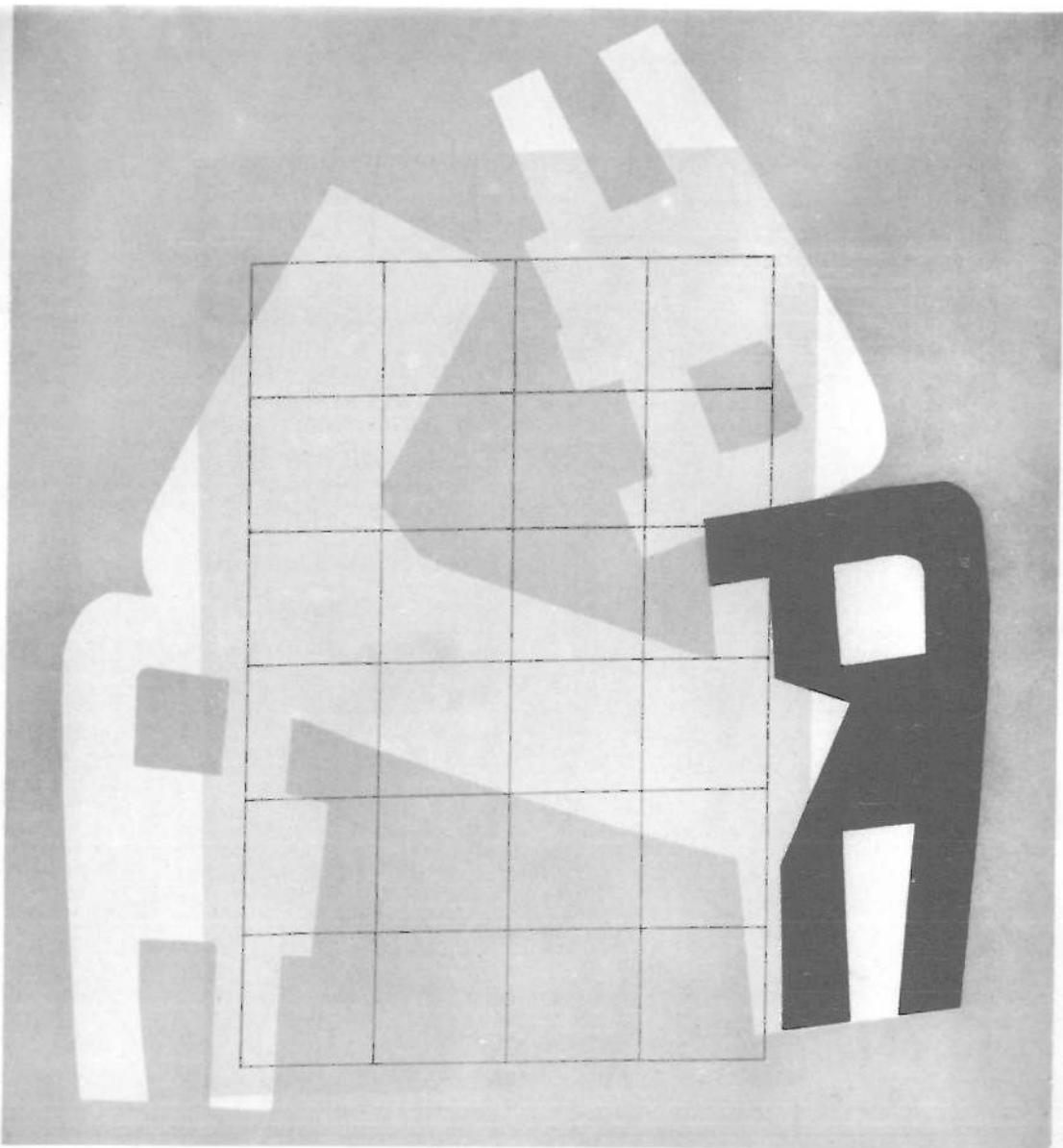


NAC

notiziario arte contemporanea

19/20

15 - 7 - 69



Notiziario Arte
Contemporanea

quindicinale

direttore responsabile:
Francesco Vincitorio

Sommario

Arrivederci a settembre	3
M.Valsecchi: Le ragioni di Oloferne	4
L.Vinca Masini: Una iniziativa da seguire	5
Dibattito sulle strutture :	
L.Caramel: Una proposta prematura	6
P.Fossati: Tornare a monte	6
F.Solmi: Uccidere la provincia	8
E.Treccani: Dentro la realtà	9
R.Bossaglia: Una mostra corruttrice	10
E.Francis: Artisti e operatori	12
R.Margonari: All'insegna di Ugo	14
E.Crispolti: L'avanguardia polacca	16

Mostre :

Brescia: "A.Paradiso" di E.Cassa Salvi	17
Cagliari: "L.Mazzarelli" di S.Naitza	17
Cremona: "J.Schmettau" di E.Fezzi	18
Fabriano: "E.Krump" di C.Melloni	19
Firenze: "C.G.Morales e T.Magnoni" di L.Vinca Masini	19
Macerata: "18 ideatori plastici" di C.Melloni	19
Milano: "I.Balderi" di L.Caramel	20
"F.Janousek" di E.Crispolti	21
"Visti da Quasimodo" di V.Fagone	22
Modena: "G.Aillaud" di A.C.Quintavalle	23
Parma: "Morlotti - Cazzaniga" di A. C. Quintavalle	23
Roma: "Mec - Art / 10" di V.Apuleo	24
Soragna: "Rassegna di bianco e nero" di E.Fezzi	26
Torino: "V.Ferrari" di M.Bandini	27
"J.Genovés" di M.Bandini	27

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

Recensione libri :

I.Tomassoni: "Mondrian" 28

Le riviste 29
Notiziario 30

In copertina:
Giuseppe Capogrossi:
Litografia 1968

arrivederci a settembre

E' arrivato il caldo e anche il nostro notiziario andrà un po' in ferie. Lo annunciamo subito perchè non accada che - non vedendoci - qualche lettore intoni il *de profundis*. E' già successo in occasione dei ritardi per le agitazioni postali e, a dire il vero, c'era stato pure qualcuno che si era fregato le mani. "Un rompiscatole di meno" aveva sogghignato. E poi se l'è ritrovato tra i piedi, più vispo che mai. Ci rivedremo a metà settembre. Non promettiamo - come si fa di solito in questi casi - che miglioreremo i servizi, la stampa, ecc. ecc. Diciamo soltanto che saremo - come siamo stati finora - liberi, puntuali e aperti alle varie opinioni. Continueremo a fornire quante più notizie possibili, insisteremo nello spingere ad andare a vedere le mostre, continueremo e allargheremo i nostri dibattiti.

Ci sono una infinità di problemi su cui sarà bene discutere a lungo, spregiudicatamente, magari accapigliandoci; ma senza personalismi o malanimo. Problemi che riteniamo essenziali per quella diffusione delle arti visive che, in definitiva, è il nostro pallino. Per esempio i compiti della critica, quelli delle gallerie e dei collezionisti, i problemi dell'istruzione artistica, le responsabilità degli enti pubblici, il bisogno di strutture realmente nuove nella forma e nello spirito.

Un lavoro vasto e difficile. E, soprattutto, la necessità che tutti portino il loro contributo di idee e di azione. Dal più isolato lettore ai gruppi organizzati. Tutti coloro

che sono consapevoli dell'importanza sociale delle arti visive e della sua indispensabilità nella creazione di una società diversa. Tutti uniti perchè questa consapevolezza si diffonda e per tentare di affrancare le arti visive da quella specie di ghetto in cui, praticamente, sono tenute. Venga, cioè, a modificarsi quello stato di "comunità a sè", chiusa nelle sue trite querele, nei suoi riti (l'inaugurazione col cocktail o la mostra sociale annuale), senza nessun reale contatto con gli altri.

Stavamo, appunto, per scrivere "cripto-comunità" e non sembri una esagerazione. Ognuno conosce quel veritiero specchio che è la stampa della propria città. E forse s'illude che "altrove" le cose vadano meglio. Basta dare, invece, una semplice scorsa agli altri giornali per accorgersi, specie a fronte dello spazio quotidianamente dedicato ad altri avvenimenti culturali, quanta poca importanza sia data alle arti visive. Dire: poco, sarebbe già una menzogna. E a chi obietta, ricordando qualche "pagina" settimanale sulle arti, vorremmo chiedere, in confidenza, quanto - così congegnate - esse realmente servano.

Insomma continueremo a batterci per costituire, almeno, un piccolo esempio. Esempio, ovviamente, modesto, pieno di difetti e, probabilmente, di colpe. Ma testardo nel dire - col Wind - che l'arte deve essere non ai margini ma al centro della realtà umana. Ed ora buone vacanze.

le ragioni di oloferne

Caro Vincitorio, mi fa piacere continuare il discorso con te su "Imbarco per Citera", tanto più che si può fare nei termini che preferiamo e allargandolo dal caso particolare di Vespignani al motivo generale della posizione dell'artista nella vita d'oggi. Ma è opportuno riassumere i punti diversi tra di noi. Sul n. 15 di NAC tu esprimesti il dissenso dall'artista in questo modo: "Quanto alla adesione, se bisogna fare tanto di cappello alla tragica, lucidissima coscienza del niente, rimane, insopprimibile, l'istinto a dire che, malgrado tutto, la resa non è mai umana".

Ti dissi sul "Giorno" che era detto bene; ma non riuscivo a cogliere pienamente il senso delle tue ultime parole sulla "resa mai umana". E tu, con molta cordialità replicasti - ripeto, sunteggio - che, alla fine, tra una Giuditta fiera e un Oloferne rassegnato e sconfitto (l'amico pittore infatti, in un quadro, figura da Oloferne) tu stai dalla parte di Giuditta. Potrebbe essere anche il mio pensiero. Ma se lo trasferiamo in un giudizio artistico, vedo tutti i rischi di una simile scelta a base di preferenze "contenutistiche", che nel caso appare poi una scelta di ordine diciamo morale. Cioè, a tirar le corde, si va verso un giudizio tridentino, quando l'arte doveva edificare, oppure, per trasferirci a tempi più vicini, a un giudizio zdanoviano, quando l'arte doveva aiutare la rivoluzione.

Lo so, non è il caso tuo. Ma se spingo all'estremo il discorso, è per mostrare come quella preferenza, versata in giudizio artistico, possa dare l'avvio a quelle aberrazioni finali. Certo si può dire, come dici, che "L'imbarco per Citera" è

opera decadente. Ma per se stante è condannabile? Ecco, trasferiamo un momento il discorso in letteratura: Victor Hugo sano e sanguigno da una parte, e dall'altra Verlaine e Rimbaud decadenti. Preferiamo Victor Hugo e rigettiamo gli altri? O non piuttosto dobbiamo salvare i poeti per quel che sanno rendere di testimonianza all'uomo, anche al suo male? Se no dovremmo cancellare troppi capitoli dell'arte che abbiamo sin qui amato sull'esempio di Baudelaire, poeta e critico, Cioè, per chiudere questo amichevole discorso, c'è evidenza umana anche in Oloferne. Tutto sta nel vedere se l'artista che sta dalla parte di Oloferne ha saputo fare opera di poesia. Ciò che io credo nel caso di Vespignani, che si sente addirittura Oloferne e la condanna è prima su di sé che sugli altri. Tuo,

Marco Valsecchi

Il discorso che tu apri è importante e, a suo tempo, mi propongo di riprenderlo e ampliarlo. Consentimi però di anticipare che, da parte mia, sono ben cosciente dei pericoli tridentini o zdanoviani che sempre incombono sulla critica. Ed è per questo che predico giudizi (le nostre piccole verità) e non norme. Senonchè - come l'Hauser - sono convinto che l'arte autentica "consiste in una interpretazione della vita che ci aiuta a dominare meglio lo stato caotico delle cose e a ricavare dall'esistenza un senso migliore, più impegnativo e più sicuro. Insomma se, anch'io, a Victor preferisco Arthur, non so levarmi dall'orecchio il suo imperativo "cambiare la vita".

F. V.

UNA INIZIATIVA DA SEGUIRE

E' così evidente la necessità di trasformazione delle strutture degli organi di diffusione culturale che sta diventando argomento d'obbligo di tutte le manifestazioni di quest'anno in Italia (se ne vedano le testimonianze anche in NAC, di Raffa, Fagone, Pandolfelli, Quintavalle ecc.). E' importante e sintomatico che, direttamente o indirettamente, gli Enti pubblici si interessino al problema.

La proposta della Provincia di Firenze, nella persona dell'assessore alla cultura, il prof. Mori, di promuovere la creazione dell'ERTAF (Ente Regionale Toscano per le Arti Figurative) può essere inquadrata in questo ambito e può essere assunta come un mezzo valido, almeno, alla possibile impostazione del problema in termini nuovi. Il rischio potrebbe esser quello di ricreare una delle tante istituzioni-tipo delle amministrazioni locali, istituzioni di cui Firenze, come tutte le altre città italiane, del resto, non fa certamente difetto. Sembra, fino ad oggi - la questione è ancora in fase di studio - che questo pericolo possa essere sventato. Ed è chiaro che la Provincia stessa, in vista della nuova riorganizzazione della Regione, ha bisogno, politicamente, di presentarsi con strumenti nuovi, più agili, che siano in grado di adeguarsi e di rispondere alle nuove necessità delle strutture politico-culturali ed economiche.

E' altrettanto evidente che oggi un Ente che si occupi di manifestazioni chiuse alle sole Arti visive sarebbe insufficiente ad impostare qualsiasi discorso attuale; i rapporti tra le discipline, quanto più specializzate, divengono, di momento in momento, più necessari, data la convergenza di tutti gli interessi della cultura attuale, profondamente sentita ad ogni livello, ma non ancora chiarita in termini attivi, sul tema della città come spazio dell'uomo di oggi e sulla conseguente impostazione politica (come atteggiamento culturale, beninteso, che può anche, ovviamente, non escludere un impegno più diretto di politica attiva) della cultura attuale. E' stata così accettata la proposta di far precedere l'Assemblea generale, prevista per l'inizio di luglio, durante la quale dovrà esser varato lo statuto del nuovo Ente, da studi e indagini

settoriali, portati avanti da commissioni separate per le Arti visive, l'Architettura, il Design, la Letteratura, il Cinema, il Teatro, la Musica. Si sono aggiunte una commissione per la Critica, una per la Scuola, una politica, una sindacale.

Fino ad oggi il lavoro più completo è stato portato avanti dagli artisti; ciò che è spiegabile, dato l'interesse diretto e data la mancanza di organi specifici efficienti nel settore; e data anche la situazione abbastanza complessa degli altri settori, in particolare in Toscana, o per mancanza di coesione e per inadeguata rappresentatività sul piano cittadino e regionale o per cause particolari. La commissione per l'Architettura, per esempio, è fortemente implicata coi problemi di politica universitaria, che dovranno necessariamente convergere proprio in un discorso di inserimento attivo degli organi universitari, degli Istituti, nelle strutture operative della città e della regione; ma che forse è ancora prematuro sollecitare. Altrettanto difficile, per ragioni diverse, il discorso della critica militante, la cui funzione operativa ha ragione di essere, oggi in particolare, soltanto all'interno delle attività settoriali artistiche, semmai con funzione specifica di tramite tra le diverse attività, in termini, fondamentalmente, didattici, come orientatrice e chiarificatrice all'interno delle discipline stesse, come mezzo di studio delle definizioni e delle strutture, delle possibilità di scambi e di interazione tra i diversi settori, come stimolo alla diffusione e alla conoscenza dei fatti artistici (perciò ci sarà, una volta creato l'Ente, il problema dei rapporti coi musei d'arte moderna italiani e stranieri, della promozione di attività specifiche e di scambi culturali. Tutti argomenti, a mio avviso, da portare avanti al momento successivo alla creazione dell'Ente stesso).

Questo per spiegare un po' le ragioni per le quali trovo inutile l'attività settoriale limitata alla sola critica, sia pure intesa non solo come critica d'arte ma come settore critico relativo alle diverse discipline. D'altra parte il momento appare favorevole e maturo per iniziative interessanti. E non disperiamo che, anche da questa proposta, possa uscire un fatto positivo.

Lara Vinca Masini

ALTRE OPINIONI

UNA PROPOSTA PREMATURA

di LUCIANO CAMEL

Il motivo di fondo che ha stimolato la "proposta" di NAC per un rinnovarsi e rinvigorirsi dell'educazione estetica e della diffusione delle arti visive è certo più che giusto. E' vero, "un uomo che vede ne vale tre": intendendo naturalmente il "vedere", anche specificatamente estetico, come aspetto di un più generale incrinamento dell'acriticismo, della cieca soggezione ad una cultura asseverativa, autoritaria: e cioè al di fuori di circoscrizioni angustamente specialistiche, inevitabilmente slittanti verso il formalismo o l'estetismo. Piuttosto perplesso mi ha invece lasciato l'auspicio dell'istituzione "di musei civici d'arte contemporanea in ogni località dove ciò sia oggettivamente possibile". E ciò per i pericoli messi in evidenza da Natali (particolarmente per il rischio "d'assorbimento da parte di quelle energie statiche che formano lo scheletro della cultura di provincia", che si accentuerebbe se ci si appoggiasse alle biblioteche, in provincia non di rado dirette da limitati cultori di "storia" locale o da persone lontane dalla comprensione dell'arte contemporanea e, oltre tutto, troppo direttamente "dipendenti" da amministratori spesso ancor più miopi) ed anche per la evidente sempre maggiore difficoltà del "museo" ad aderire alla fluidità e dinamicità delle proposte estetiche del nostro tempo. Ma soprattutto mi ha trovato dissenziente l'idea "di una forma associativa che sostituisca i premi". L'attuale mi sembra infatti più un momento di crisi e di eversione delle vecchie istituzioni, che già di costruzione di nuove strutture. Un momento che ha la sua forza e la sua validità proprio nella varietà delle proposte, nella flessibilità - ed anche nell'effimera contingenza - dei procedimenti operativi, e che è atto ai "dissensi" ed alle "dialettiche" (per riprendere, invertendoli, i termini u-

sati da NAC) piuttosto che ad "un'azione unitaria". Di unitario c'è invece soprattutto lo spirito di libertà, di ricerca e la tensione con cui ci si rivolge agli obiettivi. Che sono molti, diversi e fondamentali: come, per citarne solo qualcuno, l'inserimento effettivo del coefficiente estetico nella vita della comunità e quindi l'apertura sociologica, il coinvolgimento popolare, il superamento di una dimensione gustativa o esilmente "decorativa"; lo smascheramento della vacuità di tanta pittura e di tanta scultura, magari puntellata dall'alibi dell'impegno politico; la rottura degli equivoci rapporti tra operatori estetici nonchè delle inammissibili "incompatibilità" per tentare una effettiva interazione, anche interdisciplinare; oppure anche l'abbandono di meschinità corporativistiche. Obiettivi tutti che portano di necessità ad affrontare una pluralità di ostacoli in situazioni le più diverse e ad agire con una tale varietà di mezzi ed una tale capacità di incidenza (nella scuola, nell'opinione pubblica, nel mercato, nella stessa legislazione), che qualsiasi "forma associativa" - anche se "non piramidale, bensì orizzontale", anche se spontanea e rispettosa dell'autonomia delle singole posizioni, quale quella proposta da NAC - temo possa oggi limitare ed attutire. Utili sono invece certo gli scambi di esperienze, i contatti, i dibattiti, la diffusione di idee e proposte, ma sempre all'esterno di organizzazioni a largo raggio. E pure utili le "unioni" concrete attorno ad un problema da risolvere, a qualcosa da fare, del tipo di quella attuata tra le amministrazioni comunali di Reggio Emilia, Sant'Ilario e Correggio, che non devono però essere istituzionalizzate, se non si vuol correre il pericolo della veloce sclerosi.

TORNARE A MONTE

di PAOLO FOSSATI

La proposta avanzata su questo bollettino

da Vincitorio, e le reazioni fin qui suscitate, stanno a dimostrare che il discorso cade ad un momento opportuno. Non perchè il problema - decentramento culturale della vita figurativa italiana e sensibilizzazione dei centri periferici attraverso un discorso omogeneo ed organico - sia 'sentito' e caldo di discussioni, ma per la ragione opposta, perchè è taciuto e occultato come il prodotto di una cattiva coscienza. Di fatto il problema è l'esatto entroterra di buona parte dei discorsi sulla cultura in Italia e sulla sua realtà nel campo delle arti visive: non si può discorrere di come questa si faccia, e quindi del perchè, senza chiedersi dove avvenga, e quindi come si alimenti e a chi si diriga. Questo mi pare il nocciolo vero, provocatorio, che la proposta di Vincitorio induce a meditare, ed è anche un discorso tanto vasto da risultare in questa sede appena accennabile.

Vincitorio muove dalla constatazione che i premi, trofei, rassegne estive sono, è vero, una caotica sarabanda, ma qualche interesse accendono, e che di qui, da questo fuocherello, si può iniziare un qualche lavoro. Forse è una pretesa eccessiva, vagamente festosa e da cittadino in gita, se è concessa una punta di veleno. Cioè: è vero che taluna iniziativa supera il solito vuoto e documenta qualcosa cui ognuno di noi nei suoi ragionamenti torna, ma che opzione porta una mostra, poniamo, in Basilicata al tessuto culturale locale, e che permuta acquisisce, nel tempo, sulle condizioni locali? Una mostra, o premio, o festival, dovrebbero essere un'operazione di brusco trapianto, e questo è il loro vero merito, esser brusco ed essere un trapianto. Se non che, a costo di parere eccessivamente pessimista, credo che da noi non si trapiantino mai situazioni aperte, tali da costituire una polarità dialettica, ma realtà serrate come un uovo, dimensioni operative (quando ce ne sono) che si autodimostrano, in cui tutto fa gioco proporzionale di parti: prendere o lasciare una realtà che è di fuori, che appartiene a un'altra cultura. Non dico che Roma, Milano, Bologna, Torino, e qualche altro centro, siano la cultura e gli altri luoghi sottocultura. Dico che le condizioni di non circolazione della vita figurativa ita-

liana son tali, per ragioni storiche e sociologiche, da portare a circuiti di esclusione. Di modo che la mostra è un fenomeno di esportazione esotica, decisa per buonissima volontà, eseguita come si può: da critici lontani per formazione, fruizione e lavoro da quanto non è nel loro vicolo di circolazione e con oggetti analoghi. Dal che si può dedurre un doppio ordine di considerazioni: che il gioco periferia-centro è un'ennesima prova di quell'irrealismo sociale della nostra cultura-critica (di cui il cosiddetto critico d'arte è l'esempio macroscopicamente esaminabile, non il solo però) giunta a un profondo impasse, e che ricambio fra *in* e *out* non c'è, c'è emigrazione o immigrazione, ma l'osmosi è scarsa o alterata.

Il punto mi pare molto più a monte: la natura di questo mezzo di espressione-comunicazione-operazione che è l'arte, visiva o figurativa o bella che dir si voglia, il suo carattere sociologico (espressivo), la sua inconscia e conscia destinazione di sovrastruttura rispetto ai bisogni e alle realtà singole e collettive; come, poi, in concreto, la sua storia recente si sia svolta, almeno da noi, e abbia affermato un carattere di esclusività che precipita in esclusione.

Tornando a valle, al concreto, che fare? Che l'arte sia, come afferma la scorta non eccelsa di Read, una risposta risolvete contro l'alienazione può anche esser vero, a patto che l'arte non sia, come non è, l'unguento universale che solo perchè spalmato risolve tutto. C'è un bello scarto (per fortuna di tutti) tra l'Arte dei manuali e il lavoro quotidiano dell'arte fatto dagli artisti, e c'è un bello stacco (purtroppo) tra la nozione di Arte e la manipolazione dei fatti artistici cui tutta una cultura si dedica e promuove. Solo alla fine di un esame siffatto il discorso può, realisticamente, cominciare. Questo mi pare il primo punto. Poi viene il discorso della esportazione fuori dei centri di facitura diretta della cultura visiva, storica e operativa. Cioè i centri di stimolo. Promossi da chi? Siamo in un circolo vizioso: fatti da chi nasce e opera secondo una logica almeno allotria al luogo di consumo. Personalmente ho troppo poco rispetto per ciò che si produce al centro per voler-

lo formulare come modello di comportamento in periferia, e il missionario è un signore che non vedo di buon occhio. Perché decide il suo contegno da una esclusione di partenza.

Se vogliamo discutere radicalmente, il discorso è immenso e, ripeto, sociologico e storico. Bisogna risalire a monte e molto a monte, con coraggio, cosa non facile, tutt'altro. Ma è proprio qui che la proposta di Vincitorio, (qui per ora, più tardi vastamente) può servire. Perché una simile operazione di analisi e di pulizia urterà nel nostro lavoro alla radice: il vero lavoro è in tutti, in chi il circuito di entro-fuori manipola, poco o tanto. E non si muta, la sorte dei manipolatori, con rapide o magari meditate evasioni in provincia finché di questa non si è raggiunta l'idea che o è un altro centro dissimile ma omologo, o si sta lavorando per farlo divenire. In questo secondo caso la cultura figurativa è momento di un lavoro globale. Altrimenti commettiamo l'imprudenza di continuare a pensare divisi i compiti sociali e a caricare l'arte di un significato liberatorio che non ha. Al massimo, così stando le cose, è evasiva.

UCCIDERE LA PROVINCIA

di FRANCO SOLMI

Il problema della diffusione della cultura e dell'aiuto alle forze 'nuove', che mi sembra alla base dell'ipotesi di N.A.C. sulla creazione di istituti d'arte al massimo decentrati e diffusi, mi pare non sia tanto urgente in questa società che di 'cultura' paternalistica ne diffonde anche troppa e di 'aiuti' ne dà tanti che ben spesso vanno a chi non se li merita minimamente. Natali ha illustrato assai bene gli inconvenienti a cui si andrebbe incontro creando 'una galleria per ogni comune', altri mi sembrano d'accordo con lui, Fagone per esempio, e il discorso di Trini sul 'museo cinico' non ha suono diverso. Là dove questa esigenza sarà veramente sentita, siamone certi, le gallerie sorgeranno, e porteranno avanti i loro discorsi, stupidi o intelligenti a seconda dei moventi che le han fatte nascere. Anche ora non mancano 'istituti', ché tali

van considerate le estemporanee, i premi, le iniziative di gemellaggio, le riviste di paese e di città, le case del popolo, le mosse culturali dei *festivals* dei partiti politici, dei C.R.A.L. dei sindacati, delle cooperative, dell'E.N.A.L. e delle Pro-loco, per non parlare dei musei e delle gallerie civiche e statali. Ci sono più strumenti per far circolare arte che non prodotti artistici, ed è per questo che si vede in giro tanta roba orripilante. Il discorso, secondo me, va spostato su di un piano di totale, e pericolosa, responsabilizzazione degli operatori di cultura in imprese che mettano allo scoperto la posizione di ognuno. E poiché non credo alla cultura da girone A che gioca assieme a quella di serie B e di serie C in una impossibile e mistificatoria dialettica, io penso che non si debbano incoraggiare le piccole (e sempre 'meritorie') iniziative provinciali, che si debba anzi combattere violentemente la 'diffusione della cultura' per concentrare violentemente gli sforzi in alcune grosse iniziative, magari "impopolari". Mostre, per esempio, o manifestazioni a carattere interdisciplinare, che raccolgano gli operatori di cultura attorno a problemi reali, come quello dell'autoritarismo (poliziesco, burocratico critico, istituzionale), tanto per fare un esempio che interessa tutti. O vogliamo creare tanti presidenti di 'Circolo' quanti sono i comuni italiani? E investire quindi i farmacisti, o l'industriale locale, della funzione di mecenate decentrato? Io non so. Si può forse fare il provinciale a Roma, Milano o Parigi, ma dovrebbe essere rigorosamente vietato farlo in provincia. Quindi il nostro compito è quello di uccidere la provincia, appropriarci dei suoi mezzi, strumentalizzarne le ambizioni per creare grosse iniziative nazionali, che se saran sbagliate non potranno nascondere i loro errori sotto i paraventi della 'buona volontà', dello 'spirito di sacrificio', dell'amore disinteressato per l'arte' e di tutte quelle altre 'qualità' che volentieri riconosciamo ai provinciali. Quello dell'arte è un mercato, mercato di idee e di merci diverse che si chiamano informazioni, capacità di sopraffazione, quadri, sculture, intelligenza, sensibilità culturale, prostituzione e un sacco d'altre cose. Occorre vendere tutto questo, e per

vendere bisogna presentare: cerchiamo che la presentazione sia fatta allo scoperto e sia sottoposta al massimo di verifica. Poi faremo i conti e tireremo somme, a seconda dei nostri interessi, delle nostre capacità e dei nostri condizionamenti. Ma, per amor di Dio, non istituzionalizziamo niente, non mettiamo la maschera del perbenismo a nessuna delle nostre azioni. Nè facciamoci promotori di 'discorsi alle masse' per spiegare cose che costituiscono per noi stessi problemi giustamente insolubili. La diffusione delle 'certezze culturali' lasciamola ai Fratelli Fabbrì. Noi faremo anche troppo se riusciremo a stare nell'onda che rimescola giusto e ingiusto, intelligenza e stupidità, furberia e incoscienza, arte e non arte, mercato e disinteresse, indegnità e rispettabilità. Se riusciremo, insomma, a stare nei guai indefiniti della realtà. Nessun istituto sopravviverebbe un istante a questo contatto corrosivo, che è il solo per cui vale la pena impegnarsi ed 'esporsi'.

DENTRO LA REALTÀ

di ERNESTO TRECCANI

Ho letto con attenzione e interesse la "proposta" e gli interventi che ha pubblicato NAC intorno al nuovo rapporto che auspichiamo fra arte e pubblico. Si è fatto bene, mi sembra, a porre la questione in termini concreti, con semplici "parole d'ordine": una galleria in ogni comune; un comitato permanente al posto di saltuarie iniziative di premi screditati. A questo punto non ci sarebbe che darsi da fare, artisti, critici, organizzatori culturali, ognuno come può, in questa direzione, con le effettive possibilità che oggi si presentano. Tuttavia non ci facciamo illusioni. Sappiamo che una cultura nuova, moderna, profonda, è il frutto di una partecipazione popolare all'intelligenza delle cose e che la elaborazione culturale dei singoli si modifica nel contesto di una lotta generale per il rinnovamento della società. Sul piano teorico si tratta di un processo lungo e complesso che solo ogni tanto presenta salti di qualità. Ma sul terreno pratico gli equilibri si spostano rapidamente e le

scelte sono continue.

Da un anno a questa parte la vita culturale italiana ha subito uno scossone. Siamo in fase di movimento in quanto a rapporti tra l'opera e i canali di diffusione. Le istituzioni culturali, vecchie e nuove, sono in discussione. Ciò mentre è in atto, da qualche anno, un disordinato ma abbastanza generale allargamento dell'interesse culturale di nuovi strati della popolazione.

Noi dobbiamo partire da questa realtà. (Mi limito a rapidi cenni, senza dimostrazione). Nel prospettare i modi di intervento per modificare l'attuale situazione di crisi di una cultura tradizionale, patrimonio di pochi ed espressione di un divorzio cultura-società in trasformazione, occorre tenere ben fermi, mi sembra, due punti. Primo, l'autonomia e la libertà della ricerca che, lungi dall'essere espressione di una cultura aristocratica, devono essere rivendicate come condizione permanente per il fiorire di una cultura popolare. Secondo, il raggruppamento di forze culturali diverse, corrispondenti a libere scelte, non preordinate e imposte al di fuori di un autonomo processo di formazione. E' necessario verificare nella pratica questi principi. Dobbiamo crescere dentro la *società reale*, puntando sullo sviluppo delle coscienze, facendo saltare le formazioni clientelari, parassitarie, "formali" rispetto al divenire della società. Mi sembra in ogni caso da respingere lo spontaneismo, colorito di demagogia, che lascia il campo indifeso di fronte allo strapotere del mercato culturale. Di qui la funzione dell'ente pubblico; di iniziativa e di stimolo, senza sovrapporsi; che impedisca al mercato di dettare l'indirizzo generale. Mi sembra anche da respingere la falsa alternativa: rivitalizzare strutture tradizionali oppure nuovi canali di rapporti con il pubblico.

Battiamoci, in ogni caso, contro il conformismo delle istituzioni, per aprirci nuove possibilità di lavoro creativo. Cerchiamo di impedire il frantumarsi e il radicalizzarsi in modo sterile di iniziative di carattere avanzato. La proposta di NAC sollecita una "volontà politica" di noi tutti e ha soprattutto valore indicativo.

una mostra corruttrice

Leggo la recensione alla mostra di Torino apparsa su queste colonne, di Mirella Bandini, e mi pare sia opportuno, al largo ragguaglio della Bandini, aggiungere alcune osservazioni.

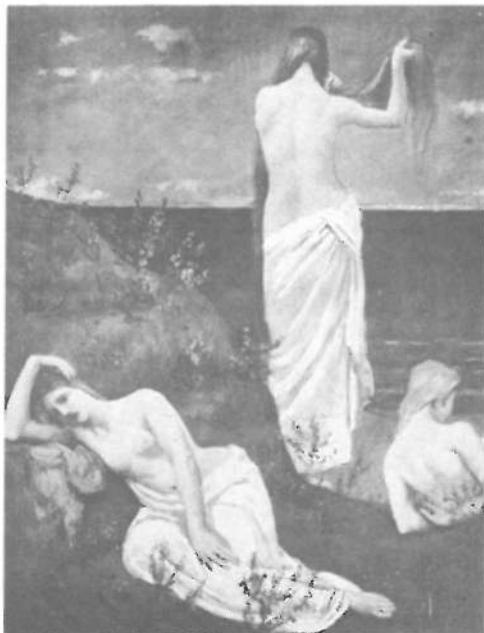
La mostra è, per gli storici dell'arte, e gli studiosi specifici della congiuntura formale e di gusto tra Otto e Novecento, una miniera e un diletto: la rara occasione di vedere presentati tutti insieme i grandi maestri del simbolismo internazionale (la triade di punta allora riconosciuta, per testimonianza diretta della letteratura critica del tempo: Boecklin, Burne Jones, Puvis de Chavannes; e poi i preraffaelliti da un lato, Moreau dall'altro, i secessionisti tedeschi, eccetera) offre possibilità di verifiche, ripensamenti e conclusioni finora inattuabili.

Ciò premesso, dirò che la mostra presenta però alcuni difetti, o, per dir meglio, alcuni grossi pericoli.

Primo: il "concetto" di simbolismo vi appare - com'era fatale - incerto. Sappiamo che l'esclusione di molte opere non è dovuta a trascuratezza degli ordinatori - e Carluccio ha accennato nella prefazione del catalogo alle difficoltà di reperire molti tra i pezzi più qualificanti -; in ragione di ciò si può giustificare anche la sproporzione tra le singole presenze, e la più vistosa sproporzione nelle dimensioni dei dipinti (che lo storico dell'arte e il conoscitore possono integrare e correggere da sé, ma rischia di ingenerare, nel visitatore inconsapevole, l'opinione che taluni dei maestri più avvezzi al colossale dipingessero viceversa per abitudine quadrettini di pochi centimetri quadrati: si pensi, per stare all'Italia, a Sartorio). Tuttavia, posto che le esclusioni si son rese necessarie, non vedo perchè inserire personalità come Wiertz - questa specie di Hayez di bassa lega - o addirittura Wright, che sono dei

romantici della più bell'acqua; nè, per le stesse ragioni, lamento il mancato figurare di Friedrich: dal momento che, tanto per fare un esempio facile, Lamartine non è ancora Baudelaire. Non solo: essendosi adottato un criterio che, sia pur lacunoso, con l'introduzione dei romantici diventa estensivo, allora perchè trascurare tutto il versante del simbolismo populista, che poco avrà a che fare con i "fiori del male", ma rientra storicamente nella cultura fine secolo e con certi suoi aspetti decadentistici? Il quale versante, del resto - si pensi da noi a Pellizza - può saldarsi assai bene con l'altro versante, ideal - spiritualista (e gli italiani finiscono col figurare più che dignitosamente alla mostra, dal momento che ne sono stati esclusi, come non è avvenuto per altre aree - l'incredibile Filiger! -, i simbolisti deteriori: un Laurenti, allora nume del nostro "idealismo", o un Mentessi, gran fornitore di dittici lacrimosi e lacrimevoli) (ma il Segantini simbolista è quello tardo, al contrario di quanto afferma, per una evidente svista, la Bandini).

Secondo: la mostra è destinata, per dichiarazione dello stesso Carluccio, "ai curiosi e ai semplici". Mi permetto di osservare, allora, che in questa direzione è una mostra corruttrice. Da un lato perchè non discrimina, nel suo stesso contesto, tra buono e cattivo, e quindi non offre elementi per un giudizio di valore - neppure nel catalogo -; dall'altro perchè, nell'esatta prospettiva storica che tende a riportare l'impressionismo nel solco del naturalismo ottocentesco e quindi a ricercare le matrici dell'arte contemporanea in altre aree, non chiarisce tuttavia quali siano gli effettivi apporti formali di tali aree. Il simbolismo, come fu e come qui si dimostra, non è un movimento pittorico, nel senso che non è movimento d'arte fi-



F. Puvis de Chavannes: Ragazze in riva al mare



A. Böcklin: Euterpe

gurativa; alcuni degli esecutori di dipinti presenti alla mostra, che furono tra i massimi esponenti del simbolismo, o dei suoi stretti antecedenti, per quanto riguarda la storia della cultura, delle idee e del gusto, sono insignificanti, addirittura inesistenti come pittori - si pensi a Rossetti - . Che, per esempio, Khnopff anticipi in maniera conturbante le soluzioni metafisiche di De Chirico - vedi *La città abbandonata* - non toglie che De Chirico sia un importante pittore e Khnopff no: giacchè non si tratta di anticipazioni sul piano formale. I simbolisti non offrono, e non potevano offrire, una reale alternativa all'impressionismo (tanto è vero che i migliori, Moreau, Redon, Denis, continuavano a tesaurizzare quelle conquiste; e lo stesso Chavannes, anticipatore della poetica novecentista, tra i massimi pittori presenti alla mostra). L'unico filone creatore di forme nuove, di un linguaggio figurativamente inedito, è quello della scuola scozzese e dei consanguinei olandesi (Mackintosh, le Macdonald, Thorn Prik-

ker, anche Toorop), con il seguito, tuttavia più opaco, dei secessionisti tipo Klimt - per non parlare di Kandinskij, che qui è decisamente spaesato - : cioè dei maestri dell'Art Nouveau.

Ma il pubblico dei "curiosi e dei semplici" ha la possibilità di sceverare in questo senso? O non piuttosto - ingannato anche da certe assonanze (come l'ultimo Vespignani, che personalmente amo molto, assomiglia purtroppo, se si sta alla superficie, a Klinger!) - o non piuttosto, dico, verrà risospinto verso quel gusto ibrido, estraneo ai valori propriamente formali, dal quale la critica militante e rigorosa ha cercato di allontanarlo, in cinquant'anni di faticoso lavoro di educazione alla lettura del messaggio figurativo? Smetterà, favorito dalla propria naturale pigrizia, di occuparsi di capire, quando ancor oggi lo si constata impreparato, non dico di fronte al pop-art, ma di fronte al cubismo? Domine, ne confundamur.

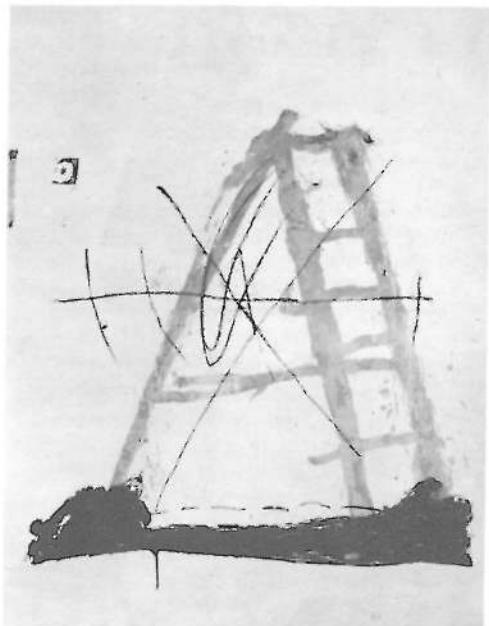
Rossana Bossaglia

ARTISTI E OPERATORI

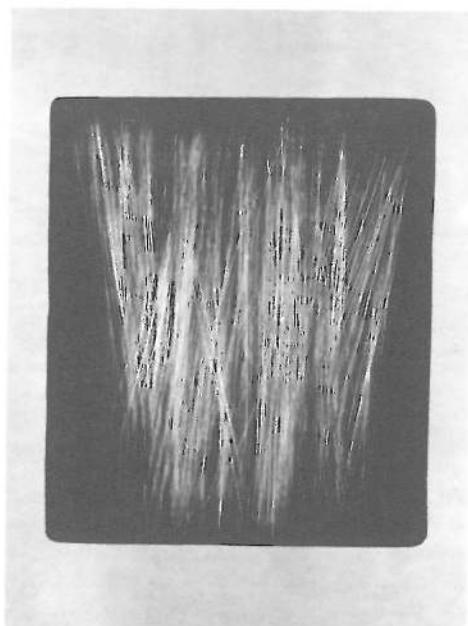
Il premio d'onore a Capogrossi, il gran premio a Bernik, i tre secondi premi a Stella, Castro, Anderle, nonchè una cinquantina e più di premi d'acquisto, sono il consuntivo di una mostra che ripropone, per il carattere estremamente problematico del genere della grafica, con più evidenza che in altre occasioni, una serie di interrogativi: alcuni dei quali hanno già avuto una risposta critica, ma non per questo sono stati risolti in sede pratica, e rimangono gravi. Primo: si devono ancora fare le mostre? che finalità si presuppone che esse abbiano? Secondo: si possono assegnare dei premi? quale criterio di giudizio si deve adottare nell'assegnazione e quale funzione essi hanno? Terzo: il termine "grafica" esprime davvero un genere artistico e un tipo di operazione? Quarto: è pertanto possibile una mostra per genere?

Una mostra non ha soltanto la funzione di esposizione di una serie di opere, ma soprattutto quella di proporre delle problematiche critiche, e, quando essa è a carattere internazionale, deve segnare puntualmente qualsiasi variazione estetica e operativa: è per ciò che il premio, non indicando quasi mai il riconoscimento critico delle innovazioni, diventa pericolosamente equivoco. La mostra di Lubiana, essendo una mostra di genere, si presta ad una immediata verifica; anzitutto vi si possono vedere opere di qualsiasi tendenza, ma, ciò che conta, è la presenza di operazioni che nulla hanno a che fare con la grafica: la quale, per i suoi caratteri specifici, il procedimento tecnico, la qualità degli oggetti, l'intenzionalità finale, e cioè la possibilità di seriazione e l'intervento meccanico nella operazione, si presterebbe a rappresentare una categoria a sé nel campo dell'arte. La verifica sta in ciò, che, se vengono meno le caratteristiche citate che la determinerebbero come tale, una mostra del genere non ha più ragione di sussistere. L'opera grafica sta al dipinto come la serie sta all'individuo: ma in pratica il principio seriativo, che fa della gra-

fica un mezzo intenzionale di divulgazione, viene contraddetto dal numero limitato di copie; la indicazione del numero di serie diventa una chiave economica che seleziona ed individua. Infine che dire della ambigua presenza del foglio impresso od inciso, la cui destinazione può essere quella di finire su una parete, in altre parole di essere letto come quadro? La sua destinazione migliore, in fin dei conti, è quella di diventare manifesto, ordigno pubblicitario o segnale, perchè deve essere e può essere soltanto pubblica. Ciononostante il problema non è così facilmente sintetizzabile, perchè il confronto, direttamente esperito alla mostra citata, tra le grafiche di un Hartung o di un Tapes, insomma di artisti ormai sedimentari nella storia dell'arte, con le operazioni più nuove, posteriori all'informale, fa scaturire un'osservazione di fondo: che quelle opere sfuggono, in qualche maniera, alla denuncia, e non per essere più belle di queste, vi è qualcosa in esse di meno problematico. Le si accetta come tali; tutto qui: cioè soltanto come opere. Proprio perchè appartengono ad un mondo definito, e che si è "chiuso" nella esasperazione della loro pregnanza umana ed esistenziale. Al contrario, opere come quelle di Stella o di Urbasek o di Tilson o della Bonomi si aprono a tutte le destinazioni, perchè non sono altro che pure. Mi accorgo che ciò può apparire un paradosso, ma in effetti il paradosso riposa su un altro piano, e diventa una chiave di soluzione di questo rapporto, tra opere "finite" della post painterly abstraction e dell'astrattismo o concretismo geometrico, ed il "non - finibile" di un Hartung, concetto questo che potrei estendere a molti artisti appartenenti alla sua generazione, per meglio dire, agli "artisti" rispetto agli "operatori". Perchè la scoperta del segno non avviene in Hartung a partire dagli anni dell'informale, avviene già nel '28, evidente in opere come D'après Corot: dove c'è già il segno magico, il gesto che passa e ripassa sul punto, è impossibile fermarsi,



A. Tapies: Lestvica 1968



H. Hartung: Litho n. 101 1963

le dita sono aperte, non hanno volume, sono indicazioni; ciò si riscopre perfino nel '26, nel ritratto di Johannes Landgraf: il "non-finibile" non è solo perchè la sommità della testa è aperta o perchè la parte sinistra del mento si perde nel nulla, è perchè due tre quattro dieci volte la punta ripassa sul segno primitivo che si fa vivo proprio perchè si perde, quel senso di cancellatura di se stesso che è intensificazione drammatica.

Completamente diverso il caso di Tapies, nel senso che egli ricorre ad un mondo favoloso, nel quale la ricerca materica, l'introduzione del grafismo infantile, le indicazioni di forze misteriose in tensione, si complementano, oserei dire "plasticamente", ma non per questo producendo in maniera "finita". Le opere di questi due artisti presi come parametri, per la loro infinita esperibilità, sono "chiuse" alla destinazione immediata, così come a questa sono infinitamente "aperte" quelle opere che sono "finite" nella loro immediata ed assertiva presenza. E, per continuare il paradosso, appaiono più vive quelle grafiche che non si presentano come opere fi-

ne a se stesse, ma come "progetto di una realtà più o meno prossima a realizzarsi" (Umbro Apollonio, nella conferenza stampa, il giorno della vernice).

Eccezionale, in fondo, il livello generale della mostra, nella quale si è potuto constatare l'alto raggiungimento della grafica Jugoslava (Celic, Debenjak, Dobrovic, Galic, (assai vicino al Lussemburghese Imre Bak) l'elegantissimo Picelj, sconcertante questa volta Sutej per aver fatto programmaticamente dell'anti-grafica). Si sono viste opere di una eleganza formale straordinaria, che talvolta ne ha segnato anche il limite, come è avvenuto, ad esempio, per Motherwell, per Moll, per il grande Johns, per Tilson, che rimane, nel suo genere, uno dei migliori. Gli italiani erano presenti con lavori particolarmente significativi, tra i quali le ricerche visuali di Blasi, la "dinamica circolare" della Apollonio, le purezze cromatiche di Carmi, le eleganze di Capogrossi, possono rappresentare da soli un quadro sintetico e rappresentativo delle nuove e più vive tendenze.

Ernesto Francalanci

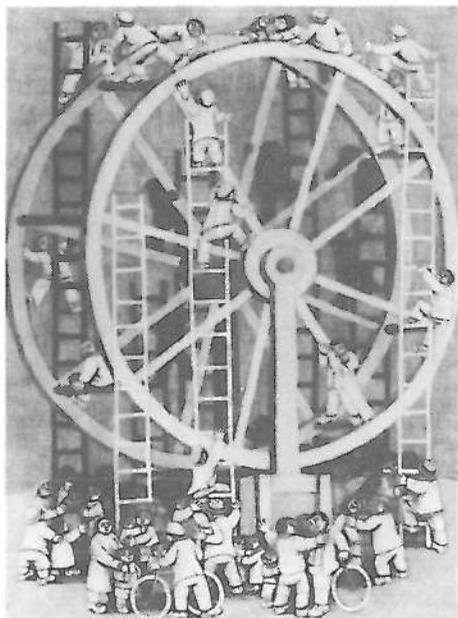
all'insegna di ugo

A Carpi, in provincia di Modena, dove ebbe i natali il celebre Ugo ideatore della xilografia a più legni (e di cui si celebra il quinto centenario della nascita), si tiene la prima Triennale Internazionale della xilografia contemporanea, alla quale partecipano 161 artisti con 500 opere in rappresentanza di 40 nazioni.

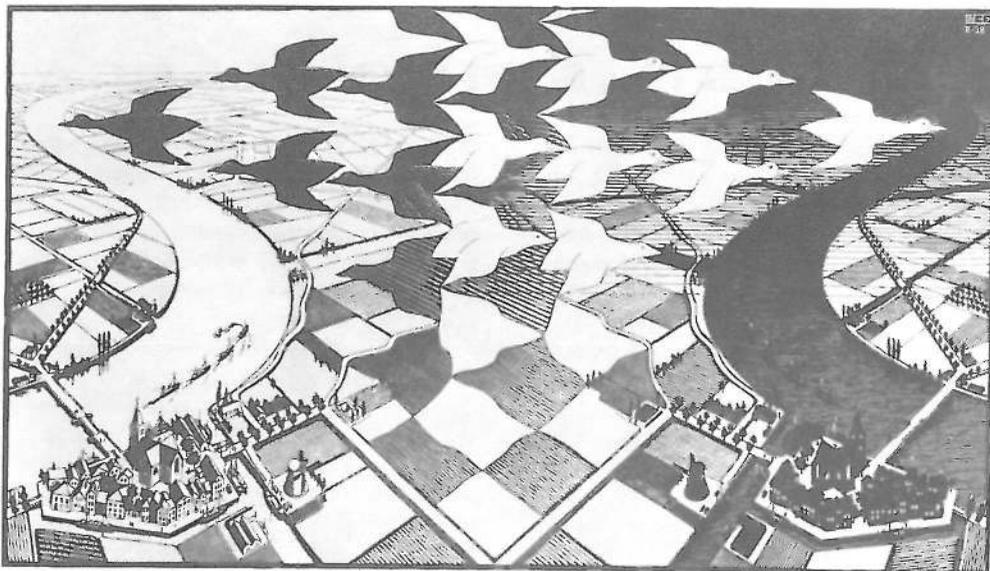
Presentata da uno splendido catalogo, tale da costituire un prezioso documento di consultazione, la rassegna si inserisce tra le più importanti iniziative dello scorcio estivo, anche con ragioni che esulano dalla rigorosa selettività da cui è caratterizzata, poichè una iniziativa a livello internazionale specializzata sul particolare tema della xilografia è caso inusitato, e non solo in Italia. Si tratta di una rassegna che rincorre i criteri organizzativi delle biennali, ma ha molti difetti in meno e qualche pregio in più. I maggiori sono, il primo, l'aver eliminato dal bilancio critico ed economico dell'organizzazione la voce "premi"; il secondo quello di aver selezionato gli artisti nazionali senza costituire

un altarino a parte, e presentandosi nel consesso internazionale persino con qualche artista in meno di quanti si sarebbero potuti allineare.

Materiale inusitato, dicevo, attraverso il quale vengono alla luce personalità artistiche di notevole, qualche volta di eccellente valore che, per la particolare tecnica espressiva cui si dedicano non abbiamo potuto conoscere nelle pur numerose rassegne internazionali che si tengono un po' ovunque. Nè è dire che, particolarmente da noi, la calcografia in generale e la xilografia in particolare godano grande fortuna, vuoi di critica che di mercato. E' data per scontata, perciò, la straordinaria abilità tecnica messa in mostra dagli artisti di quei paesi nei quali esiste una richiesta di opere xilografiche (in particolare Polonia, Jugoslavia, Giappone, Thailandia) che raggiungono risultati davvero incredibili con la tecnica di Ugo: una tecnica che si è evoluta costantemente tenendo il passo, sia a livello dell'elaborazione strumentale propria, che delle varie tendenze poetiche, verso le quali non mostra alcun limite quale che sia la scelta estetica dell'artista. E' vero che sono intervenuti nuovi fattori ad "aiutare" queste possibilità: nuovi inchiostri, lucidi od opachi, trasparenti e semisolidi, e nuovi accorgimenti di stampa che consentono la realizzazione di rilievi tali e quali a quelli che da parecchio tempo si vanno facendo in acquaforte. E se si vedono qui pittori che mediano il loro linguaggio poetico attraverso la xilografia, ed appaiono, per questo, un tantino "sopra registro" ve ne sono altri che, votatisi esclusivamente a questo procedimento, ne sfruttano a fondo la natura conducendo il legno ad una docilità totale ed esaltandone le proprietà. Va da sè che molti sono gli esempi in cui le venature del legno, lasciate in evidenza, sono una componente decorativa che ritorna insistentemente, e così in quei casi dove servono a mimare onde, solchi, nuvole, ecc. (come Ernst, col suo "frottage", già aveva proposto). In una mostra, tanto vasta e nutrita, quelli che sono i motivi usuali suggeriti



A. Morena: Autoritratto con giostra



M. C. Escher: Notte e giorno

dalla xilografia (motivi da considerare come "ispirati" dal materiale stesso), hanno occasione di comparire di frequente, applicati nei modi più diversi. Ma non è detto che la rassegna non possa essere ulteriormente ampliata nelle prossime edizioni. Sappiamo, ad esempio, che a Cuba si stanno studiando procedimenti di "gigantoxilografia" che pare stiano dando risultati davvero impressionanti con l'edizione di opere che raggiungono parecchi metri di base. Ma sicuramente ci sarà occasione di vederne se la manifestazione manterrà la sua scadenza triennale: cosa, che con la costituzione del Museo della xilografia (che, per i trascorsi storici, non potrebbe aver sede più appropriata di Carpi) vivamente ci auguriamo.

Avendo accentrato la scelta dei partecipanti in base alla loro dedizione alla incisione su legno, ed affidando la selezione per ogni rappresentanza ad efficienti e già ben accreditati commissari, la rassegna è al riparo da qualsiasi rischio di settarismo. Tutte le tendenze poetiche vi sono infatti rappresentate e in ognuna di esse si segnalano artisti che, sia pure per ragioni di maggiore capacità elaborativa (in un settore dove la tecnica può divenire la poetica) ma soprattutto per più generali ragioni di compiutezza espressiva emergono

visibilmente. Essi sono i thailandesi San Sarakornborirak e Sanya Wong-Aram, l'argentino Antonio Berni, i giapponesi Kazumi Amano e Fumiaki Fukita, il finlandese Matti Petaja, il francese Jean Julien Piobert, gli italiani Mino Maccari e Luigi Spacal, gli slavi Mersad Berber e France Pihelic (una rivelazione quest'ultimo), l'olandese M.C. Escher, il polacco Zbigniew Lutomski, il tedesco Hap Grieshaber, l'ungherese Tibor Rozanits per non dirne che alcuni; e quello che, a mio parere, è un grosso talento, l'ungherese Liviusz Gyulai che meriterebbe di essere ampiamente valutato.

Si tratta, dunque, di una valida rassegna che ha vivi spunti d'interesse e che offre un'occasione unica (e quanto mai utile) per chi voglia, in una panoramica pressochè esauriente, prendere atto dei risultati espressivi raggiunti attraverso questo procedimento tecnico che, sebbene abbia avuto alterne fortune, è ben lontano dal mostrarsi inadatto ai temi della ricerca attuale e che offre, anzi, insospettite capacità, tali da accogliere ogni istanza poetica che gli venga affidata, e che non presenta sospetti circa la "probità" tecnica quali, ad esempio, da più parti si avanzano, per certi procedimenti litografici e serigrafici.

Renzo Margonari

L'AVANGUARDIA POLACCA

Mentre una grande mostra ufficiale al Petit Palais, *Mille ans d'art en Pologne*, offriva il solito polpettone antologico dal proto-Romanico al Liberty (si potrebbe con la sola conclusione possibile dimostrare il ricorrente aspetto coloniale dell'arte polacca, salvo nelle sue manifestazioni popolari e autarchiche, di puro e grottesco visionarismo: come il sorprendente simbolista Josef Mehoffer - 1869-1946), una intelligente mostra organizzata da Ryszard Stanislawki ha proposto al Musée Galliera *Sources et recherches della Peinture Moderne Polonaise*: si potrebbe dire dal "Formismo", della seconda metà degli anni Dieci, alle ricerche cinetiche, "post-pop", ecc. di oggi. Non un quadro sistematico, ma appunto un'antologia, che tuttavia ha permesso di incontrare alcuni esponenti capitali dell'avanguardia polacca, che dovrebbero essere meglio conosciuti da noi.

Del "Formismo" era presente Stanislaw Ignacy Witkiewicz (1885 - 1939) - che si sta riscoprendo a Parigi e da noi (annunciato da De Donato) come drammaturgo -, personaggio tipico dell'aspetto più radicalmente visionario di quel movimento, che ereditò elementi futuristi, e si svolse in modo assai originale e diramato. Se Witkiewicz segue una via sua e autarchica nel contesto dell'avanguardia europea, con Karol Hiller (1891 - 1939, ucciso dai nazisti) si entra nel vivo invece della partecipazione alle vicende dell'avanguardia europea: la sua posizione dalla seconda metà degli anni Venti è quella di una rielaborazione immaginativa e visionaria di motivi meccanici (con parentele con Kupka circa di quegli anni, e con un Servranckx). Hiller, pressochè ignoto da noi (ma che cercai, purtroppo invano, di avere ad Aquila, nella sezione "pionieri" nel '63, assieme a Strzeminski), è stata una delle rivelazioni della mostra. Questa ha poi

portato l'accento sull' "Unismo", nei suoi tre protagonisti: Wladyslaw Strzeminski, sua moglie Katarzyna Kobro, e Henryk Stazewski (quest'ultimo presentato nella Biennale di Venezia e altrove). Se le costruzioni plastiche e cromatiche della Kobro sono interessanti (come originale "concordia discors" nell'orizzonte neoplasticista e suprematista), come le ricerche grammaticali di Stazewski; le tele di Strzeminski (1893 - 1952) sono eccezionali per lo svolgimento problematico che dalla lezione di Malevic suo maestro lo ha condotto lungo la seconda metà degli anni Venti a ricerche di tissularità materica monocromatica, secondo strutture quasi seriali, o in variazione quasi anamorfica. (Avremmo però anche voluto vedere i dipinti "solaristi" di Strzeminski degli anni Quaranta, che aprono - come quelli di un Baumeister - all'Informale).

Nota, venendo ai più giovani, altre personalità di rilievo: come quella di Tadeusz Kantor, (nato nel 1915), profondamente connessa (fin dallo scorcio degli anni Quaranta) con il teatro, e molto originale nel suo attuale "neodadaismo" contestatario; o quella di Edward Krasinski (nato nel 1925), sensibile e personale esponente di strutture elementari e "povere"; o quella di Zbigniew Makowski (nato nel 1930), prestigioso grafico surreale, del calibro di un Hundertwasser); o ancora quella di Wladyslaw Hasior (nato nel 1928), che era ad Aquila nel '65 in "Alternative Attuali 2", e che ordisce con materie diverse una visione sontuosamente tragica e necrofila dei miti contemporanei, attraverso il feticismo popolare degli "ex-voto" a dimensione quasi teatrale (parentela con il céco Vorniak). Fra i geometri è molto notevole il funereo "environment" di Zbigniew Gostomski (nato nel 1932).

Enrico Crispolti

mostre

BRESCIA

Galleria Minotauro: A. Paradiso

Una grazia barbarica segna del suo singolare sigillo le opere di Antonio Paradiso, un giovane scultore pugliese che espone alla "Galleria Minotauro". Qualche cosa di elementare, di originario, con una sua eleganza solida, nitida, concisa negli oggetti più grandi, maliziosa e sciolta in quelli piccoli evocanti monili, sonagli, ingenui giocattoli di un'infanzia primordiale. Il carparo, la qualità di tufo usata da Paradiso per queste sue invenzioni, è di per sé fortemente evocativa, con la sua porosità impregnata di sole, di vento e di pioggia, con la sua patina d'ambra dorata, di creatura uscita dal grembo della terra. C'è un assaporamento del gusto aspro della materia primigenia, sottolineato da allusioni a immagini del mondo contadino arcaico da cui lo scultore proviene. La bella, calda pietra di Puglia ionica assume forme ispirate dagli usi atavici: sfere, mole, sponde di abbeveratoi, pietre totemiche e sacrali. E tutto avvinto da catene: catene per sollevare i ponti dei castelli, catene per tirare il secchio dal pozzo, e persino catene per reggere medaglioni sul petto di un gigante. L'intervento di elaborazione formale è minimo e trasforma però profondamente la prospettiva. Sull'oggetto, sulle forme primitive si stende il diaframma dell'intervento intellettuale, diciamo pure intellettualistico, e ne nasce una tensione tipica, una contraddizione tipica dei nostri anni; una contraddizione tesa, voluta, che agisce a fondo e riscatta le opere di Paradiso dall'aridità, dall'inerzia spenta delle "strutture primarie" "oggi di moda - scrive Valsecchi nella presentazione - per una società impoverita di fantasia dall'idolatria della tecnica".

Elvira Cassa Salvi

CAGLIARI

Centro di cultura democratica :

Luigi Mazzarelli

Non è il "monumento" in senso tradizionale (né in quello auspicato dal Giedion)

la finalità della ricerca della maggior parte degli artisti d'oggi. La loro scelta diverge sempre più dalla valoristica ufficiale della società in cui operano; è sempre più individuale e rappresenta piuttosto una reazione antagonistica. Il monumento è oggi la Macchina: lo fornisce e lo fa consumare in fretta il neocapitalismo. La proposta dell'artista è sempre più raramente un programma "für ewig"; è, invece, sempre più una risposta hic et nunc. Questa filosofia ovvia può essere utile per mettere in evidenza il senso delle opere cinetiche che Mazzarelli ha esposto al Centro tra maggio e giugno. Il punto di partenza della ricerca e della "contestazione" è sempre il linguaggio dell'arte nei suoi elementi strutturali: linea, colore, schemi della visione, la qualità illusiva e la convenzionalità dei segni, il rapporto tra planarità e volumetria. Gli oggetti di Mazzarelli sembrano offrire, a prima vista, un mondo fantastico e gioioso espresso nei canoni di una linguistica consolidata. I quadri sono bidimensionali e le immagini realizzate con essenzialissime spirali cromatiche arieggiano alla lontana florealismi di antiche decorazioni vascolari (assunti, tuttavia, in una progettazione rigorosa). Le costruzioni plastiche esposte (vere architetture in scala ridotta) ostentano le loro qualità tridimensionali, le fasi operative e la nitidezza da diamante degli incastri. Un apparente mondo monumentale e definito. Il principio di contestazione è qui come nella vita il movimento: reale come tutte le altre proprietà degli oggetti. Creato il moto ognuno di essi tende a confondersi con l'altro. Le linee dei quadri si rivelano come guide ottiche forzate, come percorsi altimetrici e batimetrici: una planimetria che si trasforma in alzato o in proiezione assonometrica e viceversa. Il movimento tende a riportare il tutto a un'unica dimensione illusionistica: la misurabilità, la serie delle corrispondenze biunivoche tendono ad annullarsi nella circolarità del moto. E' chiaro che questa progettazione razionale non può avere un unico destino cinetico: è prevista una fase di stasi che può essere interrotta da un gesto arbitrario, da un invito al movimento: se si vuole, da una istigazione a contraddire. E' qui che, assieme al divertissement ironico e al gioco fantastico si profila il dubbio: che tocca

l'ambiguità del messaggio (o 'informazione') ma anche la sua stabilità: la ragione fugge nello spettacolo provvisorio e rovesciabile. Le immagini si danno, ancora, come "macchine". Ma quali macchine? Intanto rivelano i segni evidenti del lavoro manuale che le ha prodotte: della lama che traccia i limiti degli incastri e dei campi cromatici, del pennello che ha steso il colore lasciando qua e là sbavature. E' chiaro che Mazzarelli, ponendosi con ironico e sprezzante puntiglio in "concorrenza" con la produzione seriale degli oggetti "fatti a macchina", entro i limiti di una vicenda artistica esemplare, ne rifiuta la perfezione asettica ed entra ancora una volta in contraddizione con un processo che tende a spersonalizzare il lavoro e propone un recupero umanistico della tecnologia, che oggi si presenta come valore in sé e come strumento dell'autoritarismo. L'artista, servendosi dei valori della cultura di cui fa parte, mantenendo un terreno di sfida indica una via per sottrarsi alla unidimensionalità della società tecnocratica attraverso l'esercizio liberatorio della creatività fantastica.

Salvatore Naitza

CREMONA

Galleria Botti: Joachim Schmettau

Lo scultore berlinese, da poco in Italia per viaggio di studio, porta con sé un'interessante volontà di choc realistico che, tiene a dire, è una conquista difficile dopo la faticosa 'digestio' informale che lui, come altri giovani autori tedeschi della sua generazione (è del '37) ha affrontato tra il '56 e il '60, durante e dopo la formazione all'Accademia di Berlino. Il gruppo smilzo di piccole sculture, tutte del '69 e per lo più composte a Firenze, e quello più ampio delle incisioni, '68-69, è rafforzato da una documentazione fotografica di sculture a grandezza naturale, grandi 'corpi' in gesso (esposti a Berlino, Darmstadt, Mannheim nel '68; a Monaco, Hannover ecc. nel '69) che presentano un rapporto singolare con le inquietanti apparizioni della "Migof" di Schultze, ma con un richiamo più netto ad una tensione di antico rigore ritrattistico. Tuttavia, le 'teste', i 'corpi' sono interpolati, perturbati da un gesto, da dettagli che ridimensionano il



J.Schmettau: Scultura

tempo interno, e, se si vuole, l'ideologia di questa scultura. Non mancano talora sottili definizioni lineari e cromatiche, intanto, che tendono, più che a ripetere motivi liberty, a marcare di legami oggettuali la acuta ieraticità di erma del nucleo-volto. La scarna macerazione tattile delle superfici dà un'imminenza della 'cosa', snebbiandola in una crudezza tagliente di sguardo, che distoglie la forma dalla fissità storica o simbolica; elaborandola, anche, in una temperie 'altra' rispetto alle tautologie categoriche uscite da laboratori popartisti. E' chiaro infatti che l'intento di Schmettau è quello di specchiare la materia nuda delle cose quotidiane in un arcano respiro iconico; di qui quel dibattito rischioso - ma che cerca una sua unità - fra gesti particolari di quasi sapida intimità e attualità, e la forma eletta della 'figura' appena segnata da una spiritata eleganza archeologica. Anche la stringata forma bianca è sgelata dall'inquieto gesto di mani rosee fragili e articolate, da una capigliatura rigata di nero, da lenti incastonate nel ritratto d'uomo. Alla fine, si tratta di un impercettibile velo onirico che ritaglia queste teste di antica committente nordica, animate da una percezione autentica del quotidiano.

Elda Fezzi

FABRIANO

Galleria la Virgola: Eva Krump

Nata in Ungheria e diplomata all'Accademia d'Arte di Budapest, Eva Krump risiede da circa un anno nel nostro paese. Questa è la sua seconda personale italiana: vi espone olii, disegni, pastelli, xilografie e serigrafie. In genere si tratta di opere costruite su piani molteplici, dove una o più figure in primo piano si configurano in virtù dello stacco operato su un fondo gremito da figurazioni più minute e più fitte, talora sovrapposte, in un singolare clima di *féerie*. La grafia sottile e sinuosa dalla quale prendono corpo figure estenuate e labili evoca il ricordo di alcuni simbolisti del principio del secolo, mentre il gusto per le campiture scenografiche, di sapore un poco epifanico, ricorda talune propensioni esornative dei secessionisti. Non v'è dubbio, peraltro, che il supporto di queste opere è tutto interiore epperò vagamente surrealista: il segno ne costituisce, per così dire, il traslato fisico. Esso si dipana da un centro ideale e piano piano, come un filo di Arianna, si dispone sulla tavola e consente di ricostruire un percorso di intensa e sorprendente lucidità. Ecco perchè ogni opera della Krump, artista grafica di straordinaria capacità, fa l'effetto di un arazzo policromo, dove ciascun dettaglio è, al tempo stesso, elemento autonomo e parte del tutto.

Carlo Melloni

FIRENZE

Galleria Flori: Morales e Magnoni

Quasi completamente cessata, per le ferie estive, l'attività delle gallerie fiorentine, resta, con le sue ultime manifestazioni della stagione, la Flori (che continua poi, come sempre, la sua attività estiva a Montecatini). Alla mostra di Gianni Ruffi, uno degli artisti della Scuola di Pistoia, Barni, Buscioni, Ruffi (sulla quale è uscita, recentemente, una esauriente monografia di Cesare Vivaldi) fanno seguito, ultima esposizione dell'anno, due personali contemporaneamente: quella di Carmen Gloria Morales e di Teodosio Magnoni. Due personali che, in certo senso, rappresenta-

no i poli sui quali si è orientata fino ad oggi l'attività della galleria: da un lato la ricerca di uno spazio-luce in termini pittorico-timbrici (da Dorazio a Verna, da Battaglia a Guarneri ed ora alla Morales, appunto); dall'altro l'indagine sulla dimensione dello spazio attuale nei modi che dal costruttivismo arrivano alle strutture primarie, attraverso, per queste ultime, le inevitabili implicazioni pop (da Nativi, a Barni e Ruffi, fino al Magnoni). Soto rimane quasi a sutura delle due alternative. L'interesse della Morales, chiaramente rivolto, dunque, alla strutturazione del colore-luce, si orienta nella definizione di un supporto formale quasi invariabile (Vivaldi parla, infatti, di "motivi pretestuosi", di "intelaiatura spaziale da far sobbalzare variamente, fin quasi a scardinarla, coi più improbabili accostamenti di colori"). Su questo supporto la Morales disegna tutta la gamma possibile di una sua vivissima vibrazione cromatica, che sa rendere con una particolare, rigorosa intensità. La sua non è forse una scoperta di modi di linguaggio, ma è certamente una chiara, limpida dichiarazione di poetica, frutto di una scelta evidente e sicura. Teodosio Magnoni svolge direttamente un discorso di spazio: schemi strutturali, profili, scansioni dinamiche ma esattamente misurabili; talvolta di una forza di evidenziazione e di definizione di una autenticità imperiosa; più che di *minimal-art*, mi sembra si possa parlare, nel caso di Magnoni, in cui l'ascendenza della scultura inglese è, d'altronde, scopertissima, di progettualità. Il suo porre l'accento sul tema del design come fatto, appunto, di progettazione, mi sembra il motivo di maggiore autenticità. E' chiaro che in lui più che alla "gestalt" l'interesse è rivolto alla "gestaltung"; all'atto di formare, più che alla forma esplicita; la percezione si pone come struttura della mente, per la quale la forma in sè cessa di assumere significato autonomo, ma si dà come uno dei modi possibili, appunto, della "formatività".

Lara Vinca Masini

MACERATA

Galleria Artestudio

Sotto il titolo onnicomprensivo di *18 ideatori plastici*, la galleria maceratese, che

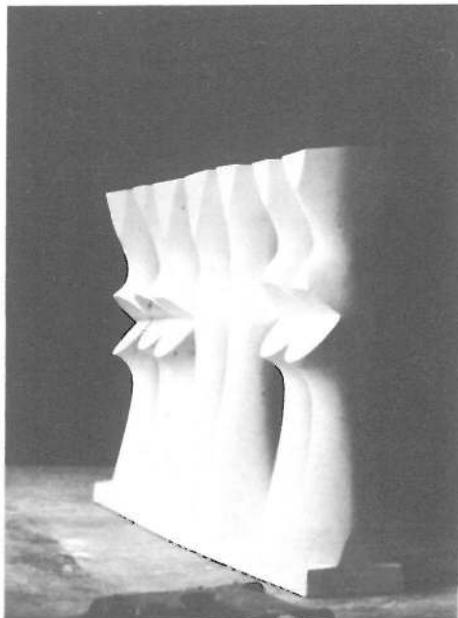
negli ultimi tempi è venuta distinguendosi per alcune coraggiose proposte intese a portare a diretto contatto con la periferia provinciale opere di esponenti dell'avanguardia attuale, presenta un gruppo di opere di Alviani, Asis, Biasi, Bill, Colombo, Cruz Diez, De Vecchi, Le Parc, Iohse, Massironi, Mavignier, Morellet, Munari, Picelj, Soto, Varisco, Vasarely, Yvaral. Un lotto così nutrito di artisti ci dispensa da un discorso critico, tenuto anche conto che ciascuno di essi è rappresentato da una sola opera; se questo dato costituisce l'handicap di tutte le collettive, dove l'approfondimento delle personalità presenti deve essere rinviato per forza di cose, nel caso di questa rassegna, l'intento esemplificativo non maschera affatto l'esiguità delle testimonianze. La mostra vuole essere un piccolo concentrato di esempi di arte visuale contemporanea: la sua utilità potrà essere verificata se ad essa faranno seguito mostre personali, se non di tutti, di alcuni degli operatori artistici qui presentati o di altri che operano nell'area delle medesime tendenze.

Carlo Melloni

MILANO

Galleria dell'Ariete: Iginio Balderi

Una mostra di tre sole opere, questa di Balderi alla Galleria dell'Ariete, giacchè i bronzetti e gli altri piccoli lavori esposti sono solo un contorno, utile ad una lettura più approfondita, ma certo marginale e troppo particolare nei confronti dei pezzi maggiori. Tre sole opere che esemplarmente riassumono il risultato dell'ultima attività dello scultore, che rivela d'aver abbandonato le suggestioni di vibrante naturalismo delle sue ben note "colonne" e di essersi spostato da una dimensione sottilmente lirica, tattilmente sensibile, ad un modo più rigoroso ed esatto. Le tre opere sono "Eptatlon", del 1967, "Atreo", del 1968, ed "Eos", del 1969. Nella prima è ripreso il motivo delle colonne, che già Balderi era stato indotto a raccogliere a gruppi, ricavandone interessanti rapporti e nuovi effetti. Uscite dall'isolamento, le colonne avevano acquistato un che di architettonico e, attraverso un avvertito gioco di risposdenze, ritmato dalla diversità



I. Balderi: Eptatlon '67

delle misure e dalla varia posizione delle fenditure, agivano sullo spazio con una singolare efficacia. Era però sempre rimasto un tono di consunzione, di incipiente degradazione, di declinante naturalità, che in "Eptatlon" è invece del tutto assente. Le forme appaiono come astratte dalla realtà fenomenica: rigorosamente allineati, tutti della medesima altezza e tutti fusi dallo stesso colore (un bianco industriale), i singoli elementi sono bloccati in un ordinamento sintattico netto, limpido, privo di divagazioni, sottolineato dalla mancanza di scabrosità della materia: non più gesso, cemento o bronzo, ma fibra di vetro perfettamente levigata e dipinta uniformemente. Non che alla varietà sia stata sostituita una improbabile e impossibile unità: rimane la dinamica articolazione delle masse e delle superfici, ma essa ha una serrata consequenzialità, dovuta ad una precisazione dei nessi formali, che si esprime nel puntiglioso calcolo delle proporzioni, tendenti ad un'assolutezza matematica. In "Atreo" l'elemento base di "Eptatlon", là proposto in una successione multipla, è di nuovo visto in modo autonomo. Ampliato nelle misure e come dilatato, esso assume però in sè, senza ri-

duzioni, la preminente ricerca di una varia modulazione spaziale entro una legata coerenza strutturale. Forse per le dimensioni, forse per il suo stesso monumentale isolamento, l'opera attinge così un vigore inedito, soprattutto nell'inserimento nello spazio, come aggredito da una forma possente nella sua turgida presenza e nella sua tesa, ma come sempre contenuta, dinamicità. Il linguaggio di Balderi si è in tal modo fatto più conciso e sicuro, tanto da far uscire definitivamente lo scultore dall'atmosfera nonostante tutto un po' esile ed intimista delle prime creazioni. Lasciate da parte ogni tenuità sentimentale, ogni compiacenza materica, egli può ora veramente affrontare con disinvoltura la problematica plastica nei suoi aspetti più sollecitanti ed ambiziosi. E basterebbe a provarlo la sua opera recente, "Eos", in cui la struttura già usata un "Eptatlon" ed in "Atreo" è nuovamente e più largamente modificata: posta orizzontalmente, invece che verticalmente, ha assunto un piglio perentorio, caratterizzato dalle valve (che hanno il loro lontano ed ormai irri-conoscibile precedente nelle fessure delle "colonne") enormemente ingigantite e dai netti contrappunti delle diagonali che scandiscono lo spazio, ordinando l'alternarsi di superfici curve e piane, da cui nasce una forma semplice e complessa, dinamica e controllata, precisa ma non schematica, limpida ma non ovvia, intelligentemente aperta a certe attuali aspirazioni al primario ed al tecnologico, ma non passiva nè ripetitoria.

Luciano Caramel

Galleria Schwarz: F. Janousek

Di quella pittura "immaginativa" cecoslovacca (come fu allora chiamata con un termine un po' arbitrario, ma efficace), che è stata proposta per la prima volta all'attenzione della critica europea nel 1964 attraverso il documentato e fondamentale catalogo della retrospettiva di vent'anni di ricerche e proposizioni (1930-1950), realizzata da Frantisek Smejkal e Vera Linhartová (pubblicato ora, nelle sue prose, da Einaudi) nella Alsova Jihoceska Galerie di Hlubokà, si vanno chiarendo ormai aspetti e personalità. Nel '64 stesso nella Biennale veneziana era presente Frantisek

Muzika (esposto poi in Italia dalla Galleria del Naviglio, e sull'opera del quale lo stesso Smejkal ha pubblicato una basilare monografia nel '67); in "Alternative Attuali 3", lo scorso anno ad Aquila erano presenti le importanti retrospettive di Jindrih Styrsky e di Toyen (celebrati l'anno prima a Praga in importanti retrospettive), e di Josef Istler; e quasi contemporaneamente una grande retrospettiva di Joseph Sima circolava fra Praga, Brno e poi Parigi. Ora la Galleria Schwarz ci presenta opportunamente una breve, ma esauriente e stimolante antologia dell'opera di Frantisek Janousek, lungo un decennio della sua intensa creatività. Janousek è un personaggio molto interessante nel contesto di quella pittura "immaginativa", che è poi di fatto la tradizione del Surrealismo ceco: tradizione ricchissima, ma del tutto liberamente dialogante con il gruppo bretoniano. Nell'imminente mensile dei Fabbricanti "La pittura surrealista" ho pubblicato un dipinto di Janousek nel quadro appunto del Surrealismo ceco. In quest'ambito la sua posizione è particolarmente interessante perchè rappresenta in certo modo il trapasso dal surrealismo immaginativo alla nuovissima crisi del dramma bellico, costituendo così quasi la cerniera in tale tradizione fra la prima generazione (appunto Sima, Styrsky, Toyen, Muzika, e altri) e quella postbellica (Medek in particolare; ma con echi, si potrebbe dire, fino nell'ultima generazione: nel visionarismo di un Vozniak). Janousek entra in scena (dopo la partenza connessa con la tradizione di quella particolare vicenda immaginativa e spesso espressionista che fu il Cubismo ceco: come è avvenuto per tutti i protagonisti di quel Surrealismo) all'inizio degli anni Trenta, con l'affermazione della problematica surreale e immaginativa a Praga nella famosa mostra "Poesia 32", appunto nel 1932 (episodio di congiungimento fra l'autonomo surrealismo ceco e quello bretoniano). A parte la precedente partenza tardo cubista, è questo il primo tempo della ricerca di Janousek, abbastanza tersa e serena nelle convocazioni evocative, nelle quali tuttavia s'insinuano puntualizzazioni organiche visionarie, taglienti ed acute, quasi allarmanti (ritroveremo modi analoghi, nella

loro lucidità, nella pittura di Medek allo scorcio degli anni Quaranta). L'implicita tensione drammatica, e l'allucinazione precisionista della visione sono già molto personali e tipiche nel contesto del Surrealismo ceco. Il secondo tempo della vicenda creativa di Janousek si configura fra lo scorcio degli anni Trenta e la morte (poco più che cinquantenne) nel gennaio '43, nella Praga delle persecuzioni naziste; ed è tutto sconvolto da un'esplosione del lucido e tagliente ma controllato organicismo precedente, in un vorticare ora d'elementi decomposti, scritti in una materia corposa, e in modo corsivo, così che quest'esperienza, senza alcun dubbio, precede e inaugura proposizioni dell'Informale europeo (che del resto nella tradizione del Surrealismo ceco aveva avuto vertiginosi precorriti in aspetti dell' "Artificialismo" di Styrsky e Toyen addirittura nella seconda metà degli anni Venti).

Enrico Crispolti

Galleria 32: Visti da Quasimodo

"Io non sono un critico, sono uno spettatore, un occhio" scriveva Quasimodo in un testo del '50 nel quale reclamava dalla critica "non polemiche ma riconoscimenti dei singoli valori". A un anno dalla scomparsa del poeta, la mostra degli artisti che Quasimodo *vedeva*, amava vedere e la raccolta di saggi e note pubblicati nell'occasione possono riguardarsi, leggersi con sicuro profitto. Siamo stati tra i primi a caldeggiare un'iniziativa di questo tipo e dobbiamo dar merito alla galleria 32 di aver tempestivamente realizzato un'impresa onerosa e che presentava non poche difficoltà; non possiamo però dichiararci in pieno soddisfatti. I saggi, ai quali Valsecchi ha premesso una pagina illuminante sul clima artistico a Milano negli anni '40, appaiono frazionati e inutilmente moltiplicati, dispersi; vi sono accolti testi che Quasimodo scrisse condizionato da un'occasione giornalistica o personale, testi non interpretativi ma genericamente letterari. Non si è tenuto conto del fatto che qualche testo è stato scritto a più riprese (il saggio su Migneco pubblicato dalla Seda nel 1967 è di una dozzina d'anni precedente sino alla frase "la ricerca è

una virtù dell'uomo, dell'uomo Migneco". La seconda parte, aggiunta successivamente anche se fa corpo nello stesso periodo, inizia "una qualità del genio perchè la verità si raggiunge solo con la pazienza e dentro la tradizione". E' difficile non avvertire dentro le due posizioni un netto cambio di tonalità, e sarebbe stato utile notarlo). Di Quasimodo per Migneco manca un breve testo pubblicato su *Vie Nuove* nel '51 e la presentazione nel catalogo della Biennale Veneziana del '52: agli interventi per Birolli, tre, se ne potevano aggiungere altri due. La somma dei ripetuti interventi avrebbe chiaramente messo in evidenza quali fossero gli artisti che Quasimodo realmente vedeva. Perchè anche se non si può parlare di poeta "levatrice di pittura", nel senso di Apollinaire o Breton, va detto che Quasimodo comprese gli artisti degli anni quaranta, coi quali impegnò sodalizi meno ombrosi di quanto non gli riuscisse con poeti e letterati. Le pagine per Birolli, Migneco, Manzù, Sassu, Cantatore - citiamo i pittori che in questo modo possono datarsi - sono tra le più acute e vitalmente compromesse che oggi possono leggersi. Noi crediamo che il poeta abbia la possibilità di una "priorità di lettura", una lettura per così



R. Birolli: Ritratto di Quasimodo 1941

dire percettiva, non operatoria, obliqua: egli cerca di "leggere" ciò che "vede", punta più a interpretare un simbolo che a analizzare un oggetto. Ma si può notare che è il simbolo a sopravvivere su ciò che Read chiamava "l'attualità della circostanza". Quasimodo amò particolarmente artisti che trasportavano una ardente, ma radicata, tensione immaginativa in una chiusa, aspra, modulazione formale. Vi è evidente la consonanza con la propria concezione poetica. In questa direzione la sua resta una lettura coerente e esemplare. Lo scandalo che divide letterati e pittori nella nuova società, e gli scrittori d'arte americani di più larghe prospettive se ne lamentano spesso, certo non lo tocca. Come nascono allora gli equivoci tra arte e letteratura? Le arti figurative possono chiedere alla poesia, alla letteratura comprensione o pubblicità. I due termini raramente coesistono: la prima è più difficile, la seconda è certo utile. Da queste pagine non è difficile notare come le dispersioni vengono tutte dopo il più contrastato, e goduto, dei rari Nobel italiani.

Vittorio Fagone

MODENA

Galleria Mutina: Gilles Aillaud

Mi sembra che sia una mostra molto importante: credo di essermi detto questo dopo avere veduto il cospicuo insieme di opere esposte a Modena in questi giorni. Aillaud sta usando, per il suo zoo, le linee delle sbarre come un reticolo op, quasi come in un pezzo di Vasarely, solo che qui l'opera è dipinta. Il tipo di immagine è costruito per giustapposizione, cioè per apposizione di parti; la pennellata è netta e strutturante; i rapporti dei colori sempre assai freddi, i contorni individuati, gli stacchi tra forma e forma accentuati. Aillaud ha certamente una vasta cultura, direi soprattutto filmica per il tipo di taglio, per il modo di costruire in sistema il racconto, per la capacità di impaginazione, ma ha anche un'esperienza pittorica che è evidente: oltre ai nessi con Arroyo si devono tener presenti soprattutto quelli con Bacon, la sua struttura e la solitudine dei suoi orrendi personaggi, quelli con Shan che ha dato non poco ad Aillaud

per fargli inventare i suoi spazi ossessivamente vuoti, quelli con Mc Garrel. Il processo inventivo è elaborato a due livelli: da una parte una estrema precisione nei particolari, una esattezza di stesura che mostra la volontà precisa di superare quella partenza (pretestuale) dalla fotografia di cui altri (come il Sager, autore di un lungo e interessante saggio) ha parlato come di un elemento determinante a livello di stile; dall'altra una visione assai architettata dell'insieme, a luce continua e battente chiara, nettissimamente disegnato, un insieme tutto in primo piano. La rarefazione degli animali e dei personaggi in genere, questo mondo come in scatola (gabbia), questa specie di caricatura del naturale che sono appunto le gabbie dello zoo, tutto mostra che esiste un secondo livello di significati, il simbolico. E' chiaro che animali sta per uomini e gabbia per condizionamenti. Dice Sager che il rapporto iniziale di Aillaud con Bonnard è importante; anche per Mc Garrell questa connessione è strutturale alla elaborazione del linguaggio, ma vi sono molti altri referenti. Ad esempio la simbologia degli animali, storicamente medioevale ma arrivata attraverso l'alchimia fino al rinascimento, ad esempio ancora il discorso che, con questi animali viene compiuto, opposto a quello condotto, di recente, da Sutherland, col suo bestiario. Qui infatti invece di una idea, in fondo propria ovidiana, di metamorfosi, e quindi al posto di una macerata contemplazione, abbiamo personaggi bloccati, immagini che stanno immobili, dinanzi a noi, chiusi nel loro isolamento anche visuale dall'ambiente. Aillaud dunque deve avere studiata non poco la pittura metafisica, piuttosto che il surrealismo, per inventare queste spaziate strutture e queste relazioni con gli -animati-. Se questo è uno spazio da incubo è certo anche che l'incubo è razionale.

Arturo Carlo Quintavalle

PARMA

Galleria di Palazzo Carmi :

Morlotti - Cazzaniga

Si tratta di una mostra di disegni; il primo

gruppo, di Morlotti, comprende alcuni studi di nudo in colore (pastelli etc.) e un gruppo assai più ampio di studi in nero. Nonostante la sostanziale casualità del materiale esposto mi sembra che si possa ugualmente articolare un discorso. E' nota infatti la vicenda attuale di Morlotti che viene ripercorrendo, in sostanza, il suo iter precedente, ricalcando quasi i momenti del Fronte Nuovo (lasciando da parte il periodo picassiano di certi notevoli - crani - visti anche alla mostra di Lecco) e della elaborazione che ha preceduto, anni fa, come è noto, la serie delle - bagnanti - . Dunque questi disegni significherebbero, in maniera relativa, a volte essendo scopertamente ripetitori, se non ci desse qualche chiave di lettura del pittore. Di solito si sentono fare, quali componenti culturali dell'esperienza di Morlotti, i nomi di Morandi e, di recente, persino (e con manifesto errore) di Rembrandt, per non parlar poi di Daumier a cui riporterebbe la bassa tavolozza, l'accentuazione del contorno, etc. Credo invece che lo studio di Morlotti vada indirizzato verso altre fonti, assai più accademiche e, a pensarci, facilmente leggibili, soprattutto Ingres e Puvis de Chavannes. Infatti solo li troviamo quell'assai caratteristico studiare il livello preliminare delle forme per giustapposizione di masse a colori piatti e bassi, solo li troviamo un'analoga distribuzione plastica, le schematizzazioni dei visi, a volte anche l'individuazione e messa in evidenza di particolari formali. Direi anche che, a riprova, abbiamo persino coincidenze col Picasso del periodo rosa e coi suoi passaggi laboriosi alla maniera delle -Demoiselles-, appunto perchè moltissimo deve, Picasso, a Puvis de Chavannes. Mi sembra che, e sarà pure un discorso da compiere una volta o l'altra, checchè ne dicano gli amici del -naturalismo-, mi sembra che Morlotti abbia una sua struttura accademica perfettamente individuale, chiara anche nel taglio, tanto legato alla pittura del seicento olandese, dei suoi paesaggi che si legano, naturalmente, a Permeke (e il circolo dunque, ancora una volta si chiude). Direi perchè le principali componenti culturali sono nell'ambito dell'arte dell'ottocento francese e, una volta o l'altra, sarà bene indi-

viduare *ad annum* e opera per opera queste connessioni, ovvie per chi conosca quella produzione artistica, dico del *cote'* accademico. In questo sistema direi che i blocchetti di foglie assunti direttamente da certe incisioni o dipinti di Morandi ineriscono piuttosto poco al significato dell'intero insieme dell'opera. Viene da notare una cosa, che l'antico "Fronte nuovo delle arti", va, in questi anni ultimi, ricomponendosi, da chiamarlo però, "Fronte vecchio delle arti", sempre che -arte- oggi abbia senso e non valga accademia, altissima se si vuole e, magari, di se stessi. Quanto a Cazzaniga è un artista chiaramente legato alla cultura milanese, sensibile, naturalmente, al mondo delle ricerche di Banchieri e di Ferroni e, fuori Italia, a quelle di De Stael e, in parte, di Sutherland. La sua lettura, di solito, è compiuta in chiave di *sensiblerie* partecipativa: il groppo delle erbe, arbusti, pietre, staccionate, una natura costruita sotto vetro, con abilità da miniaturista del settecento; veramente, in questa sottile, abilissima pittura, si sente anche la suggestione letteraria, la poetica della periferia, il mito dei racconti di Testori tanto chiaro ad esempio in Banchieri. Insomma pittura come (disegno come) contemplazione, il groviglio inestricato di Wols che diventa la stoppia dei mucchi di sterco attorno a Milano.

Arturo Carlo Quintavalle

ROMA

Galleria Ciak: Mec-Art / 10

Una nuova Galleria d'arte ha aperto in questi giorni i battenti, all'insegna "Ciak"; e come prima proposta eccola presentarci questa mostra "Mec-Art / 10": una testimonianza, cioè, delle opere di quegli artisti, o meglio di un gruppo di essi, impegnati in quel procedimento definito *mechanical art* che trae origine dalla tecnica fotografica, con i ben noti sviluppi mondiali attraverso le invenzioni derivate dall'immagine "pop". Eccoci quindi al discorso attorno al rinnovo dei mezzi linguistici, attorno alle posizioni dell'artista dinanzi alle nuove tecniche dell'immagine, alle funzioni, infine, che all'artista competono in una siffatta prospettiva di svi-

luppo. Prospettiva estetica come punto di partenza con implicazioni varie, sino all'arte povera. Nuova forma di realismo viene definita una tale ricerca. La posizione nei confronti della realtà dei nostri giorni che non è elegiaca bensì piena di contraddizioni, con una costante problematica di alienazione pronta a sommergere il singolo, stritolandolo nelle morsa della civiltà consumistica. Allora l'isolamento dell'immagine diventa azione estetica di scelta; il modo di proporla un modo di comportamento con sviluppi innumerevoli sino alle possibilità di produzione all'infinito dell'immagine stessa che potrebbe, così, divenire estetica sociale (estetica collettiva, la definisce Restany). Il concetto, cioè, che vuole la possibilità di penetrazione nel mondo solo in senso sociale e collettivo; concetto che possiamo anche condividere senza perdere di vista, però, che tra le immagini proponibili attraverso una siffatta indagine c'è pur sempre l'uomo, quell'uomo che, come scrive Arcangeli, "è prima di ogni altra cosa immagine: un'immagine isolata come un'oggetto: un'immagine che ci colpisce in quanto *appare*". Ecco perchè noi poniamo costantemente delle riserve di valutabilità nei confronti di queste esperienze, siano esse d'estrazione "pop", siano esse risultato della confluenza tra esperienze "pop" ed "op" (spettacolo, cinema, analisi delle strutture visive). Poniamo delle riserve in quanto disposti ad accettarle solo se questa programmata idea di penetrazione sociale si intende come presa di coscienza di una situazione oggettiva nell'intento, però, di mettere a nudo una condizione (non fuori, quindi, dal contesto delle ideologie). In sostanza più che ad una estetica collettiva noi guardiamo ad una indagine estetica che con funzioni mediane modifichi la relazione politica tra arte e società. Concetto che, evidentemente, ci discosta dall'affermazione di Restany quando auspica un avvenire che veda i mec-artisti avvalersi della possibilità di produzione in grande serie consentita dal procedimento fotomeccanico: quasi il rifugio nel processo tecnologico-industriale che rischia di ripetere quanto è accaduto per l'*industrial design* trasformatosi da conquistatore dell'industria in conquistato dall'indu-



R. Antohi: Galileo in espansione 1969

stria. (Non possiamo diversamente interpretare la sostanza di un suo recente scritto dedicato alla "mec-art" quando afferma "I grandi magazzini di Parigi hanno rifiutato le immagini di Jaquet... la reazione sarebbe stata senza dubbio diversa se Jaquet avesse proposto immagini retinate che potessero essere riprodotte su tendaggi, tavole da cucina o asciugamani"). Considerazioni le nostre che ci vengono ancora una volta suggerite da questa rassegna "Mec-art / 10"; da questo gruppo di dieci artisti qui raccolti e presentati in catalogo da Giorgio Di Genova. Antohi, Bertini, Di Bello, Girardello, Magri, Maraini, Marinucci, Pucci, Rotella, Tagliaferro: questi i protagonisti; una équipe, in verità, non sempre ben assortita: quasi un accostamento tendente più alla verifica della tendenza che alla validità oggettiva del singolo all'interno della tendenza. Vedi, ad esempio, le esperienze di un Bernardino Marinucci impegnato in una trasposizione oggettiva dell'immagine piuttosto priva di stimoli e di giustificazioni critiche. Se c'è un rapporto che lega questi artisti è invece proprio un concetto di mediazione tra estetica e tecnica, quasi nella convinzione che sia essa l'unica via consentita all'artista che nella rinnovata società tecnologica voglia inserirsi e con autonomia. Per cui andando oltre la presenza di Rotella che conserva costantemente una peculiarità d'immagine d'estrazione, in un certo senso, romantica, o la visione di Bertini d'origine gestuale-narrativa, ecco che ci interessa il discorso di un An-

tohi, un discorso in costante evoluzione impegnato, come ci appare, in nuove proposte che si inseriscono in una immediata tecnologia dell'immagine. Dall'isolamento dell'oggetto-visione, eccolo passare oggi a questa introspezione dell'immagine attraverso il mezzo tecnologico della sovrapposizione della lastra di plastica già elaborata. La contemporaneità della visione immerge l'oggetto in un'atmosfera di dinamismo plastico sino alla compenetrazione delle immagini che risultano così proiettate dalla memoria ed aperte ad un'azione di espansione che va oltre la campitura e la dimensione stessa. Il richiamo alla tecnica cinematografica è evidente (nei risultati) ma l'impegno individuale che l'artista pone nella realizzazione (il concetto artigianale di scelta d'estrazione umanista) colloca, ci pare, questa operazione estetico-tecnologica nella sfera di quelle ricerche che proprio al concetto di riproducibilità all'infinito si rifiutano. Il gioco della memoria che trova una contrapposizione nella purezza e nel rigorsimo di un Sergio Pucci che applica rigidamente la tecnica fotografica: in entrambi, però, la confluenza tra esperienze "pop" ed "op", l'analisi insomma delle strutture visive.

Vito Apuleo

SORAGNA

Rassegna di "bianco e nero"

La rassegna di 'bianco e nero' che da sette anni viene composta a Soragna, nella Rocca dei principi Meli Lupi, al di là dei riconoscimenti peraltro simbolici che vengono proposti da una giuria per alcune delle incisioni e dei disegni presentati, si distingue per la scelta rigorosa di stampe d'arte e composizioni disegnate, che siano eseguite con accurata ricerca tecnico-espressiva. Proprio su questo punto l'esposizione organizzata dalla Famiglia Soragnese ha finora regolato la sua peculiarità anche nei confronti di altre e sempre più frequenti mostre di grafica, portando l'attenzione su opere che diano garanzia di un lavoro originale, evitando le prove labili, le esecuzioni affidate ad altri in fotolito e fotoserigrafia. Indubbiamente, di

fronte al costume di mercato che si è instaurato per le opere di pittura, dai prezzi ...lunari (o lunatici?), il diverso costo dell'incisione e del disegno fa sì che la 'stampa d'arte' si inserisca finalmente negli interessi talora realmente 'culturali' di altre categorie e classi di amatori e collezionisti, per la maggior accessibilità d'acquisto. Ma è anche vero (e recentemente da alcune parti si sono levate voci discriminanti) che appunto le pressioni di mercato, più che vere esigenze sperimentali, producono effetti negativi anche sulla progettazione della stampa d'arte, contrassegnandola di soluzioni frettolose che toccano sia il processo inventivo che quello tecnico-esecutivo. E' forse lo scotto che si deve pagare perchè l'opera d'arte non resti "riservata alle classi privilegiate, mentre l'esigenza di fruirla si è generalizzata..", come scrive Renzo Margonari nella prefazione al catalogo soragnese. Ma qualche appunto occorrerà pur fare, a scampo di altri possibili surrogati artistici. La mostra di quest'anno a Soragna vede riunite opere di giovani, accanto a quelle di alcuni autori attivi da anni. Come sempre, la rassegna segnala una discreta articolazione di ipotesi e tendenze linguistiche, e la discussione della giuria (Dragone, Fezzi, Margonari, Tassi, Valsecchi) ha portato l'accento sull'incisione di vigorosa intensità ferrigna del torinese Giorgio Ramella, "L'incidente"; sul disegno "Narciso" del milanese Umberto Mariani: un 'fiore' meccanico arrotato da una lucida polvere metafisica; sulla "Notte" di Walter Piacesi che evoca contatti simbolisti; sulla 'grafite', intrigata gravemente fra figura e oggetti metallici, dello scultore Valeriano Trubbiani; il sottile tragitto ottico-dinamico del padovano Gino Cortellazzo; il disegno fermentante "tra cielo e terra" di Romano Notari; le acqueforti di Salvatore Esposito e di Renato Meschi; i disegni di Giorgio Belledi e di Giancarlo Cazzaniga. Altri artisti invitati erano: Biondini, Calandri, Cappelli, Cusini, Della Torre, De Micheli, Gallizioli, Ghilardi, Lipara, Lavagnino, Minardi, Pedrazzoli, Rovigno, Saroni, Savinio, Silvani, Soffiantino, Spagnoli, Scarabelli, Vaglieri, Viganone, Green Viterbo. Ad ampliare il significato e lo scopo conoscitivo della rassegna, nel padi-

gione neoclassico 'café-haus' è allestita un'antologia di incisori inglesi contemporanei, con opere provenienti dalla collezione di Luca Crippa: le incisioni di Sutherland, Berkeley, Hockney, Davie, Chadwick, Armitage, Jones e altri, testimoniano la problematica attiva della cultura inglese, la fortissima "immaginazione" e quella "complessità di intelligenza europea" che la qualifica.

Elda Fezzi

TORINO

Galleria Franzp: Virginio Ferrari

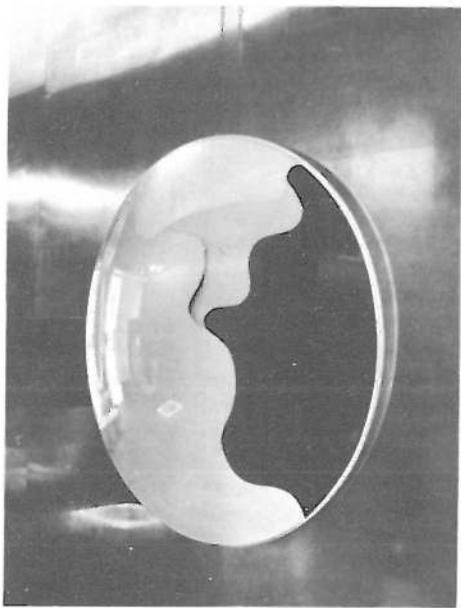
Nelle sculture-oggetto di Ferrari, artista veronese residente dal '66 a Chicago, realizzate in materiale plastico (naugahyde) steso su strutture in legno, l'organicità di forme biomorfiche e protoplasmatiche in mutua attrazione e repulsione rappresenta il modulo naturale che, come presenza generativa e vitale primaria, si contrappone all'artificiosità meccanica. Le modificazioni del modulo-struttura, che si estroflette, si riduce, si accresce, avvengono in un campo di tensione sottolineato e inserito dal contenitore-cornice a forma cir-

colare che, imprimendo un moto rotatorio e quindi infinito, accresce la mobilità e l'apertura spaziale di una relazione ambientale e sociale. In queste opere la cultura europea di Ferrari si fonde con alcune acquisizioni dell'arte californiana Funk, come l'introspezione embrionale e viscerale della nascita e crescita dell'uomo, in metamorfosi vitale, oggettivata quindi in queste opere con rigore e equilibrio, e in una possibilità di programmazione seriale. Nelle opere bidimensionali a parete l'elastica tensionalità della semisfera in plexiglass esalta e blocca le superfici dei moduli (in cartone ritagliato), nella deformabilità di forme geometriche in divenire di strutture dinamiche e organiche.

Galleria la Bussola: Juan Genovés

L'immediatezza di descrizione sociologica delle immagini di folla dello spagnolo Genovés è data dalla trasposizione e rielaborazione in pittura della tecnica fotografica. Il tema della sopraffazione, della violenza di massa, della strumentalizzazione dell'uomo singolo è con durezza e spietatezza (e nel prevalente rigorismo grigio e nero) denunciato in analisi e presa diretta d'immagini tratte dalla quotidiana visualità fotomeccanica, e quindi dalla dimensione e dallo spessore concreto e immanente della nostra esperienza. Dopo il sarcasmo amaro e polemico di Arroyo e l'atto di accusa dei braccianti oppressi di Ortega, la testimonianza di Genovés sulla condizione dell'uomo nel mondo contemporaneo è drammatica e allarmante, e in monocorde iterazione ossessiva. Nell'unificazione di diverse sequenze in un unico contesto narrativo l'immagine umana diviene oggetto d'analisi, annullata nel macrocosmo ondeggiante della folla, o isolata e sezionata (una mano, un gesto di difesa) su sfaccature macroscopiche di trame di fondo, a colori acrilici con effetti dissonanti, con cui Genovés rende sulla tela il processo di selezione dell'ottica meccanica; e attraverso questa cinetizzazione dell'iconografia figurativa la denuncia della violenza societaria e l'inerte solitudine dell'uomo di fronte ad essa assume un'inquietante e apprensiva risonanza.

Mirella Bandini



V. Ferrari: 1969

I. Tomassoni :
MONDRIAN
Sansoni - Sadea 1969

La collana Sansoni-Sadea, che conta già sei titoli (Marini, Mirò, Le Corbusier, Picasso, Gaudì, Mondrian), è un'iniziativa benemerita, che al pari della serie 'Arte Moderna' dei Fratelli Fabbri non può non riscuotere il plauso di quanti hanno a cuore la diffusione dell'arte contemporanea. L'iniziativa si inquadra nel fenomeno dell'affermazione su vasta scala del libro economico, che negli anni recenti è arrivato anche in Italia. E se nel caso specifico il formato dei volumi non è tascabile, questo è un segno di serietà che fa onore agli editori, per una ragione tecnica facilmente intuibile ossia che la riproduzione in piccolo formato delle opere di arte figurativa, specie moderna, renderebbe un cattivo servizio (come l'esperienza insegna) sia al lettore sia all'arte. Tenuto conto degli altri pregi (stampa dignitosissima, prezzo modico, accuratezza del testo critico), si può dire pertanto che questi volumi posseggono nel complesso i requisiti per una benintesa divulgazione, o per meglio dire realizzano il massimo che si possa oggi oggettivamente realizzare a tale scopo. Tuttavia, bisogna aggiungere con altrettanta franchezza che manca qualcosa di essenziale affinché sussistano tutte le premesse necessarie per una divulgazione efficace a largo raggio, come tutti auspichiamo e come le intenzioni dell'impresa lasciano capire.

Prendo ad esempio il volume su Mondrian, ma il discorso può valere più o meno per gli altri titoli. Tomassoni è dunque fuori causa. Ha compiuto un lavoro di compilazione diligente, attingendo con libera parzialità alle fonti critiche disponibili. Ha trascritto con altrettanta diligenza alcuni malintesi, ai quali la pittura di Mondrian si presta particolarmente e che forse era il caso di correggere. Ma ha anche scelto molti giudizi ben centrati. Comun-

que non è questo il punto. Mi domando invece se il linguaggio critico impiegato, che è quello corrente della critica specialistica, sia il più adatto alla finalità divulgativa del libro. Il lettore desideroso di penetrare nel segreto delle rette intersecate di Mondrian, che per lui sono tabù, vorrebbe essere avviato alla lettura delle opere, vorrebbe sapere come si arriva da queste ai giudizi che il critico gli porge apoditticamente formulati, visto che nè questi nè l'apparato filologico che li accompagna possono dischiudergli quel segreto.

Il problema è generale, riguarda la formazione tradizionale dell'intellettuale italiano, avvezzo a comunicare con gli eletti e sdegnoso, quasi umiliato di aprirsi ad un dialogo didatticamente piano ed efficace. L'avvento dell'industria culturale potrebbe essere l'occasione buona per guarirlo da questa mentalità. In altri settori della saggistica qualche passo avanti si è fatto. Spetta alle case editrici portare anche i critici d'arte su questa strada, niente affatto umiliante, ma salutare per il linguaggio stesso della critica specialistica. Lo so che non è facile, ci vuole tempo e perseveranza. Questi sono i limiti obiettivi della situazione attuale, a cui accennavo prima. Ma è una condizione pregiudiziale per fare collane d'arte divulgative consonne alla loro verace finalità. In caso contrario avremo dei libri curiosamente anodini, che agli iniziati non dicono nulla di nuovo, mentre ai loro veri destinatari non riescono a far giungere il messaggio. In pratica avremo dei libri-soprammobili, che se ne staranno ben chiusi sugli scaffali ad aggiungere il decoro della 'cultura' al benessere delle dimore neo-borghesi, come è già accaduto con altre specie di pubblicazioni.

Piero Raffa

L'ARTE n. 5

F.R.Fratini: Marcel Duchamp, dagli inizi ai Ready Mades.

CARTE SEGRETE n. 9

C.Chirici: Colore e forme di Beppe Guzzi - N.Ponente: Coerente cammino di Mazzullo - La Roma di Quaglia con testimonianze di Ungaretti e Gatto - Vita metamorfica nella pittura di Mattia Moreni.

UOMINI E IDEE n. 18

Il gesto poetico: Antologia della nuova poesia d'avanguardia con numerosi esempi di poesia viva.

CARTABIANCA mag. 69

F.F.S.S.: Avanguardia a Berna - F.F.S.S.: Impressioni di una settimana newyorkese - C.Cintoli: Se sono cavalli sono Kounellis - C.Cintoli: Il tempo del vento - L.Pratella: Sfere per amare.

IL DOMANI D'ITALIA n. 4

A.F.: De Stefano un pittore contro la violenza.

ROTARY n. 4

G.Marussi: Un fertile trimestre per l'arte in tutto il mondo - Nuovi arrivi al Guggenheim di New York - Grandi retrospettive di Magritte e Klein - Cento opere d'arte italiane dal Futurismo ad oggi - Omaggio a Licini - Trionfo della scultura a Milano.

LE ARTI suppl. al n. 5

Dedicato a Luciano R.Fabbrì con scritti di M.Azzolini, G.Bonfiglioli, S.Ancona, P.Broussard.

CONNAISSANCE DES ARTS giu. 69

Editoriale: Omaggio a Peské - E.Schlumberger: I Balletti Russi e la pittura - J.L.de Rambures: Parigi attende l'apertura del Museo di Arti e tradizioni popolari.

HISTONIUM apr. 69

O.F.Haedo: Sculture di Marta Saggese - A.M.Junquet: Una pinacoteca esemplare - E.Sossich-Carughi: 60 anni di Futurismo, dialogo con Brughetti - A.M. L'artista di una quarta dimensione, Lucio Fontana.

THE CONNOISSEUR mag 69

G.Keen: Richieste e valori delle più illustri pitture del XX secolo.

ART INTERNATIONAL mag 69

F.S.Wight: Jean Arp - U.Eco: Eugenio Carmi - M.Pleyne: Mondrian 25 anni dopo, parte III.

APOLLO giu. 69

L'interpretazione dell'artista - D.Sutton: Raccolta d'arte di un uomo di stato, Lord Avon.

a cura di Luciana Peroni e Marina Goldberger

ART AND ARTISTS giu. 69

Editoriale dedicato all'arte moltiplicata in tutto il mondo - R.Thomas: Grafici - P.Dale: Il classicista soggettivo - R.C.Kenedy: George Segal - Kate Barnard alla galleria Caballa in Harrogate - R.Downing: Un cubo è un cerchio.

ART IN AMERICA gen/feb 69

D.Ashton: Risposta alla crisi dell'arte americana - C.Willard: Violenza ed arte - J.Holtz Kay: Artisti e riforme sociali - H.Kramer: Il nuovo bikini dell'imperatore - J.Russel: Larry Aldrich, collezionista - John I.H.Baur: La riscoperta di Van Dearing Perrine - B.Lord: Tre giovani canadesi, M.Ristvedt, D.Bolduc, Ed Zelenak - P.Selz-J.Livingston: Due generazioni di artisti a Los Angeles.

ARTIS giu 69

H.Neidel: "Amore per la geometria" biennale 1969 a Norimberga - Il nuovo museo della Saar - W.Rotzler: Dusan Dzamonja.

STUDIO INTERNATIONAL mag. 69

M.Secret: Un americano a Leeds - J.Benthall: Tecnologia ed arte 3 - A.Forge: Riflessioni di Aaron Scharf sull'arte e sulla fotografia - L.Lijn: Discussione con Vera Lindsay - E.L.Smith: La scenografia in Scandinavia - D.Ashton: Pollok e De Kooning.

GRAPHIK giu. 69

R.Wick: I manichini di oggi - O.Croy: Fotografie per grafici - Disegni industriali e manifesti, alla galleria Whitehouse a New York.

DIE KUNST giu. 69

A.Sailer: Arnold Balwé - Von Klaus-H.Olbricht: Critiche di parole e di fatti - K.Dienner: Alfred Hrdlicka - A.Wagner: L'intimità delle case nell'arte - F.A.Wagner: Ferdinand Lammeyer "alla ricerca delle forme perdute" - A.Sailer: Visita alla famiglia dei pittori Martha e Toni Roth - K.Kauenhoven: Wilhelm Geissler, grafico.

DU giu. 69

M.G.: La spiacevolezza di Otto Tschumi - O.Tschumi: Mitschuotto.

WELTKUNST giu. 69

W.de Sager: I dipinti di Le Corbusier da Sotheby - H.Voss: Come proteggersi dalla frode nell'arte? - H.T.Flemming: René Magritte o l'irrazionale nella verità.

REVISTA CASA DE LAS AMERICAS n. 53

Adelaida De Juan: Macciò pinta en la Habana - P.Golendorf: Masiques o el optimismo revolucionario.

NOTIZIARIO

a cura di Antonio Gnan e Sergio Pozzati

MOSTRE ALL'ESTERO

- PARIGI** Musee Ville: J.R.Soto
 C.N.A.C. : Claude Viseux
 Art Moderne: V. Benvenuti, M. Genay
 Gervis: Jean Dubuffet
 Bateau Lavoir: Paul Delvaux
 Rive Droite: Chrysta
 Kriegel: Jacques Germain
 Speyer: Sideo Fromboluti
 Rive Gauche: Hernandez - Ballarin
 Maeght: Kandinsky
 Sonnabend: Giovanni Anselmo
 Paris: Larionov
 Bellier: Peské
 Maywald: Itten
 Dubourg: Nicolas de Stael
 Lambert: Frances Thwaites
 France: Singier
 Domec: Elon Garp
 Rene: Vasarely - Schoffer
 Fels: Camacho
- ALBI** Musée Lautrec: Toulouse-Lautrec
AUVERNIER Numaga: Pagowska
TROYES Musée: Renoir et ses amis
BRUXELLES Rogier: Les arts en Europe
 Brachot: Salvador Dalí
 Veranneman: Vic Gentils
- GAND** Kaleidoskoop: Nadine Bloem
GINEVRA Benador: Etienne Martin
 Musée Rath: Charles Rollier
LOSANNA Musée: Biennale Tapisserie
 Wiebenga: Pepediaz
- ZURIGO** Kunsthhaus: J.H. Fussli
 Bollag: Carlo Vivarelli
 Bischofberger: Max Bill
- BASILEA** Beyeler: Getulio Alviani
 Kunsthalle: Artisti inglesi
- BERNA** Kunsthalle: Artisti di Dusseldorf
LUCERNA Museum: Niki de Saint-Phalle
MOUTIER Musée: Cavalli, Fasce, Gilardi
BERLINO Schuler: Gerd van Dulmen
 Rahmen: Remo Remotti
 Akademie: Pablo Picasso
 Dae Dalus: Volo
 Springer: Rainer Tappeser
- STOCCARDA** Kunstgebaude: Avanguardia greca
DUREN Museum: Kunst in Duren
FRANCOFORTE Ass. Italo-tedesca: R. Guttuso
DARMSTADT: Kunsthalle: Theater
BONN Museum: Otmar Alt
AARAU Kunsthhaus: Fritz Strebel
DUISBURG Museum: Industria e tecnica
ESSEN Museum: K.G. Pfahler
LUBECCA : Girke, Fruhtrunk, Pfhler.
AMBURGO Kunsthalle: Surrealismo
WUPPERTAL Museum: Bernd Lobach
HEIDELBERG: Skulptur, 27 deutsche prastiker
BREMA Kunsthalle: Disegni francesi
BIELEFELD: Kunsthalle: Nay
DUSSELDORF Kunsthalle: Karl Stroher
 Kunstverein: Wilhelm Hack
- BADEN-BADEN** Kunsthalle: Giovanni Tedeschi
COLONIA Museum: E. Wilhelm Nay
 Zwirner: Don Judd
 Bankunst: Jorge Stever
- MONACO** Haus der Kunst: Jules Pascin
 Levante: Felix Vallotton
 Friedrich: Mel Bohner
 Franke: Gruber, Wachter
- AMSTERDAM** Stedelijk: R.M. Schindler
ROTTERDAM Boymans: Arnaldo Pomodoro
SCHIEDAM Museum: D'Armagnac, Dekker
STOCCOLMA Museet: Abraham, St. Florian
OSLO Kunsternes Hus: Giovanni Tedeschi
ATENE Ora: M. Orfanidu, D. Butsikos
VIENNA Museum 20 Jahr.: C.R. Mackintosh
 Griechenbeisl: E. Seidl-Reiter
- SALISBURGO** Welz: Eisenmayer
INNSBRUCK Taxis: Gironcoli
KLAGENFURT Hildebrand: A. Calderara
ZAGABRIA Centar: Artisti Bolognesi
LUBIANA Moderna: Gruppo 69
RIJEKA Moderna: Giuseppe Zigaina
PRAGA Belvedere: Fritz Wotruba
MADRID Eurocasa: Antonio Andiviero
 La Bellas Artes: Bernardo Bosi
 Mordó: Aaronel Deroy Gruber
- BARCELONA** Syra: Anna Aguilera
LONDRA Amely Juda: Disegni surrealisti
 New Art: Park - Wirth Miller
 Roland: Pernath
 Fraser: Jim Dine
 Lefreuve: J. Taylor
 Axiom: Gene Davis
 Grosvenor: Gino Severini
 Hanover: Man Ray
 Kasmin: Robyn Denny
 Marlborough: Motherwell - Piper
 Grabowski: Tadeusz Koper
- LIVERPOOL** Walker: W. Holman Hunt
STEVENAGE Town: New sculpture '69
NEW YORK Museum Mod. Art: Collezione Rockefeller
 Guggenheim: Arp, Bissier
 Witthney: Anti-Illusion
 Finch Museum: Art Nouveau
 Castelli: Bruce Nauman
 Dwan: Language III
 St. Etienne: F. Hundertwasser
 Feigen: Henri Rousseau
 Gibson: Ecologic Art
 Marlborough: R. Motherwell
 Pace: Nicholas Krushenick
 Staempfli: Leroy Lamis
 Schaefer: Robert Kaupelis
- CHICAGO** Museum: L. Moholy - Nagy
 Arts Club: Max Bill
- LOS ANGELES** Blum: Bob Morris
HOUSTON Museum: Hans Hartung
MINNEAPOLIS Walker: Scultori americani
BOSTON Museum: Martin Heade
TOKIO Museo: Dialogo est-ovest

LIBRI

Italiani

- RUDOLF ARNHEIM: Verso una psicologia dell'arte. Ed. Einaudi.
- A.NOCENTINI: Giulio Salti. Ed. Giorgi e Bambi. Firenze.
- C.MALTESE: Giovanni Ciusa Romagna. Nuoro.
- P.BUCARELLI: Catalogo della mostra di disegni di Telemaco Signorini. Ed. De Luca.
- M.VALSECCHI: Lino Tinè. Ed. V. Scheiwiller.
- S.LOFFREDO: Una furtiva lacrima. Ed. Galleria Pananti.
- M.BATTILANA: Valore zero valore. Ed. Eu - Arte, Padova.
- MORANDI: Le incisioni. Ed. A.Ronzoni.
- G.CAPRONI - G.M.SUGANA: Toulouse-Lautrec. Ed. Rizzoli.
- SERVOLINI-BONO: Pittori e xilografi di tutto il mondo. Ed. Gastaldi.
- JEAN RENOIR: Renoir mio padre. Ed. Garzanti.
- ARTISTI VISTI DA QUASIMODO. Pref. M.Valsecchi. Ed. Trentadue.
- ALBERTO SAVINIO: Tutta la vita. Ediz. Bompiani.
- BRUNO MOHR: Pericle Fazzini. Ed. Diamanti dell'arte.
- PORTALUPI-BAMBIC-MILIC: Giovanni Talleri.
- ENRICO CRISPOLTI: Corrado Cagli. Ed. A. E.
- PETIZIOL: Iconografia ed espressività degli stati psicopatologici. Ed. Feltrinelli.
- C.BAGNI: Mario Carletti.
- A.PICA: Toni Fabris scultore. Ediz. del Milione.
- GIANNI NOVAK: Cavallo imperatondo. Disegni di Giò Pomodoro. Ed. V. Scheiwiller.
- ABRAHAM MOLES: Teoria dell'informazione e percezione estetica. Ed. Lerici.
- BONITO OLIVA-M.FAGIOLO-G.CELANT-R.BARRILLI-A.BOATTO: Agostino Bonalumi, Marcolino Gandini, Aldo Mondino, Gianni Ruffi e Gilberto Zorio. Ed. Centro Colautti. Salerno.
- EL LISSITZKY: La ricostruzione dell'architettura in Russia, 1929. Ed. Vallecchi.
- LIA DREI: Iperipotenusa. Ed. Geiger.
- DOMENICO ALBION: Voglio che l'uomo diventi un manifesto. Ed. Il Castello. Milano.

Stranieri

- MICHEL RAGON: Ving - cinq ans d'art vivant. Ed. Casterman.
- ROBERT FERNIER: G.Courbet. Bibliotheque des arts.
- Y.BONNAT: Valadon. Club d'art - Bordas Vilo.
- C.SIMON: Joan Miró. Maeght Editeur.
- P.WALDBERG: René Magritte.
- A.M.HAMMACHER: Barbara Hepworth. Ed. Thames e Hudson.
- ART ET CONTESTATION: Temoins et témoignages. Actualité.
- Peintures, gravures e dessins d'Alfred Jarry. Ed. College de Pataphysique.

- DUBUFFET EDIFICES.
- Anthony Hill, DATA Directions in Art, Theory and Aesthetics, Ed. Faber and Faber. London 1968
- Susan Sontag, Kunst und Antikunst, Ed. : Rowohlt, Hamburg 1968.
- H.BERGERON: L'art et l'intuition intellectuelle. Ed. Fides. Montreal - Paris.
- J.BARON: L'an 1 du surrealisme. Ed. Denoel.
- J.LETHEVE: La vie quotidienne des artistes français au XIX siecle. Ed. Hachette.
- DANIEL HANRY KAHNWEILER: Juan Gris. Ed. Gallimard.
- JUAN PERUCHO: Joan Miró y Cataluña. Ed. Biblioteca de arte hispanico.
- G.SCHONENBERGER: Giuliano Barbanti, Emilio Cremonesi, Marco Magrini. Ed. Pantarei. Lugano.
- K.HEINZ HUTER: Henry van de Velde. Ed. Akademie. Berlino.
- A.SCHARF: Art and photography. Ed. Allen Lane.
- C.CZWIKLITZER: 290 Affiches de Picasso. Ed. Chez l'auteur Art - CC. Paris.

ALTRE NOTIZIE

GAZZ. UFF. n. 156 del 23 giu, concorso nazionale per l'ideazione e la realizzazione di un'opera artistica (pannello scultoreo in ceramica) per la stazione di Albisola.

A MANAROLA, la Pro Loco e il Circolo "E.Curiel" organizzano il 27 lug. la XII Festa ai pittori. La manifestazione, dedicata a Renato Birolli, sarà integrata da una mostra di opere di questo artista con catalogo contenente scritti inediti sui suoi soggiorni manarolesi. Con l'occasione verrà intitolata a suo nome una passeggiata costruita da tutta la popolazione.

A LIVORNO, presso la Sala comunitaria del Viliaggio scolastico nel quartiere Corea, il pittore Aurelio C. ha discusso i suoi quadri con il pubblico. Il "discorso" si è concluso con un dibattito sul tema: l'artista, cos'è - cosa dovrebbe essere.

AD ARCUMEGGIA l'annuale concorso di pittura ad affresco è stato vinto da Niccolò Segota. Altri premi a Umberto Faini, Trento Longaretti e Giorgio Michetti.

A PARIGI, al Salone della giovane scultura i premi sono andati all'italiano Leonardo Delfino, al francese Max Herlin e all'israeliano Nissim Merkado.

E' IN PREPARAZIONE il catalogo ragionato delle opere di Albert Marquet. I possessori sono pregati di mettersi in contatto con M.Martinet - Marquet 1, rue Dauphine, Paris - 6.

IL BRUCKE - MUSEUM di Berlino si è arricchito di altri 20 dipinti di pittori espressionisti.

ALTRE NOTIZIE

A OSTENDA IL PREMIO EUROPA '69 di pittura è stato assegnato a Bram Bogart. Fra i premiati gli italiani Arturo Bonfanti, Antonio Fomez e Bruno Olivi.

L' XI PREMIO DI PITTURA "Città di Thiene" è stato vinto da Gianni Dova. Altri premi a Giusti, Massarin, Matino, Rigon, Salvador, Spiller, Stella, Todesco.

A PEJO Primo Premio Nazionale di Pittura, dal 9 al 22 agosto, per inviti. Primo premio L. 3 milioni, secondo L. 2 milioni.

A L'AQUILA al Castello Spagnolo è stato inaugurato un nuovo museo d'arte antica e moderna. Quest'ultima sezione ospita una selezione di 55 dipinti di artisti diversi e una mostra permanente di 37 opere di Remo Brindisi.

A MILANO la ex chiesa di S.Sisto sarà trasformata in studio-museo dello scultore Francesco Messina.

LE EDIZIONI GALLERIA DELLE ORE annunciano le seguenti pubblicazioni: "Disegni" di Cesare Breveglieri con un saggio di Valsecchi; "Donne" di Gino Meloni; cartella di 6 acqueforti di Romano Notari e cartella di 6 acqueforti di Gino Meloni. E' preannunciata anche una collana intitolata "Arte oggi", il cui primo volumetto sarà dedicato a Gino Meloni.

LA GALLERIA GHELFI di Verona sta curando la pubblicazione di una serie di volumetti dedicati all'opera di Orfeo Tamburi, e introduzione di autori vari. Finora sono usciti: "Le città" (Leonardo Sinisgalli), "Un viaggio in Grecia" (Stefano Terra), "Figure" (Liberio Bigiaretti), "Fiori" (Georges Hugnet), "Nudi" (Dino Buzzati), "America 57" (Giorgio Soavi), "Ritratti romani" (Renato Giani), "Portraits" (Waldemar George). Sono in preparazione: "Paris-metro" (Lorenzo Bocchi) e "Nature morte" (Renzo Biasion).

A RIMINI si è costituito il Centro internazionale ricerche sulle strutture ambientali, intitolato alla memoria di Pio Manzù. I risultati saranno discussi nei due "Incontri di studio" previsti nel corso del Convegno di Rimini - S.Marino dal 27 al 30 settembre.

IL MINISTERO DIFESA ha bandito un concorso per un bozzetto per un manifesto di propaganda aeronautica. Termine: 31 lug 69.

LO FARO EDITORE di Roma (via Matera 29) sta preparando un volume antologico intitolato "Trauardo dell'Arte '70".

A CANNES, Gran Premio intern. d'arte femminile a Sonia Delaunay.

IL SOROPTIMIST di Cagliari ha bandito un premio di mezzo milione per una giovane cagliaritanata età inferiore a 30 anni distintasi nel campo arti figurative. Inform. Liceo artistico di Cagliari e istituti d'arte di Sassari, Alghero e Oristano.

LA GALLERIA DE NIEUBOURG di Milano ha pubblicato, a cura di Franco Centenari, due "capricci" di Lodovico Mosconi ispirati ai "Cavalli" di Piacenza.

ALLA "BAIA DE CORALLO" di Sferracavallo (Palermo) prima edizione de "gli incontri degli artisti siciliani". L'iniziativa si propone di mantenere vivi i contatti tra gli artisti che hanno lasciato la Sicilia e quelli che vi operano.

TEODORANI EDITORE ha pubblicato una cartella di litografie di Ennio Morlotti dal titolo "Vegetali".

VII PREMIO EUROPEO RIZZOLI, per i migliori annunci pubblicitari: il Torchio d'oro, categoria colore a Hanswerner Klein, il Torchio d'oro, categoria bianco e nero all'Agencia Hollander e Deneef.

A PONTEDERA, a settembre, in luogo del consueto "premio", gli ordinatori R.De Grada e M.Valsecchi hanno deciso di organizzare 2 rassegne documentarie dedicate a "la generazione dopo il '900" e a "i giovani".

LA GALLERIA "INQUADRATURE" di Firenze, continuando una sua tradizione, ha organizzato una serie di mostre sui seguenti temi: "Gli uccelli", "Gli Elefanti", "I serpenti".

A LOSANNA è stato creato il "Museo olimpico" dedicato a Pierre De Coubertin. Dunoyer de Segonzac ha donato una serie di incisioni di soggetto sportivo.

A FIRENZE, a Palazzo Vecchio, 4 edizione del premio "Le Muse", organizzato dall'Assoc. Artistico - letteraria internazionale. Al pittore Luciano Guarnieri il premio per la Musa Erato.

A NANCY 2 edizione dell'Eurodesign, mostra di mobili e oggetti moderni. Contemporaneamente si sono avuti colloqui sul tema: "l'arte di vivere e di abitare".

AL CENTRO S.FEDELE di Milano commemorazione di Giorgio Kaiserlian tenuta da Leonardo Valente e proiezione dei documentari: Rouault, Sutherland e Hectorologie.

A ROMA alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna, durante la mostra di Pino Pascali, presentazione del film di Luca Patella "S M K P 2" che documenta la figura e l'opera di Pascali e di un gruppo di altri artisti.

NAC è in vendita presso le principali librerie.

Autorizz. del Tribunale di Milano n. 298 del 9 sett. 1968
Sped. in abbonamento postale - Gruppo II

Lire 200