

A Taranto a cura del Centro di Cultura «SS. Croce» si è tenuto il 3º Concorso internazionale di pittura sacra.

A Caserta al Palazzo Reale si è tenuta una mostra dal titolo «Perché ancora la pittura?».

A Parma a cura del Centro italiano pittori si è tenuto il 1º Premio Ducato di Parma, rassegna di pittura naïf e fantastica.

A Londra si è costituita una società di amici dell'Istituto Courtauld, uno dei centri di documentazione artistica più importanti del mondo. La società intende contribuire ai lavori di allargamento del già vastissimo complesso.

A Essen si è aperto un museo dedicato ai manifesti. Possiede già 15 mila manifesti ed è fornito di un archivio di diapositive.

A Bologna il Centro d'Arte e di Cultura ha organizzato un ciclo di 13 conversazioni sull'arte moderna (dal Romanticismo e realismo alla Nuova figurazione) con la partecipazione di noti studiosi coordinati da Carlo Volpe.

NAC pubblica 10 fascicoli all'anno. Sono doppi i fascicoli di giugno - luglio e di agosto - settembre

Abbonamenti 1971

L'abbonamento per il 1971 a « NAC » costa 3.000 lire e si può sottoscrivere versando l'importo mediante l'allegato bollettino.

Offerte speciali

Proponiamo ai lettori tre vantaggiose combinazioni: abbonamento cumulativo a

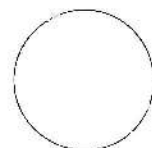
1. NAC + CONTROSPAZIO
a lire 7.000 (anzichè lire 8.000)
2. NAC + SAPERE
a lire 6.500 (anzichè lire 7.500)
3. NAC + TEMPI MODERNI
a lire 5.600 (anzichè lire 6.600)

SERVIZIO DEI CONTI CORRENTI POSTALI

Certificato di allibramento

Versamento di L.
 eseguito da
 residente in
 via
 cod. postale
 sul c/c N. **13 6366**
 intestato a: EDIZIONI DEDALO BARI
 Addi (1) 197

Bollo lineare dell'ufficio accettante



Bollo a data

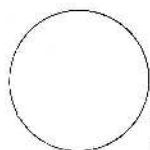
N. del bollettario ch 9

SERVIZIO DEI CONTI CORRENTI POSTALI

Bollettino per un versamento di L.

Lire
 eseguito da
 residente in via
 sul c/c N. **13 6366** intestato a: EDIZIONI DEDALO BARI
 nell'Ufficio dei Conti Correnti di BARI
 Firma del versante
 Addi (1) 197

Bollo lineare dell'ufficio accettante



Bollo a data

Tassa di L.

Cartellino
del bollettario
L'Ufficiale di Posta

(1) La data deve essere quella del giorno in cui si effettua il versamento.

SERVIZIO DEI CONTI CORRENTI POSTALI

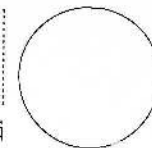
Ricevuta di un versamento

di L.
 Lire
 eseguito da
 sul c/c N. **13,6366**
 intestato a: EDIZIONI DEDALO BARI
 Addi (1) 197

Bollo lineare dell'ufficio accettante

numerato
di accettazione
L'Ufficiale di Posta

Tassa di L.



Bollo a data

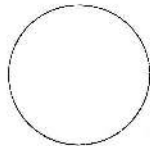
Causale del versamento.

- | | |
|--|----------|
| ☐ abbon. a « NAC » | L. 3.000 |
| ☐ abbon. cumulativo (offerta speciale/1)
NAC + CONTROSPAZIO | L. 7.000 |
| ☐ abbon. cumulativo (offerta speciale/2)
NAC + SAPERE | L. 6.500 |
| ☐ abbon. cumulativo (offerta speciale/3)
NAC + TEMPI MODERNI | L. 5.600 |

Parte riservata all'ufficio dei conti correnti

N. dell'operazione.

Dopo la presente operazione il credito
del conto è di L.



Il Verificatore

Bollo a data

AVVERTENZE

Il versamento in conto corrente è il mezzo più semplice e più economico per effettuare rimesse di denaro a favore di chi abbia un C/C postale.

Per eseguire il versamento il versante deve compilare in tutte le sue parti, a macchina o a mano, purché con incastro, il presente bollettino (indicando con chiarezza il numero e la intestazione del conto ricevente qualora già non vi siano impressi a stampa).

Per l'esatta indicazione del numero di C/C si consulti l'Elenco generale dei correntisti a disposizione del pubblico in ogni ufficio postale.

Non sono ammessi bollettini recanti cancellature, abrazioni o correzioni.

A tergo dei certificati di allibramento, i versanti possono scrivere brevi comunicazioni all'indirizzo dei correntisti destinatari, cui i certificati anzidetti sono spediti a cura dell'Ufficio conti correnti rispettivo.

Il correntista ha facoltà di stampare per proprio conto i bollettini di versamento, previa autorizzazione da parte dei rispettivi Uffici dei conti correnti postali.

Autorizzazione dell'ufficio c/c di Bari n. 13/6366 del 25 agosto 1967

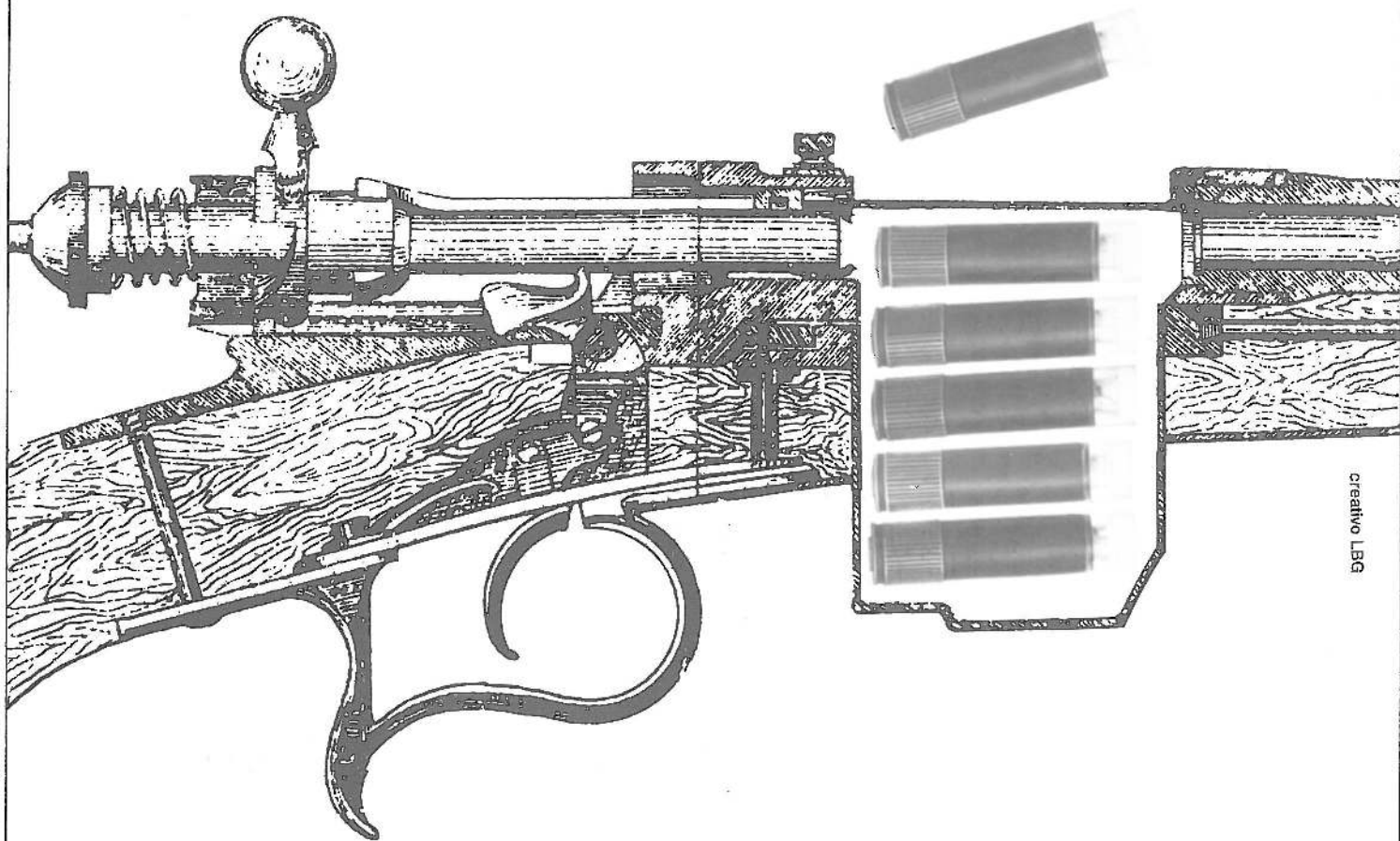
La ricevuta del versamento in c/c postale, in tutti i casi in cui tale sistema di pagamento è ammesso, ha valore liberatorio, per la somma pagata, con effetto dalla data in cui il versamento è stato eseguito.

Se siete correntisti postali
per i vostri pagamenti usate il

POSTAGIRO

senza limite di importo ed esente da qualsiasi tassa.

carica punta e scrivi



creativo LBG

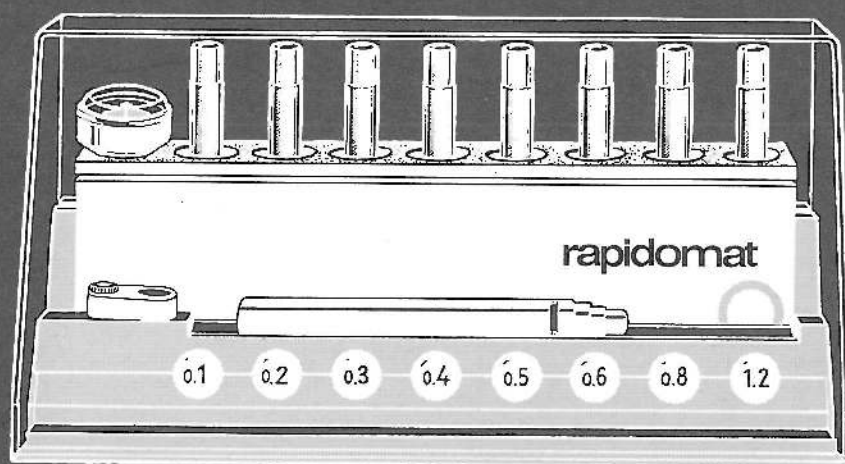
E' il modo più rapido e pulito per caricare i puntali a cartuccia Koh.I.Noor Variant, Vario-script e Micronorm. Si inserisce la cartuccia nel corpo del puntale, si avvita e l'inchiostro fluisce subito alla punta. Le cartucce si chiamano Koh.I.Noor Rapidograph e si trovano nei colori nero, rosso, blu, verde, giallo, seppia. L'astuccio da 6 cartucce a inchiostro nero o colorato costa 300 lire.

Koh.I.Noor Hardmuth S.p.A. Fabbrica matite e strumenti per disegno e ufficio



rotring

RAPIDOMAT



E' lo strumento studiato per raccogliere in modo funzionale e a umidità costante i puntali a inchiostro di china Koh•Noor Variant, Varioscript e Micronorm.

I puntali vengono inseriti aperti nelle diverse sedi in corrispondenza dei rispettivi cappucci che riportano il loro spessore di linea. All'interno del Rapidomat un materiale imbevuto d'acqua avvolge le sedi dei puntali assicurando la costante fluidità della china, impedendone l'essiccazione nel puntale. Un piccolo igrometro consente di controllare l'umidità all'interno. Per il perfetto funzionamento del Rapidomat è sufficiente rifornirlo d'acqua una volta al mese.

Lo strumento è applicabile al tavolo da disegno.

E' munito di un cassetto per riporre un flacone d'inchiostro di china e gli accessori.

Si trova in commercio con otto e quattro sedi, completo di puntali o vuoto.

Koh•Noor Hardtmuth SpA fabbrica matite e strumenti per disegno e ufficio