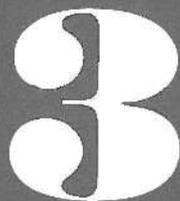


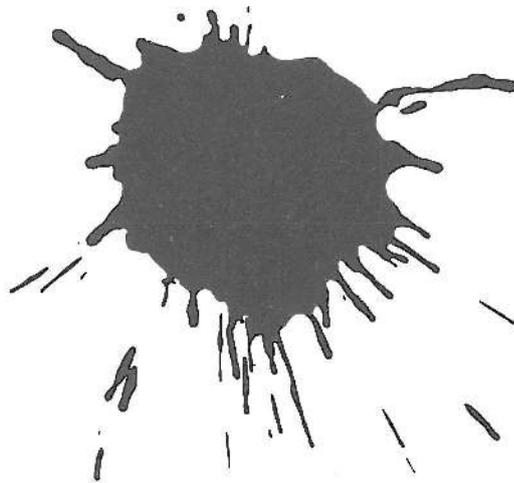
NAC

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

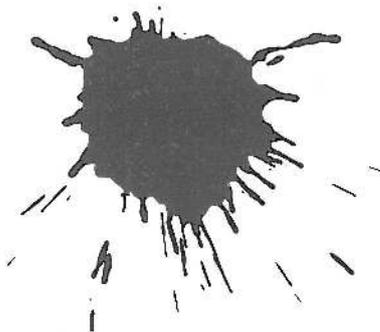


Dibattiti sulla critica e sulle strutture / Una iniziativa a Lonato / Manzoni / Aspetti dell'Informale / Morte dell'arte / Arte e didattica / Mostre ad Ascoli Piceno, Bari, Bellinzona, Bolzano, Brescia, Cagliari, Campione, Como, Cremona, Ferrara, Genova, Lecco, Luzzara, Milano, Modena, Napoli, Padova, Palermo, Parma, Piacenza, Reggio Emilia, Roma, Taranto, Torino, Treviso, Trieste, Venezia, Vercelli, Verona / Libri Riviste / Notiziario.

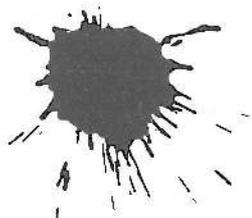
scritti di: Ragghianti / Bossaglia / Moruzzi / Giuffrè / Crispolti / Barilli / Bandini Apuleo / Beltrame / Cavazzini / Cesana / Contessi / Curonici / Di Castro / Fagone Farinati / Fezzi / Fossati / Ghilardi / Melloni / Miele / Morandini / Naitza / Natali Pohribny / Reale / Rossi Bortolato / Rosso / Sartorelli / Savi / Sborgi / Siena Schoenenberger / Spera / Tempo / Trucchi / Vincitorio.



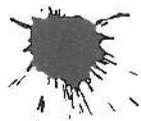
macchia nera perfettamente coprente realizzata con inchiostro di china Koh.I.Noor Rotring
proveniente da bottiglione



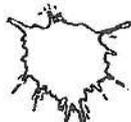
macchia nera perfettamente coprente realizzata con inchiostro di china Koh.I.Noor Rotring
proveniente da bottiglia



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



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

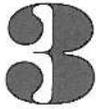


macchia nera perfettamente assente poichè impossibile da realizzare
con cartucce di china Koh.I.Noor Rotring

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



rotring



Nuova Serie

<i>Editoriale</i>	Gli « altri » e una idea	1
<i>C.L. Ragghianti</i>	Dibattito sulla critica	3
<i>R. Bossaglia</i>	Riflessioni e dubbi	5
<i>E. Moruzzi</i>	Una iniziativa a Lonato	7
<i>M. Bandini</i>	Arte e didattica	8
<i>R. Barilli</i>	Morte dell'arte	9
<i>G. Giuffré</i>	Piero Manzoni	11
<i>E. Crispolti</i>	Aspetti dell'Informale	12
	Le mostre a cura di:	14
	V. Apuleo, M. Bandini, R. Beltrame, R. Bossaglia, G. Cavazzini, E. Cesana, G. Contessi, E. Crispolti, G. Curonici, F. Di Castro, V. Fagone, P. Farinati, E. Fezzi, P. Fossati, M. Ghilardi, C. Melloni, A. Miele, L. Morandini, S. Naitza, A. Natali, A. Pohribny, B. Reale, L. Rossi Bortolatto, F. Rosso, G. Sartorelli, R. Savi, F. Sborgi, G. Scoenenberger, P. L. Siena, E. Spera, C. Tempo, L. Trucchi, F. Vincitorio	
	Rubriche	43

Gli «altri» e un'idea

Mentre con la « postilla » di Carlo L. Ragghianti chiudiamo, definitivamente, la discussione sulla critica, e mentre l'intervento di Rossana Bossaglia apre quello sulle « strutture », riteniamo opportuno dire ancora due parole sul « convegno » e relativo programma che ne è derivato.

Avevamo scritto che, a nostro avviso, questo convegno aveva messo in luce la esigenza di dare spazio, più che alle teorizzazioni, a proposte concrete. Cioè, passare dalle parole ai fatti. I consensi a questo programma sono stati immediati. Segno che si tratta di necessità reale. Senonché, al solito, per ora sono consensi venuti, quasi tutti, dagli « addetti ai lavori ». A noi pare, invece — e l'abbiamo già detto — che a questa azione possano e debbano partecipare tutti. C'è anzi da augurarsi che gli interventi dei « non addetti » siano preponderanti.

Infatti siamo convinti che molti dei nostri guai dipendano dal fatto che, in fondo, queste cose ce le stiamo rimasticando fra noi. E il problema sta nel cercare di allargare, quanto più è possibile, questo cerchio. Vale a dire, rendere attivamente partecipi gli « altri ». Come arrivarci? Certamente sollecitando e ampliando soprattutto il discorso sulla didattica artistica e sulla scuola, che resta la base di tutto. E ciò che continueremo a fare. Ma, secondo noi, forse ci potrebbero essere anche altre iniziative. Per stare nel concreto, citeremo quella della « documentazione ».

In un'epoca in cui si è sentito il bisogno di coniare la parola « scienza della informatica », in fatto di documentazione delle arti visive, da noi, siamo al paleolitico: basti pensare all'Archivio storico della Biennale! Perciò, per passare ad una era meno arcaica, si potrebbe, ad esempio, pensare ad una serie di centri di documentazioni. Qualcosa che, per adesso, serve a conservare i documenti (cataloghi, foto, ritagli, ecc.) dell'attività artistica che viene svolta in Italia.

Si tratterebbe di discuterne, e poi di organizzarli, renderli efficienti. E ci sembra che questo potrebbe essere un primo campo d'azione dove anche gli « altri » potrebbero agire con grande utilità. Anzi, dove il loro contributo potrebbe risultare addirittura determinante.

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

NAC

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

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

Postilla

di Carlo L. Ragghianti

Questa lettera di Carlo L. Ragghianti ci è pervenuta a dibattito sulla critica ormai concluso. Malgrado ciò e pur tenuto conto che per ragioni tecniche, ad evidenza, lo scritto si riferisce soltanto alla prima parte della discussione che si è avuta su questo tema, abbiamo ritenuto opportuno pubblicarla egualmente.

Infatti, oltre ad essere una ulteriore « voce », che porta un contributo che si basa su una lunga esperienza nel campo della critica d'arte, alcuni punti toccati da Ragghianti ci sembra che investano molto da vicino le posizioni della nostra rivista.

Specie quando si richiama la critica ad una posizione « contro ogni equivoco od alterazione o corruzione » e si postula una comprensione delle opere d'arte come « incontro d'infinita umanità e dialettica con esse ».

E, soprattutto, quando si ricorda che « il processo critico, quando si è avviato il suo movimento, (...) investe tutte le forme di attività dell'uomo ».

Questi tre punti costituiscono anche il nostro programma e siamo contenti che a chiusura del dibattito siano stati ribaditi così esplicitamente.

Caro Vincitorio, ho letto gl'interventi nella « discussione ». Vi ho trovato tendenze che non era agevole supporre e che, pur sembrandomi lontane dall'esser cessate le condizioni di cultura di una tradizione divenuta fatto accademico-industriale cui ho opposto costantemente il mio lavoro, ne incontrano ispirazione e risultati. Commento queste tendenze in alcuni aspetti sintomatici, per dare un mio contributo a raggiungere più chiarezza e motivazione.

La Volpi Orlandini respinge l'ufficio del presunto critico o intellettuale come mediatore dell'arte col potere (non direi però solo politico). Una tale funzione o meglio servizio nega la critica come tale, ma si può estendere la negatività sino agli apparentemente più innocui fenomeni « testimoniali » che rappresentano di solito, come accompagnamento di contemporanei, l'adeguamento della produzione artistica alla cultura prevalente d'altra e spesso irrelativa elaborazione.

Qual'è il risultato di tale letteratura? Quello di contribuire a che l'arte non possa liberare il suo significato od apporto autentico, intrinseco, cioè infine ad opprimerla o snaturarla, misconoscendola o deformandola. A rigore, il riporto delle manifestazioni artistiche alle vulgate culturali implica, veramente, la « morte dell'arte », ridotta a tautologia di contenuti elaborati nella cultura verbale, e più spesso in quella che ha il calibro per poter essere di moda.

L'artista, come già tanto nel passato storico, può comunicare solo con gli intelligentes, sporadicamente e frammentariamente; spesso è indotto per accidia ad inserirsi, perdendo identità per trovare accettazione e successo nella coincidenza, come dice il Raffa. Dimostrando, e quindi teorizzando, i casi storici di aggiunta originale non solo, ma di precedenza formativa e attività determinante di contenuti artistici rispetto a quelli culturali-letterari, filosofici, politico-sociali, credo si sia raggiunta la possibilità, oltre ogni pur giusta polemica, di superamento del biasimato servizio « critico », senza possibilità di ritorno se non per abdicazione morale e intellettuale cosciente, o se si vuole tradimento.

Bisogna essere, certo, contro ogni equivoco od alterazione o corruzione della missione del critico (esprimo la stessa esigenza della Volpi Orlandini, pur se in termini che per me restano fittizi e desantistiani). Bisogna separarsi consapevolmente dalla politica come milizia di parte od esercizio del potere sociale, per escludere possibili commistioni o sovrapposizioni. Bisogna rifiutarsi di fare l'« esperto » anche quando conoscenze e capacità lo consentano, contro ogni invito o richiesta, per sottrarre in modo radicale o categorico l'attività mentale, storica o critica (che sono la stessa cosa, come metodo della mente) dalle illazioni e concessioni pratico-finanziarie, comode e facili, della professione. Bisogna preferire di dedicarsi a riforme e promozioni, anzi-

ché ad utilizzare a qualunque fine, anche di buona volontà ma di possibile contingenza unilaterale, strumenti comunque esistenti (ed a maggior ragione opporsi ad ogni velleità di organizzazione od arbitrarietà culturale, a cominciare dalla propria). Bisogna rifiutare o interrompere collaborazioni a periodici e giornali, per non cedere a compromessi e malgrado la perdita o la riduzione di un ascolto.

Che cosa voglio dire con queste parole che a taluni potranno sembrare troppo severe o sproporzionate all'oggetto? Voglio dire che a mio giudizio l'aspirazione della Volpi Orlandini è giusta, anche se può essere considerata evangelica, moralistica, quacchera o rigoristica dall'establishment, e che una tale esperienza ha un costo che occorre computare e misurare, mentre sarebbe illusorio credere che tutti possano affrontarlo, se non sono o non si fanno di ferro (e se no, bisognerebbe essere d'oro, o di sostanza angelica). Non importa fare il confessore per veder chiaro come non sia facilmente accettabile dai più d'identificare la critica con una virtù eroica, nemmeno come programma.

Ma questo detto realisticamente sul piano della mediocrazia della specie, è tanto più necessario affermare che l'esercizio della fedeltà alle opere d'arte, la comprensione dei loro processi esigono senza dubbio tutto fuorchè il professionismo e lo specialismo, anzi un'articolata e cosciente esperienza umana che non può essere soltanto ricevuta,

data o supposta, ma dev'essere instancabilmente cercata.

Comprensione, mi si conceda di ripeterlo, significa essenzialmente incontro d'infinita umanità e dialettica con esse, quindi esige complementare liberazione da ogni egotismo (anche intellettuale, come qualsiasi « sistema » acquisito), per poter « diventare un altro uomo », sempre; e comporta inevitabilmente uno spirito d'intervento, di contrasto contro ogni cristallizzazione, convenzione, scolasticismo, riserva o negazione, uno spirito di rivoluzione, se si vuole, uno spirito che soltanto apriorismi schematici e spesso utilitari possono identificare in tanti partiti di « avanguardia » dove sono state invece provate le applicazioni derivative di teorie e dottrine non che innovative, anzi vetuste.

I suoi collaboratori mi lascino ricordare che durante il fascismo la critica, anche e soprattutto la critica che allora si chiamava estetica proprio in quanto si proponeva di accertare e chiarire la interiore autonoma vita espressiva delle opere, senza ridurle o assoggettarle ad essere altro da se stesse, fu intesa e condotta come liberatrice, per la convinzione — anch'io citavo allora il *tout se tient* — che il processo critico, quando si è avviato il suo movimento, o investe tutte le forme di attività dell'uomo, o cessa anche nell'ambito in cui si è iniziato (gli esempi sono a portata di mano). La critica estetica divenuta critica politica e sociale, e da ciò azione, contò tanti casi. La polemica sottesa dagli scritti della « discussione » è anzitutto morale, mi sembra, e mi ha indotto perciò a centrare un motivo, il nesso tra mente ed etica che si deve cercare di praticare prima di tutto guadagnandolo come persuasione formativa e quindi riconoscendolo come un dovere di tutti i giorni. Non credo però solito incontrare appelli protestantici, in tema di critica, come quelli che leggo ed in cui mi riconosco.

Aggiungerò che sarebbe probabilmente eccessivo dedurre, dagli appunti pure anche troppo giustificati del Raffa sulla situazione odierna della letteratura sull'arte (che anch'io, confesso, leggo poco, preferendo altro pane), la neces-

sità che il critico o l'aspirante critico debbano abbracciare l'ascesi, come gli eremiti e monaci che unicamente in tale stato vedevano la possibilità della prassi di una pura vita religiosa; ma certo non mi sentirei, neppure oggi, di mancar di avvertire che la critica e la critica d'arte, se vogliono essere un contributo all'umana costruzione, esigono sacrificio, e non solo come disinteresse e dedizione ad una « ragione pura », ma come obbedienza alle realtà o persone o rivelazioni artistiche, e come adeguamento eticamente rigoroso al loro prodursi che non è condivisione o estensione o esteriorizzazione o ripetizione, ma innovazione (quando c'è, s'intende: ma non si potrà cogliere mai, senza un tale atteggiamento aperto).

Chi mi dice, però, che debba essere necessariamente fuori della virtualità storica una « milizia » raccogliente tutti coloro che partecipino a una tale concezione della critica? In diverse situazioni, non solo di religione, ma di cultura (pensiamo soltanto all'illuminismo), si sono formate comunità etico-intellettuali che hanno avuto conseguenze.

La reazione particolarmente aspra alla « politica della cultura » e all'uso della cultura come potere nella società mi trova, ovviamente, del tutto consenziente. La critica è negazione della politica, e dev'esserlo se vogliamo mantenere nella vita nostra e comune l'incitativo stesso di un'umanità che non sia concepita o voluta in termini esclusivi o soverchianti di potenza, dominazione e repressione.

Venendo ad altri argomenti, come potrei non sottolineare la richiesta del Raffa di uscire dalle varie pregiudiziali formulistiche e schematiche, per affidarsi al ripercorrimiento dell'« avventura problematica di un'esperienza del sentire », al « leggere le opere per quello che sono, attenendosi alle qualità significative, se ci sono, e parlare del resto solo in funzione di esse »? È quanto intende, mi pare, anche la Lonzi, dove vuole l'impegno a cercare « una condizione di autenticità », un'intuizione.

Senza pretendere d'investire una « strategia », parlerei di una direzione giu-

sta, anche negli allegati che constatano l'alienazione della critica, e dell'arte, nelle diffuse ideologie marxiste e freudiane. Io non spero altro che nell'approfondimento del metodo che si rovescia nella singolarità di ogni processo artistico (con parole più tecniche, nella « logica del certo », e credo che esso potrà provare sempre più estesamente la sua vitalità e adeguatezza, venendo praticato da esperienze umane e culturali differenziate per origini e percorso (non ho mai preteso di dare la mia come esclusiva, né esauriente).

Soggiungerei — parendomi d'essere un po' meno crociano di loro! — che il problema della comprensione o dell'interpretazione trattato dai partecipanti si pone forse in modo più complesso di quanto non risulti dal definire la critica come identificazione dell'intuizione od « alta coscienza », o come determinazione o percezione di un'esperienza qualificata del sentimento. Penso che in quanto vi sia e si tenga ferma questa esigenza, sarà inevitabile risolvere la critica in storia dell'opera, non dunque in un'opposizione arte-non arte (per cui ancora alla Lonzi appare inconciliabile la « traduzione » dell'intuizione in un discorso logico, potendo l'intuizione essere solo attinta « fuori delle idee », nell'arazionale o irrazionale), ma in una distinzione attiva e flessibile che in un fare determinato sappia ricostruire il processo integralmente umano, perciò non solo e non astrattamente un momento estetico. So bene, per essermi travagliato sul problema, che la sua soluzione è ardua, ed anche in quanto postula di porre e chiarire contestualmente la relazione coscienza-linguaggio.

Ma insomma si è in zona di sofferenza e d'interrogazione, fuori di quelle somme di specialismi e di estetismi, o di quei meccanismi applicativi dell'invalente scientificismo, che sono più abituali. Ben altri sono i problemi ai quali sollecitano e stimolano i partecipanti alla « discussione », e mi permetta quindi, con questo intervento, di attestare l'interesse che essi mi hanno suscitato.

Riflessioni e dubbi

di Rossana Bossaglia

L'invito di Nac a un'azione comune, volta a promuovere una generale consapevolezza critica nei riguardi delle arti figurative, e quindi una maggiore disponibilità, da parte dei cosiddetti fruitori (in atto o potenziali), ad accettarne la presenza nella vita d'ogni giorno, è invito allettante. Tanto più quando sollecita « proposte concrete » — se si pensa all'attitudine a teorizzare propria degli interventi di questo tipo. Ma è insieme invito pericoloso, perché rischia di svegliare in chiunque si senta parte in causa, specie se del novero degli addetti ai lavori, l'uzzolo della programmazione, con entusiastici ma incauti « i' mi sobbarco ».

Mi pare pertanto che sia necessaria, per una messa a fuoco dei problemi, la presa di coscienza della reale situazione culturale in cui ci troviamo o troveremo ad agire; e quindi utile che ciascuno metta al servizio della comune volontà di fare, la propria esperienza personale: nel mio caso, le riflessioni maturate dopo molti anni di attività didattica svolta non soltanto nella scuola (Liceo e Università), ma nell'ambito di sodalizi diversi e in particolare di organismi « ricreativo-culturali » di grossi complessi aziendali. Chiedo scusa preliminarmente dell'inevitabile ovvietà di molte osservazioni e della perplessità di molti giudizi. Va da sé che ho seguito con attenzione gli interventi sulla critica comparsi negli ultimi numeri di Nac e che ho cercato di far tesoro anche di quanto emerso dal dibattito del 29 gennaio; quindi, do per scontate quelle conclusioni, quando conclusioni sono state. Dirò solo brevemente, per affrontare una volta per tutte la questione di principio, che lo storico dell'arte, come il critico, come l'artista, si pone subito il problema della sua funzione; non tanto il « che cosa possiamo fare? » quanto il « è bene che facciamo qualcosa? ». Ma mentre dall'artista possiamo accettare una posizione di rifiuto, di silenzio, un atteggiamento nihilistico insomma, dallo storico una simile posizione è un non-senso: gli artisti fanno storia anche tacendo, il cronista e il commentatore evidentemente no — a meno che il loro gesto di rifiuto non intenda negare che

esista la storia —.

A mio vedere, non c'è altra fattiva possibilità di contribuire onestamente e pianamente alla formazione di giudizi autonomi, che insistendo sull'impostazione storica del discorso. E ciò in ragione del fatto che ho riscontrato, a tutti i livelli del mio operare, la presenza di alcuni pregiudizi formati ad evidenza nella storia, anche recente, ma così radicati da parere imprescindibili forme a priori.

Per esempio, ho sempre incontrato una gran richiesta di delucidazioni sull'arte contemporanea; il che andrebbe benissimo se una tale curiosità — o interesse — non riposasse sul convincimento pressoché generale che l'arte antica sia più facilmente comprensibile. Tale convincimento ha, si capisce, una sua ragion d'essere, basta che ci si intenda sul significato del termine comprensione e sull'oggetto specifico da comprendere; ma riesce indisponente quando ci si renda conto che pretende di nascere da un'ipotetica innocenza intuitiva, mentre ha le sue radici proprie in un pervicace accademismo. Che si tratti di un atteggiamento passivo è dimostrato fra l'altro dalla circostanza che di rado negli studenti — e mai, stando alla mia esperienza, nel pubblico non specializzato — si incontra una qualche diffidenza, o sospetto, per l'oggetto artistico tradizionale; a nessuno viene in mente di stupirsi che esista, o sia esistito quell'oggetto ben curioso che è « il quadro ». Le persone che definiamo incolte sono portate ad ammirare nell'opera d'arte l'abilità — e quindi il virtuosismo del verisimile — e il lavoro per il quale sono state abituate a nutrire rispetto; sono quindi ben disponibili a giudicare l'opera d'arte come il veliero nella bottiglia. Ma se si sono liberate da questa serie di grossolani « idola » e si sentono avviate a concepire il « fatto estetico », sono subito raggiunte da una nuova serie di pregiudizi: che sono appunto quelli che la critica ha loro fornito nel tempo. Infatti da noi non c'è persona di media preparazione scolastica che non sia — o non venga rapidamente — persuasa della bellezza di un dipinto dei cosiddetti « primitivi »; mentre, di fronte alla violenza comunicativa di un

Rubens, stan tutti arroccati e sospettosi: il che significa che il venturiano « gusto dei primitivi », responsabile di tanti vezzosi sdilinquimenti della nostra borghesia, ha profondamente informato di sé la mentalità corrente sulle arti figurative.

Peggio: ha finito con il costituire un prototipo di giudizio borghese. Ed è qui, mi pare, il nocciolo della questione: i ceti popolari che si accostano alla comprensione dell'opera d'arte lo fanno nello spirito e con la volontà di acquisire un bene riservato sino ad ora alle classi borghesi; con la stessa psicologia con cui hanno voluto conquistare l'automobile o il frigorifero. Perciò si compiacciono che l'oggetto artistico sia il più possibile simile a quello di cui la borghesia ha fin qui goduto come di un privilegio; e pertanto il quadro, e il quadro d'autore (come dimostrò nel dibattito del 28 gennaio l'intervento dello studente). L'educazione al bello auspicata dai teorici dell'Art Nouveau, nella petizione di una vita panestetica, non ha trovato risonanza presso i ceti che intendeva riscattare, coinvolti anzi nel generale scadimento del « senso estetico » proprio della nostra civiltà: perché non proponeva di conquistare qualcosa che esistesse già, ma di trasformare il modo di vivere.

Gli studenti più consapevoli, d'altro canto, che di questi condizionamenti si son resi conto, per scavalcare il tipo di cultura tradizionale ricorrono a nuove impostazioni metodologiche, quale l'interpretazione strutturalistica o l'analisi psicologica. Non ho niente contro l'una né contro l'altra; anzi, trattandosi di metodi che si pongono in una zona extra-storica, per non dire astorica, possono aiutare a darci ragione di quella « costante estetica » — intesa anche soltanto come volontà o inclinazione — di cui la storia non fornisce spiegazioni, ma presenta solo le variazioni nel tempo. E addirittura semplificano l'opera del docente quando costui si trovi impegnato a dimostrare — per convincere della legittimità dell'arte contemporanea — che da un certo punto di vista non esistono sostanziali differenze tra arte antica e moderna.

Ma quando la scuola prepara le leve dei tecnici, che mettano al servizio della comunità le loro acquisizioni scientifiche, deve tener conto che essi avranno a che fare con oggetti fisici, con fatti avvenuti, e saranno chiamati a interpretarli in maniera diretta. Sono ben lontana dal sottovalutare il significato della speculazione astratta, e comunque l'importanza delle formulazioni teoriche, di cui si nutre la nostra speranza di poter ancorare la nostra norma di vita a valori non relativi. Tuttavia la mia convinzione — e mi si dica se sbaglio — è che la base della preparazione di uno studioso dei fenomeni artistici, il quale intenda organizzare un discorso con il pubblico non specializzato, è una rigorosa base filologica.

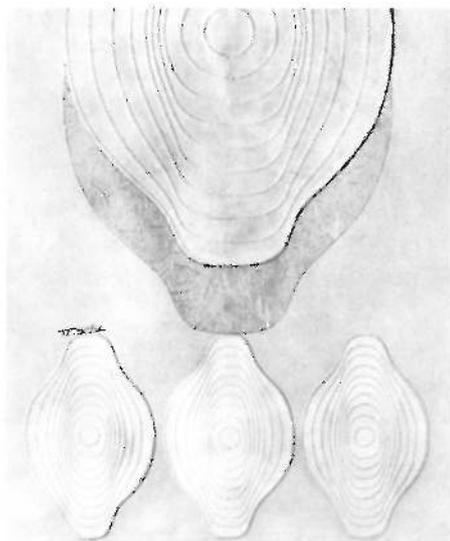
Si badi infatti a quante mostre odierne, sulle quali vengono imbastite bellissime interpretazioni di natura estetica o storico-sociale, pecchino nei fondamenti essenziali a un qualunque discorso critico: cioè presentino, tanto per dire, opere spurie, o d'età diversa da quella proclamata, o accostate alla brava; e si rifletta a quale mai interpretazione, o chiave di lettura, si presti un materiale fasullo. La ricostruzione storica è sempre ricostruzione filologica; sennò è creazione fantastica. E nella misura in cui uno studioso ha in mano precisi strumenti d'indagine e i risultati di rigorose ricerche specialistiche, sarà in grado di intavolare, se lo vuole, un discorso piano e chiaro con il pubblico, anche il meno qualificato. Solo il discorso storico può svegliare la coscienza critica del pubblico, fornirgli i mezzi per difendersi dalle mistificazioni e dalle sopraffazioni ideologiche; fare cioè un'azione culturale a larga base. Un ultimo esempio: non è stata un'azione culturale presentare al cosiddetto grosso pubblico un artista come Courbet sotto la strombazzata etichetta del « realismo »; il « grosso pubblico » in quel realismo si raccapezzava poco, essendo bene, o male a conoscenza di altri realismi venuti poi tanto più aggressivi e spietati. È chiaro che il realismo di Courbet è tale se inteso nell'ambito della situazione del suo tempo, non in assoluto.

Per questa strada il fruitore può an-

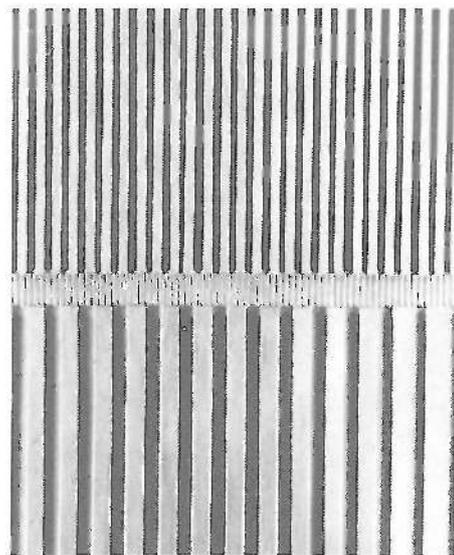
che arrivare a rendersi conto che il rifiuto del proprio tempo è antistorico, e non è inseguendo i miti borghesi — i quali sono stati rappresentativi di una forza, quando era una forza — che si conquista « la » cultura. Quanto al giudizio di valore, uno storico dell'arte, in quanto tale, è tenuto ad esprimerlo — a distinguere cioè bello da brutto, buono da cattivo —, allo stesso modo in cui uno storico della vita politica ed economica verrebbe meno alla sua funzione se evitasse di pronunciarsi sul significato morale dei fatti che registra e discute. Ma qui è il punto dolente, l'impasse più sottile di tutta la questione: il giudizio di valore — a cui i giovani studiosi e critici oggi sono poco interessati, preferendo sostituirlo semmai con quello sull'autenticità, ma che i non specialisti continuano a considerare preminente (« è arte? » « non è arte? » « perché questo sì e questo no? ») — presuppone l'autorità da parte di chi lo emette; giacché non è dimostrabile, comunque lo si giustifichi.

In questo senso soprattutto l'esperienza che ho ricavato dai miei corsi di lezioni e visite guidate a gruppi aziendali, benché ricca di elementi positivi, non mi ha lasciata del tutto soddisfatta. L'educazione all'arte viene offerta a questi gruppi come alternativa per l'impiego del tempo libero, secondo programmi e strutture che, nonostante l'intelligente volontà degli organizzatori, non escono dall'ambito paternalistico. Il rapporto tra l'insegnante e i suoi ascoltatori non è dialettico, e tende a configurarsi come l'elargizione ai meno provveduti del verbo — e penso appunto al giudizio di valore — di cui l'insegnante è depositario. Si rischia l'insopportabile superbia che sta dietro ogni criterio divulgativo: quando la persona di cultura spiega « in parole povere » quello che il suo pubblico — considerato comunque una sottoclasse intellettuale — è « in grado di capire ». Mentre, al di fuori degli aspetti tecnici di una disciplina o scienza, tutto il resto è perfettamente comunicabile.

Ma siamo ben certi della nostra volontà di partecipare alla comunità i beni culturali che riteniamo di possedere?

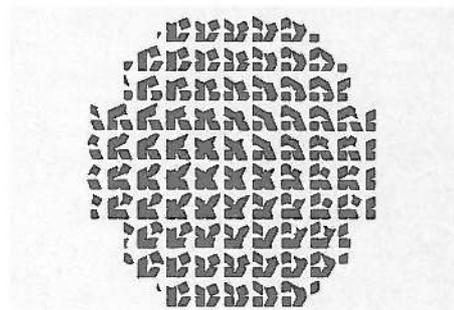


Toyota: « Disegno » 1967.



Fabiano: « Misura di spazio ».

Luigi Ferro: « Poesia K ».



Una iniziativa a Lonato

A Lonato, in provincia di Brescia, in concomitanza con uno dei consueti « premi di pittura », la locale Associazione Artistica « Ottone Rosai », ha organizzato una esposizione di opere di artisti contemporanei e appartenenti a collezioni private, per contrapporre alla paccottiglia che, di solito, affolla queste fiere paesane. La esposizione è stata intitolata « Appunti sul nostro tempo - Nuove forme di pittura » ed è stata accompagnata dalla pubblicazione di un catalogo che, oltre ad un preambolo di Gianni Tonoli (cioè uno degli organizzatori), conteneva per ciascuna opera esposta un brevissimo scritto esplicativo. Convinti, come siamo, della efficacia di simili iniziative, abbiamo chiesto agli stessi organizzatori un resoconto della manifestazione. Ecco la risposta.

Preg. Direttore, grazie per la volontà di sostenere l'iniziativa. Lei è stato l'unico assieme a Calderara e pochi altri. Ma in compenso non è mancata la presenza dei Lonatesi. Abbiamo calcolato che nei primi tre giorni di apertura abbiamo visitato la rassegna 1500 persone (o poco meno dato che abbiamo distribuito 800 cataloghi e non tutti lo prendevano). Come da sua richiesta le segno alcune brevi note.

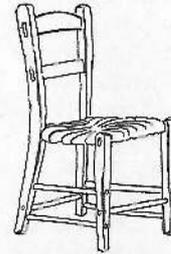
La mostra « appunti sul nostro tempo, nuove forme della pittura » è stata allestita in un palazzo di proprietà comunale (il comune ha fornito i fondi per le spese) detto « ex uffici finanziari » e situato nella piazza principale del paese, che è poi la sede dell'associazione Rosai. Per quanto riguarda le presenze degli artisti in catalogo, salvo le adesioni di Calderara, di Fabiano e di pochi altri, il resto è silenzioso, così come silenzio è stato quello della critica o degli estensori delle cronache d'arte (anche se a questo siamo ormai abituati). D'altra parte non avevamo gli indirizzi di tutti e qualcuno (specie tra gli artisti) non avrà neppure ricevuto il catalogo.

Per quanto riguarda le reazioni della cittadinanza (sforzandomi di essere imparziale) ripeto che l'afflusso di pubblico è stato notevole, di gran lunga superiore ad ogni previsione. Le rea-

zioni sono state tra le più svariate possibili: ho visto personalmente vecchiette e gente semplice, operai, restare quasi un'ora in galleria e seguire passo passo, con il catalogo alla mano, le opere esposte. C'è stato un grande entusiasmo da parte dei giovani dai quali abbiamo avuto anche critiche e stroncature segnate sul libro delle firme, del tipo: « che schifo » « non capisco » « l'arte sfigurativa non mi piace » ecc. Ma dalle impressioni raccolte (anche se forse è un poco presto) emerge un giudizio positivo sull'iniziativa, sulla necessità di proporre e far vedere questo tipo di opere. I lonatesi (in particolare felice è stata l'idea di riservare una giornata per le visite degli studenti delle scuole) e non solo loro, perché sono venuti da tutti i centri vicini, hanno visto, hanno commentato, criticato, discusso. Se ne è parlato di questa iniziativa, se ne sta parlando e se ne parlerà a lungo nella nostra cittadina. E non è poco! Mi riproponevo assieme all'amico Tonoli ed agli amici dell'associazione, di fare azione culturale *informando* dando la possibilità di vedere in Lonato. E l'azione è (a mio modesto parere) riuscita. Anche la contrapposizione della rassegna « appunti... » con la mostra allestita con le opere ammesse al Premio di pittura Rosai (ammesse ed esposte 22 tele su 258 presentate: in giuria Garibaldo Marussi, Franco Passoni e Giannetto Valzelli) e perciò dei risultati esposti mi pare sia oltremodo significativa e stimolante (oltre che unica).

Anche lo stesso manifesto che abbiamo stampato e spedito (con il catalogo) alle principali gallerie, riviste, critici e artisti, con lo slogan e la sedia, preciso invito a riflettere e capire, e che trova rispondenza in quattro sedie poste al centro di ogni sala in cui era allestita la rassegna conferma l'azione sociale, sociologica (e non ideologica) che abbiamo voluto condurre nei confronti della cittadinanza.

Noi non vogliamo dare giudizi sul valore delle opere esposte, sulla validità della mostra e del tipo di azione informativa intrapresa. Per me, per noi dell'associazione Rosai, che vogliamo, senza alcun scopo commerciale o



appunti sul nostro tempo
nuove forme della pittura
lonato dal 16 al 24 gennaio 1971

qualcuno ha detto
che per comprendere un quadro
ci vuole una sedia.
perché una sedia?
per il tempo di capire,
o voi capite in quattro e quattrotto?

A CURA DELL'ASSOCIAZIONE ARTISTICA OTTONE ROSAI
PER LA PERLA DI LONATO 1971

Manifesto per « Nuove forme della pittura ». Lonato.

di mercato, operare nell'ambito del contesto sociale in cui viviamo (Lonato e la provincia di Brescia) l'importante è sapere di aver dato, ma soprattutto di quanto resta da fare per la nostra collettività. Ed anche di aver fatto, anche se a distanza, quattro chiacchiere con gente che ci può capire. Questo mi basta.

Con la speranza di poterla conoscere personalmente, per l'associazione Artistica Rosai.

Ennio Moruzzi - Lonato

Le opere esposte appartenevano ai seguenti artisti: Apollonio, Bentivoglio, Bigolin, Bory, Boschi, Calderara, Campus, Carabba, Carmi, Castellani, Comune 2 di Caserta, Costalonga, De Alexandris, Fabiano, Ferrari, Ferro, Gerra, Gerz, Glattfelder, Isgrò, La Pietra, Margonari, Marino, Megert, Munari, Nelva, Pedrotti, Prosta, Rosa, Scaccabarozzi, Spagnoli, Toyota, Ulrichs, Vallé, Verdi, Verga, Verri, Wilding.

L'arte contemporanea nella scuola

di Mirella Bandini

La conoscenza dell'arte contemporanea è generalmente collocata nei programmi scolastici di storia dell'arte nell'ultimo anno, con brevi cenni dall'impressionismo in poi, inserita infine quasi a forza nella gran mole nozionistica di storia patria senza alcuna o quasi apertura europea. L'arte d'oggi — compresa, naturalmente, l'arte d'avanguardia come le strutture ambientali, l'arte cinetico-visuale, il disegno industriale e grafica, l'arte programmata, l'arte concettuale — deve invece divenire il cardine dell'insegnamento e della educazione artistica, da cui poi far dipartire i filoni dell'arte del passato. L'annosa questione delle ore e della ripartizione dei programmi può essere così superata in una nuova didattica che, oltre a dover essere continua dalla scuola materna alle superiori, va iniziata per ora dalle prime lezioni di storia dell'arte nelle prime classi medie. La lettura dell'arte del passato con i nuovi valori visivi odierni diviene così materia viva e reale, e non mera esercitazione nozionistica e libresca a livello filologico-illustrativo. Ricordo qui per inciso che già 45 anni fa nei corsi di storia dell'arte del Bauhaus veniva adottato questo metodo. E che Lionello Venturi già nella prima edizione della *Storia della critica d'arte* (New York 1936) aveva sottolineato come «è l'esperienza dell'arte attuale che insegna a vedere l'arte del passato».

La sensibilità acquisita attraverso la esperienza dell'arte contemporanea, gli schemi formali che l'arte del presente continuamente modifica, danno un contenuto attuale e completo alle opere del passato. Non a caso la rivalutazione di interi periodi dell'arte del passato è andata di pari passo con l'acquisizione di nuovi criteri formali che l'arte contemporanea andava svolgendo. Si veda, ad esempio, la rivalutazione dell'arte orientale attuata dall'Art Nouveau; la rivalutazione dei primitivi attraverso il cubismo e l'espressionismo; del geometrismo rinascimentale attraverso l'astrattismo, ecc. ecc. Così certi valori materici della pittura del 600 non sarebbero totalmente apprezzati senza l'esperienza dell'Informale, e certe soluzioni ottico-spaziali delle ar-

chitetture borrominiane e juvarriane, nonché la lettura delle decorazioni marmoree del romantico toscano e laziale acquistano maggiore completezza dopo l'op art.

La coscienza dei fatti artistici d'oggi è il tramite per una più lucida comprensione della realtà in cui viviamo: in tal senso un certo tipo di educazione visiva è già attuato generalmente nella scuola media. Per quanto l'insegnamento di educazione artistica nella scuola media, pur essendo impostato liberamente dai programmi ministeriali, rimanga per ora quasi sempre settoriale, è importante rilevare come certi ottimi testi adottati (cito quelli dell'Accatino, Bozzola, Parini) vertano sul controllo, analisi ed educazione delle capacità percettive del ragazzo mediante la conoscenza strutturale delle opere contemporanee, specialmente di tipo astratto, ottico e geometrico in una ricerca di ordine e di equilibrio dal Bauhaus a Vasarely, da Klee alla scuola di Ulm. Questo iniziale indirizzo di apertura del ragazzo verso i più recenti apporti delle arti visive viene poi generalmente troncato nelle scuole superiori con l'assimilazione di una cultura per lui freddamente libresca e che verte unicamente sull'arte del passato, per giunta ristretta all'ambito nazionale. Un'altra profonda frattura è data tra l'acquisizione spontanea della informazione estetica attraverso i mass-media e l'informazione culturale scolastica. E ciò quando viviamo in una civiltà eminentemente visiva, basata sulla rapidità e sull'apertura di informazioni mediante l'azione di organismi specifici come i musei e le esposizioni; quando pubblicazioni divulgative (tipo Fabbri, Sansoni-Sadea, ecc.) mettono in grado altri lettori, privi di studi, di avere maggiori e più ampie informazioni di quanto si possano dare con ben altro metodo e utilità educativa nelle scuole; quando la grafica pubblicitaria impartisce per le strade una nuova educazione visiva a livello subconscio; quando, infine, vivendo nell'epoca dell'oggetto di produzione industriale e seriale, l'importanza del design diviene di giorno in giorno più cospicua.

La cultura oggi come ieri non è assi-

milazione passiva di nozioni, ma realtà vissuta nella contemporaneità, nella partecipazione e nella attivazione. È necessario dunque acquisire l'attitudine a valutare e a comprendere globalmente i «fatti» essenziali delle arti odierne della visione. E arrivare quindi ai motivi e alle implicazioni in cui l'artista opera oggi: l'impegno politico e ideologico, la responsabilità morale verso i problemi della scienza e della tecnologia, la presa di posizione diretta e talvolta condizionante verso i fatti della storia del mondo.

Oggi l'arte sembra più dedicata che in passato allo sfruttamento dei propri filoni formali e tecnici; l'artista sembra interessarsi più del fare che non del fatto artistico; più del processo operativo che non del prodotto finito. Si pensi alla ricerca di nuovi media espressivi nella continua sperimentazione di nuovi materiali, tecnologici e no; alle recentissime tendenze a spostare l'attenzione all'azione artistica in sé, alla visualizzazione di processi di pensiero, ai comportamenti, agli interventi sulla e nella natura. Come già Mondrian, Wright, Le Corbusier teorizzarono un modello utopistico di esistenza in un passaggio dell'arte nella vita, così il filo conduttore di tutta l'arte contemporanea è la necessità (già sentita nella pedagogia estetica di Schiller) di sottrarre l'arte alla sua tradizionale condizione di eccezionalità e di trasferirne i principi formativi all'interno delle esigenze quotidiane odierne. Dirette conseguenze dei problemi posti alla società odierna dalla rivoluzione industriale sono la necessità di trasformazione delle strutture e degli organi di diffusione culturale, e la spinta alla conoscenza dei fatti artistici.

L'educazione e la formazione del gusto dei giovani d'oggi, va quindi, se si accettano questi postulati, chiaramente riveduta sulle basi di una nuova didattica che va da corsi d'aggiornamento e di perfezionamento degli insegnanti, a sussidi di viaggi, films didattici, diapositive e conferenze specialistiche per gli studenti, e a nuove forme di rapporto diretto museo-scuola¹. Tra le nuove proposte vorrei citare il recentissimo libro dell'artista designer Enzo Mari: «Funzione della ricerca estetica» ediz. Comunità, base per una successiva ricerca di gruppo proposta al museo di Castelvecchio di Verona, in cui viene indicata la scuola e non la civica galleria d'arte moderna, come il luogo migliore per l'attività di informazione delle ricerche in atto perché siano mostrate e discusse

nel loro stesso divenire, in una nuova funzione dell'artista nel mondo moderno. Qualcosa d'analogo è già stato realizzato in Italia da Eugenio Battisti nel 1962-63, al tempo del suo incarico di storia dell'arte alla Facoltà di Lettere di Genova. In collaborazione coi suoi assistenti fece venire a Genova da Torino, Milano, Bologna artisti e critici a parlare dei loro problemi d'oggi in conferenze quasi settimanali e fece coincidere tali conferenze con ottime mostre alla Polena, ordinate in modo da dare un'informazione su tutte le tendenze attuali, invitando assieme allo scultore e al pittore un critico che discutesse con lui dinanzi alle opere. Di qui nacque in lui l'idea di una raccolta di opere d'avanguardia che si trasformò nell'attuale « Museo sperimentale d'arte contemporanea » di Torino. Dall'introduzione del Battisti al catalogo della mostra di questo Museo nel 1967 cito, come conclusione, le seguenti parole:

« ...una mancanza di interesse per l'arte del presente comporta una analoga freddezza per l'arte antica, quasi come se questa, isolata, fosse priva di stimoli. Sembra quasi che la natura delle cose voglia che si arrivi al passato dal presente, e non dal passato al presente... L'indifferenza per l'arte nel suo farsi conduce rapidamente a un'informazione travisata del passato: nel caso migliore porta a riempirsi gli occhi di quelle tremende falsificazioni che sono le riproduzioni, in bianco e nero e a colori, che distruggono il valore della pennellata, le dimensioni, il punto di vista, il rapporto con l'ambiente. Per questa ragione gli istituti universitari più pronti, europei e americani, si sono sempre preoccupati di trovare una forma di rapporto diretto con i musei, quando addirittura non hanno creato musei essi stessi (è il caso di Berlino) o si sono associati a collezioni esistenti... È nota la posizione dei musei americani come centri di prestiti o di diffusione a istituti universitari ». E per finire ancora cito dello stesso Battisti: « ...un'opera contemporanea è legata a noi da vincoli di generazioni, fa parte dell'ambiente culturale che determina il nostro stesso comportamento e introduce in un dibattito in cui non siamo fruitori, ma protagonisti ».

¹ Il recentissimo testo di C.G. Argan « L'arte moderna 1770-1970 » (che si aggiunge ai tre volumi già pubblicati di storia dell'arte italiana) è significativo come una visione globale e organica di una storia dell'arte strutturata con la coeva storia politica, economica e scientifica, portata avanti con chiarezza e sistematicità oltre le avanguardie storiche fino ad oggi.

Due casi di « Morte dell'Arte »

di Renato Barilli

Si sente riparlare oggi di « morte dell'arte ». L'espressione non è nuova, e anzi può vantare una illustre tradizione culturale; ma a differenza di altre « constatazioni di morte », quella che attualmente interessa l'arte non pare andare congiunta a connotati angosciosi e traumatici: una volta, la « morte » di cui si parlava era una trasformazione radicale in qualcosa di completamente diverso, avvenisse essa a favore della logica, o della scienza, o della politica. Ora è un « morire » a vantaggio di un ambito strettamente affine, è anzi un ritornare a qualcosa di più originario e primordiale: la sfera illimitata dei comportamenti estetici, rispetto ai quali l'arte si situa come un'isola parziale e privilegiata entro un intero continente. Due recenti mostre alla « Duemila » di Bologna hanno portato seri contributi a una problematica che, è lecito prevedere, ci impegna e ci impegnerà sempre di più.

Le « sostituzioni » di Germano Olivotto

Germano Olivotto è partito da un tipo di lavoro che poteva essere frainteso come una versione nostrana delle « strutture primarie », con i relativi pregi di rigore e di imponenza monumentale, ma anche con qualche sospetto di inutilità e sterilità. Egli però non ha tardato a « ambientare » quelle strutture primarie, a farle reagire su un vasto territorio, inseguendo il programma specifico e originale delle « sostituzioni ». In che cosa esse consistano, è abbastanza chiaro: si tratta di sostituire a un qualche elemento naturale, di paesaggio, un elemento ostentatamente artificiale-ideale. Più complessa la ricerca del significato da dare a questa operazione. A tutta prima, si potrebbe pensare quasi a un gesto di presunzione: mostrare che la sfera dell'artificio umano sa fare meglio della natura, produrre in modo più economico ed essenziale. Ma è possibile seguire una pista molto diversa: quell'intrusione così violenta e scoperta è pur sempre l'unico modo consentito all'« uomo tecnologico » di inserirsi, malgrado tutto, nel regno della natu-

ra, di farsi un suo cantuccio in essa. La natura tale e quale sarebbe quasi impraticabile: un impossibile luogo romantico che tutti eviterebbero con vergogna, mentre invece così, penetrando in essa con grinta quasi sacrilega, le si ridà distanza, le si permette di sprigionare per contrasto i suoi ritmi vitalistici. O forse meglio si può supporre una collaborazione tra natura e artificio: l'artista, ricorrendo per esempio all'impiego di certi tubi al neon, assume il compito didattico di sottolineare ritmi e leggi di crescita dei vegetali.

Una volta la pittura era il mezzo artificiale che assicurava questa « sostituzione » didattica, in quanto essa estraeva dalla natura leggi e schemi portanti fissandoli sulla tela. Ora che gli « operatori visivi » hanno aperto una polemica verso i privilegi dell'arte e dell'occhio superdotato dell'artista, il loro compito sta nell'ideare i migliori espedienti che permettano di « tornare a vedere » la natura, però con mezzi pubblici, « democratici », alla portata di tutti. La sottolineatura dei ritmi naturali è allora affidata ai tubi al neon: come tante ferite fiammeggianti che tutti possono inferire al corpo della vegetazione (nel caso specifico: il Parco del Valentino). E la registrazione di come la natura stessa reagisca a quelle ferite, di come le raccolga in sé nelle varie ore del giorno, è compito della camera fotografica o cinematografica.

Le foto e il film con cui Olivotto fissa le variazioni luminose del Parco del Valentino diventano così un equivalente delle monettiane « Cattedrali di Rouen ». Confronto che può apparire addirittura blasfemo, se si pensa all'abisso sussistente tra le due esperienze: da una parte un caso estremo di sottigliezza dell'« occhio » individuale; dall'altra la rinuncia quasi completa ad esso in favore di mezzi anonimi e meccanici. Ma c'è da chiedersi se oggi ci siano altre vie per poter dire in modo equivalente le glorie della natura; il fatto che l'artista rinunci ai tradizionali strumenti di mediazione cercandone altri anonimi e collettivi, può essere un gesto di saggia rinuncia, di indispensabile modestia.



Germano Olivotto: « Sostituzione n. 10-11 ». 1970.



« Sostituzione n. 10-8 » 1970.

Dichiarazione di presenza

Io sottoscritto **GIANCARLO FRANCHI** proprietario della galleria d'arte Dueinfilà sita in Bologna via Musuro D'Azeglio numeri 50 tel. 221944 nella mia piena facoltà di fatto e di diritto

dichiaro che il giorno

6 FEBBRAIO 1971

dalle ore 16.30 alle ore 20.30 **STANISLAO PACUS** sarà presente nello spazio espositivo della mia galleria

dichiaro

inoltre che quando Pacus se ne andrà, lascerà a disposizione della sua presenza le sue scritte e la sua traccia nelle cui tracce troverò le seguenti cose:

- 1) una lettera di Renato Barilli
- 2) tre noci
- 3) due analgesici
- 4) una moneta da 50 una da 10 ed una da 5
- 5) un pennello usato e secco.

Il titolo la presenza dichiaratazione a Stanislas Pacus che me l'ha richiesta e detratto per gli usi consentiti dall'artone, sono dai rapporti

in fede

GIANCARLO FRANCHI

Bologna, 11 e febbraio 1971

ARTENES

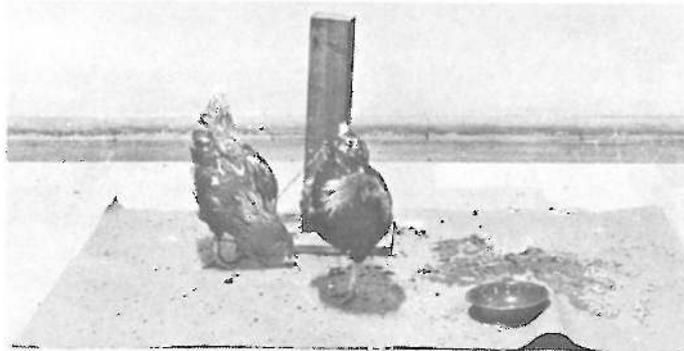
località (galleria Dueinfilà) via (Maseimo D'Azeglio) numero civico (50) Regione (Emilia) Provincia (Bologna) in Italia II

6 FEBBRAIO 1971

ENVIRONMENT - PRESENZA

« fino alle ore venti a trenta di sotto io, poi faccio la mia giacca e le mie scarpe »

di **Stanislas Pacus**



Stanislas Pacus: « Galline e granoturco » 1971.

Stanislas Pacus: « Dichiarazione di presenza » 1971.

Le «dichiarazioni di presenza» di Stanislas Pacus

I cartoncini color paglierino ove con l'anonimia e l'impersonalità di un atto notarile viene registrata la « presenza » di Pacus in qualche luogo mostrano subito di essere ben inseriti in una direzione fondamentale dei nostri tempi: la direzione che porta a un avvicinamento sempre più spinto (« asintotico » è il termine tecnico) alle « cose stesse ». Ed è affascinante constatare come su questa via non si sia mai fatto abbastanza: qualcuno sembrava essersi spinto all'estremo limite, ma ecco che un altro fa un passo ancora più avanti. Le cose erano state descritte (con mezzi linguistici o grafici, non importa) fino alla nausea; oppure erano state rifatte tali e quali, o trasferite di peso nel recinto ideale dell'opera d'arte; ma c'era sempre il sospetto di un margine di mediazione, e quindi di distacco. Ora arriva Pacus, che proprio per evitare questo sospetto residuo rinuncia a fissare l'esistenza con

qualche mezzo suo proprio, e anzi ne affida agli altri la responsabilità attraverso l'antico espediente della testimonianza oculare.

Naturalmente non si può fare a meno di rilevare il rovesciamento di tendenza che è implicito in tutto ciò: l'avvicinamento asintotico alle cose sembrava la via stessa dell'immedesimazione, del contatto diretto; ma ecco che un eccesso di immedesimazione finisce per impedire all'artista di « mettere le mani in pasta », al punto che il compito di testimoniare sull'esistenza viene affidato ai mezzi più burocratici e schematici che ci siano, come quelli della notifica notarile. Ma si sa che è in corso da tempo un fenomeno di « morte dell'arte », e questi atti di esistenza, che finiscono per essere impersonali per troppa fedeltà alla vita, ne sono un indice impressionante. L'artista « passa la mano », quasi per paura che i suoi attestati non siano convincenti, e affida ad altri, al primo che passa, il compito di affermare la presenza delle cose.

D'altra parte (e siamo a una nuova battuta del circolo vizioso tra il concreto e il mentale) le cose mantengono pur sempre il loro potere, anche se solo registrate in un freddo elenco. Quando Pacus avvisa *urbi et orbi*, suffragato dalla testimonianza di cittadini insospettabili, che in quel certo luogo saranno presenti certi oggetti del suo *entourage*, sa bene che da loro si sprigionerà un potere di evocazione concreta. È come un autore drammatico che, in lunghe didascalie, indica il materiale plastico indispensabile per far sussistere sulla scena la presenza di un personaggio. Chi ha abbastanza fantasia potrà evocarne direttamente come da uno spartito eseguito mentalmente; chi non ne avrà, potrà sempre andare a vedere lo spettacolo per averne una visione in carne e ossa. Per questo ha benevolmente acconsentito a lasciare in galleria qualche traccia fisica del suo passaggio, come aiuto tangibile per chi non è ancora allenato alle vie impalpabili della lettura mentale.

Piero Manzoni

di Guido Giuffré

« La coagulazione delle sue idee non produce un oggetto, ma appunto una idea: ecco perché le sue opere si possono anche dire con parole » scriveva Maurizio Fagiolo nel '66; ora Palma Bucarelli aggiunge di essere persuasa « che Manzoni mirasse soprattutto a costruire un'estetica... », e questa estetica la troviamo esposta in centoventisei 'idee', per dirla con Fagiolo, raccolte alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, promotrice la Soprintendente e supervisore Celant, autore tra l'altro di un itinerario critico dell'avanguardista sioninese che può considerarsi esauriente e definitivo. Sull'«avanguardista» la penna tradisce le intenzioni: anche chi scrive ha « sempre considerato », così come Palma Bucarelli, « Manzoni come persona serissima, veramente un uomo di pensiero », con una certezza che mancava nel '61 a Dorfles, quando denunciando « alcuni facili trucchi reclamistici » di Klein (le modelle cosparse di colore) aggiungeva che « non si può fare a meno di rimanere incerti sulla autenticità e la serietà di tali procedimenti ».

Accordatici dunque sulla serietà torniamo a Celant, di cui il maledetto traffico stradale mi ha vietato la conferenza, sempre su Manzoni, seguita all'inaugurazione della mostra. Celant, e certo a ragion veduta, non spreca una riga di commento, fornisce un'ampissima serie di dati, compreso il tipo, il colore e il formato di ciascuno dei cartoncini che annunciavano le mostre di Manzoni e compagni, fino al metraggio; non esclusi i centimetri, di tutte le celebri 'linee'. Egli segue in ciò la strada indicata dallo stesso Manzoni, quando, superata l'iniziale febbre dei manifesti (nei primi due anni dall'esordio ne formulò o sottoscrisse ben cinque), divenne enunciativo e lapidario: « I miei primi 'achromes' sono del '57, in tela imbevuta di caolino e colla. Nel '60 ne ho eseguiti in cotone idrofilo, in polistirolo espanso, ne ho sperimentati di fosforescenti, e altri imbevuti di cobalto e cloruro che cambiano colore col variare del tempo. Nel '61 ho continuato con altri in paglia e plastica... All'inizio del '59 ho eseguito le mie prime linee, prima più corte, poi sempre più

lunghe (metri 10, 33, 1000 ecc.): la più lunga che io abbia eseguito finora è di 7200 metri... Nel '59 avevo pensato di esporre delle persone vive... Nel '61 ho prodotto e inscatolato 90 scatole di 'merda d'artista' (gr. 30 ciascuna)... ».

Anzitutto, dunque, essere e fare; da tempo l'arte di Manzoni, e certo la sua precoce rilevanza internazionale, seppure, nonostante l'acutissima tempestività, un tantino a rimorchio d'intuizioni altrui — è ancorata ai suoi 'gesti'. Proprio su NAC, un anno fa, Trini negava « che Manzoni sia il Monocromo Bianco in contrapposizione a Yves Klein, il Monocromo Blu », anche se, in una boutade, pare lo abbia affermato lo stesso Manzoni. Se è vero che Klein si definiva 'pittore dello spazio' e 'realista' la differenza tra i due appare infatti incolumabile: il nostro, toccando esiti cui si è giunti sistematicamente in Italia quasi dieci anni dopo, è realista tanto quanto non è pittore; le 'basi magiche', le 'sculture viventi', le mostre commestibili, sono alla fine assai più significative degli 'achromes', sia pure intesi in funzione meramente negativa.

Ma se non si tratta che di gesti, se Manzoni « è stato il primo a disgiungere l'arte dalla produzione di una speciale categoria di oggetti, le opere d'arte, ed a sostituirvi le azioni dimostrative e gli interventi dissociativi nell'ambiente naturale e sociale » (Bucarelli), non resta allora che il « Manzoni è morto, viva Manzoni ». Cos'è questa tentata museificazione? queste spoglie disfatte di ciò che fu appunto un'idea, esposte come cadaverini rinsecchiti nelle campane di vetro? e cos'è questa lettura sul « mistero dell'arte » e sui « valori » rinchiusi e sigillati nei tubi di cartone? Manzoni oggi demitizzerebbe se stesso contro i suoi glorificatori.

Certo, va a tutto vantaggio della scienza e della cultura centellinare il dare e l'avere, sezionare il capello della priorità e delle influenze, Fontana, Burri, Klein, e dimenticare l'ombra invadente del Dada. Più difficile è accordarsi sulla centralità di queste che tutti chiamano ricerche e che potrebbero esse-

re conclusioni fatali. Duchamp fece e disfece, confiscò una spina profonda nel fianco della cultura contemporanea, e tirò le sue somme anzitutto per sé; non è facile estinguere la sua ipoteca. E non è facile mutarne i termini, seppure metta conto provarcisi.

Manzoni affermava che « non ci si stacca dalla terra correndo o saltando; occorrono le ali », e tentò di mettersi le ali, gesto dopo gesto, 'idea' dopo 'idea', senza accorgersi forse ch'era insieme più semplice e più difficile, certamente più produttivo, provarsi a camminare.

Piero Manzoni: « Linea 33, 63 » 1959.



Aspetti dell'Informale

di Enrico Crispolti

Immagino che gli stessi amici organizzatori Ballo e Russoli (con Marino 'in loco') non avrebbero difficoltà ad ammetterlo (ed anzi lo si può quasi leggere nelle introduzioni al catalogo), che questa mostra « Aspetti dell'Informale » nella Pinacoteca Provinciale di Bari ha valore e significato soprattutto come occasione di vedere o molte volte rivedere dei quadri di qualità, e come occasione di riparlare in generale dell'Informale, la cui esperienza « superata » lungo gli anni Sessanta da varie proposte, anche radicalmente diverse, tuttavia non solo vi riaffiora (e certo in molti aspetti dell'« arte povera », per esempio), ma costituisce alla distanza un fatto storico indubbiamente cospicuo e rilevante. Giusto perciò riproporlo: e questo la mostra barese con una disinvolta antologia è riuscito appunto a farlo.

Un'antologia incompleta (ma appunto s'è detto « aspetti »), comunque una buona antologia, che se non dà l'intero panorama, almeno nei suoi capisaldi, ne offre comunque numerosi aspetti salienti, così che in fondo il pubblico, se non appunto completa, e se non certo storica, un'idea del fenomeno riesce comunque ad averla. Non storica, perché la mostra — malgrado un sottotitolo, pare però posticcio — storica non è per niente: e sarebbe molto agevole contestarla su questo piano. Del resto non è facile fare una mostra storica dell'Informale. Non solo perché prima di fare una tale mostra occorrerebbe fare questa storia, cioè disporsi ad una approfondito impegno storiografico, ma perché ancora prima occorrerebbe porsi un problema — che risulta poi determinante — di carattere metodologico. Quali sono cioè i limiti dell'area storicamente definibile come problematica informale in tutti i suoi diversi aspetti, le sue diverse e contrastanti polarità? E come stabilire quei limiti se non sul fondamento delle maggiori « carte » storiche della poetica informale, a cominciare magari da quel *Un art autre* di Michel Tapié, del 1952, che indicava ragioni comuni, ma anche una sostanziale varietà di determinazioni linguistiche? Quindi su caratteri centrali comuni (non di grammatica formale, bensì di necessità esi-

stenziale della comunicazione a livello primario, prenozionale, quasi prelinguistico) ampliare poi tale panorama con ragionevoli annessioni per affinità, e ragionevoli connessioni, tanto più se storicamente avallabili. Ad una tale impostazione metodologica della storiografia informale accennai giusto dieci anni fa in una nota per il convegno di Verrucchio del '61 (ripreso in: *Testimonianze*, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1963).

Ma ciò non si è verificato nell'iniziativa di Bari, proprio perché gli organizzatori non la hanno pensata come una operazione storiografica, per la quale del resto si sarebbe chiesto ben altro impegno (anche forse di tempo). Non che non vi manchi qualche accenno di articolazione di un discorso, embrionalmente almeno, verso l'identificazione di un panorama di connessioni meno scoperte. Penso alla presenza di Tobey, o a quella di Hundertwasser, per me del tutto plausibili e giuste, ma che non credo per altri altrettanto pacifiche, come forse neppure quella dello stesso Fontana (che comunque era in quella retrospettiva dell'Informale italiano che aveva organizzata a Livorno nel '63 Calvesi, e che, bene o male, fu una mostra storica assai più che non questa, internazionale, barese). Ma allora un ben più azzardato e problematico discorso avrebbe richiesto la candidatura di Giacometti, di Bacon, di Sutherland, di Germaine Richier, che a mio parere sono incontestabilmente partecipi della problematica informale come protagonisti dei suoi aspetti di prevalenza iconica. Del resto in quella « carta » di Tapié del '52 s'incontrano proprio sia la Richier che Sutherland; come, in più, vi si incontrano Matta — a Bari non considerato, ma che è fondamentale nella formazione del primo surrealismo-astratto nordamericano, a Bari comunque non affidano neppure a Gorky, che pure informale fu e « in primis » —, Matta, dicevo, e Capogrossi, e Soulages. Quest'ultimo, per esempio, ha diritto di cittadinanza segnica accanto ad Hartung, per quanto questi sia più importante e lo preceda anche, per tutto il lavoro svolto negli anni Trenta.

Si è scelta una via più pacifica e me-

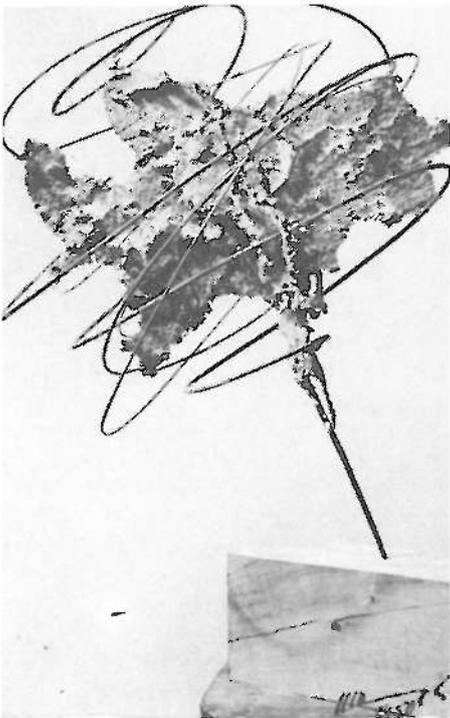
no problematica, nel presentare gli « aspetti » sulla scena ora a Bari, ma si sono fatti così anche dei torti non agevolmente giustificabili neppure sul piano qualitativo. Non basta per esempio Jorn a rappresentare « Cobra »: c'è almeno Appel, c'è Alechinsky, ma se vogliamo fare un po' di storia ancora prima c'è Carl-Henning Pedersen. Non ha senso, francamente, affidare uno « specimen » di informale tedesco alla presenza di un abilissimo epigono come Schumacher, ignorando che lo hanno preceduto con ben altra tensione Götz e Schultze, almeno, e che poi, anche a voler essere sbrigativi, occorre fare i conti con Hoehme (che è non davvero da meno di un Tapiés, con il quale solo poi si è esemplificata la partecipazione spagnola). Del resto, ripetiamolo, la mostra non voleva essere storica, e così sarebbe inutile cercarvi traccia di un Istler, per esempio, che a Praga impiegava il segno libero durante l'occupazione nazista.

Un'antologia, dicevo, di buone tele (di Burri, De Kooning, Dova, Dubuffet, Fautrier, Fontana, Hartung, Jorn, Kline, Krasner, Pollock, Peverelli, Rippelle, Scanavino, Tapiés, Tobey, Twombly, Vedova, Wols) senza pretese di piattaforma storiografica, e purtuttavia con pretese di distinzioni non facilmente comprensibili: come il taglio netto che fa fuori, nella situazione italiana, tutto il gran filone — di grande importanza invece — Morlotti, Moreni, Vacchi. Non solo, come ignorare la vicenda di un Baj, « nucleare » e oltre, o in fondo la stessa di Bertini? Se è giusta la presenza di Tancredi o, più in là negli anni, di Novelli, non possono davvero esaurire, e neppure esemplificare per vertici una generazione a ridosso dei protagonisti iniziali dell'Informale in Italia. E poi, stando sempre alla situazione a noi più prossima, se si saluta con piacere la presenza Mannucci (troppo spesso dimenticato, ma che non fece parte del « Gruppo Origine » come scritto in catalogo), e anche di Milani, come giustificare le assenze di Franchina, di Colla, di Garelli, o, accanto ai Pomodoro — presenti con opere piuttosto premature, fra Scanavino scultore (un tema quasi ignoto) e un certo materio-



Emilio Vedova: « Zampa di gatto » 1953.

Antoni Tapies: « Gris con signo rojizo » 1958. Edgardo Mannucci: « Opera n. 2 » 1950.



logismo di Burri — l'assenza macroscopica di Somaini?

Tuttavia un discorso sulle assenze non giustificate rischierebbe di annoiare perché si porrebbe ancora, per esempio, per gli inglesi: e gli scultori del gruppo affermatosi nella Biennale veneziana del '52?; non solo, ma naturalmente anche per i nordamericani: s'è detto di Gorky e di Matta e Gottlieb, e Pousette-Dart, e — accanto alla Mitchell — la Frankenthaler; e così via. È un gioco che andrebbe per le lunghe, e infine appunto farebbe equivocare sul senso della mostra e le sue intenzioni: ripeto ancora, un'antologia in certi passaggi anche preziosa, non una mostra storica; anche se poi si avrà diritto di rimpiangere che l'iniziativa non sia planata piuttosto invece su quest'altra soluzione, magari restringendo il taglio cronologico, perché in momenti come questi di faciloneria pseudostoriografica (la mostra di Prato, nella sua improntitudine, insegna) in fondo abbandonare il campo non so quanto sia giusto. E forse ci avrebbe dato anche un catalogo meno frettoloso, soprattutto per la documentazione bibliografica, non solo così casuale da non poter neppure essere detta omissoria, ma anche troppo imprecisa (e non si vede perché debba seguire l'andazzo, che è alla fine una frode per il pubblico che compra il catalogo come fosse uno strumento di studio).

Ma veniamo all'efficacia antologica della mostra: questa è indubbiamente notevole, sia per la qualità di molti pezzi, sia per le fila generali d'un discorso che nell'insieme si riesce a recepire, e che indubbiamente centra buona parte degli aspetti che furono di questa grande avventura svoltasi lungo un paio di decenni in Europa e in America. Una vicenda profondamente legata all'urgenza di un'intima connessione esistenziale; tesa a significare un'immersione mondana, una concretezza primaria di consistenza, che sono stati acquisti non facilmente dimenticabili, e che in modo più o meno esplicito, o più o meno sotterraneo, sono tuttora operativi in molte stesse diverse nuove proposizioni dei nostri giorni.

Le mostre

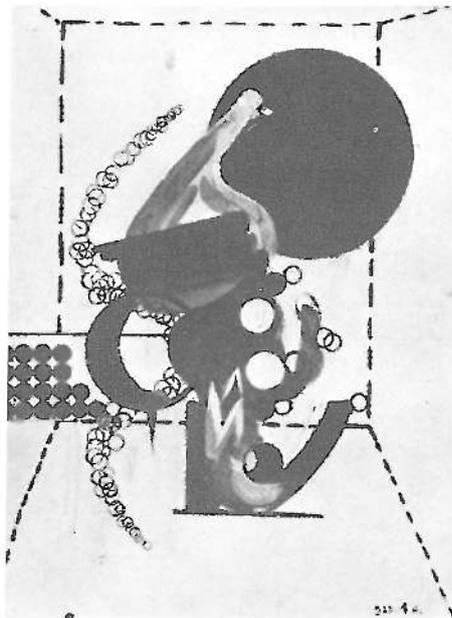
Note a cura di: Vito Apuleo, Mirella Bandini, Renzo Beltrame, Rosanna Bossaglia, Gianni Cavazzini, Eligio Cesana, Gianni Contessi, Enrico Crispolti, Giuseppe Cironici, Federica Di Castro, Vittorio Fagone, Paolo Farinati, Elda Fezzi, Paolo Fossati, Mario Ghilardi, Carlo Melloni, Armando Miele, Luciano Morandini, Salvatore Naitza, Aurelio Natali, Arsen Pohribny, Basilio Reale, Luigina Rossi Bortolatto, Franco Rosso, Guido Sartorelli, Romana Savi, Franco Sborgi, Gualtiero Shönenberger, Pier Luigi Siena, Enzo Spera, Claudio Tempo, Lorenza Trucchi, Francesco Vincitorio.

Ascoli Piceno

Alfieri, Gentile, Carboni

Nella mostra allestita da *Attilio Alfieri* — uno dei pittori di via Solferino — alla galleria *Nuove Proposte*, erano presenti sette dipinti datati tra il 1933 e il 1953, già esposti lo scorso anno all'Arengario di Milano in occasione della grande mostra antologica dell'artista marchigiano. Nella iconografia di Alfieri, questi dipinti rappresentano momenti transitori di un discorso pittorico che, almeno entro un certo arco di tempo, si sviluppa in perfetta sintonia con l'atteggiamento dell'autore, intento a recuperare una sua dimensione interiore, in contrapposizione, se non in polemica, con il mondo artistico di quel tempo (« Non lasciarti sopraffare... da quell'isolamento che precluderà la tua strada... » gli scrive Persico nel 1933). Osservate da una visuale storica diversa, assai più vicina a noi, queste opere assumono uno strano sapore profetico, anticipatorio di tendenze e di modi espressivi dei successivi decenni. Se a « Fornaci » del 1933 e a « Barattoli » del 1940 è lecito riconoscere almeno una contemporaneità con certi stilemi morandiani, in « Africa » (1944) c'è più che un presentimento dell'arte informale, mentre la contaminazione di figurativo-astratto di « Foglie alate » (1942) è tipica di mode revivalistiche di questi anni e « Sicilia » (1953) precorre di un buon decennio la pittura di racconto. E non sarebbe male approfondire in quale misura i suoi « collages », che iniziano dal 1933 e che hanno una destinazione chiaramente pubblicitaria (« In essi si concretizza — dice Alfieri — la lezione di Duchamp: il suo gesto polemico, ma applicandolo soltanto sul piano pratico-consumistico nelle varie 'fiere' d'Italia »), possono essere considerati gli archetipi dell'arte pop. In definitiva, se

deve essere riconosciuto il debito di Alfieri nei confronti dei *chiaristi*, agli inizi della sua attività di pittore intorno al 1930, non si deve dimenticare che molti degli artisti italiani affermatasi dopo di lui — primi fra tutti alcuni dei protagonisti di « Corrente » — ne han-



Attilio Alfieri: « Composito archetipo n. 1 » 1933.

no mutuato, prima ancora di un certo modo di fare della pittura, il coraggio di snobbare, contestandoli, i « parrucconi dell'Arcadia ».

Sempre alla *Nuove Proposte*, presentato da Aldo Passoni, *Agostino Gentile* ha esposto una dozzina di opere nelle quali, avvalendosi di un materiale povero come il cartone ondulato sul quale sparge tinte monocrome, crea una serie di forme geometriche, dove la razionalità combinatoria viene assorbita dal naturale tessuto otticale del medium impiegato e, quindi, viene restituita in forme sottilmente mistificatorie di un assunto scientifico di partenza. Arte ludica, dunque, nel significato che questa definizione ha, ad esempio, per le divagazioni di un Del Pezzo.

Alla *Galleria Rosati*, il pittore *Gaetano Carboni* ha riproposto un buon lotto di dipinti recentemente presentati alla galleria *S. Carlo* di Napoli. Pittore con un solido mestiere alle spalle, Carboni si è progressivamente distaccato dall'area dell'espressionismo figurativo, per avvicinarsi ad un tipo di pittura che non neghi l'apporto della tradizione e, allo stesso tempo, gli consenta di ramificare la sua filosofia pittorica non più in chiave esistenziale, bensì a livello di partecipazione dell'uomo al processo di inte-

grazione in atto tra tecnologia e limite dell'umano. Gli è sembrato che per dare connotazione eidetica a siffatto programma, anziché cadere nei facili inganni di uno spazialismo di maniera, fosse utile il recupero di certo futurismo (acropittura?) abbinandolo a forme di idealismo astratto. Questa « rivisitazione » di moduli espressivi congeniali al dichiarato programma di Carboni corre solo il rischio di rimanere invischiato in una troppo insistita parabola didascalica, dove l'uomo finisce per assumere un ruolo che non è capace di sostenere.

C. M.

Bari

Rino Di Coste

Nelle opere presentate al *Centro 6*, che sono solo una piccola selezione di quelle riprodotte nel volume di E. Miccini « Rino di Coste un artista in situazione » edito da Fantini, e di cui fa parte il brano di F. Sossi utilizzato come presentazione, nelle opere presentate, dicevo, in cui è evidente la necessità di una opportuna e non occasionale collocazione — azione e artista dipendenti giustamente dall'ambiente —, si registra, ad un livello operativo che valica i confini possibili quanto azzardati tra arte e programmazione, una definita e cosciente volontà di uscire in uno spazio nuovo che, pur immanente e dipendente dalla determinata collocazione ambientale, derivi da una crescente elasticizzazione e distensione, in senso inventivamente aperto, della troppo rigida bidimensionalità di un dato semplice. Originariamente, e in un primo momento di stasi, di mancanza d'azione, le opere di *Di Coste* sono inquadrabili e definibili in aree piane delimitate. L'azione d'intervento sulla loro possibilità di elasticizzare lo spazio non solo contenuto in potenza, ma che potrebbe sempre ulteriormente definirsi diversamente in occasioni ambientali diverse, consiste nel superare e dipanare la logica del segno che su superfici omogenee traccia l'abbozzo di una indefinita narrazione di tipo geometrico. È una narrazione libera, per le possibilità di riflessione, ed allo stesso tempo precostituita secondo un arbitrario criterio di azione individuale o collettiva, apparentemente occasionale, in corrispondenza dell'ambiente esterno e non solo di questo. Nel momento in cui inizia un qualsiasi intervento sulle superfici plastiche preventivamente organizzate, queste perdono le loro caratteristiche bidimensionali per aprirsi, o aprire — dipende dal rapporto



Rino Di Coste: « Percorrimto ».

che si vuol stabilire — quasi ad un gioco che va dal riferimento icastico o semplicemente strutturale alla liberazione ed espansione di uno spazio mentale elastico incontrollato. L'apparente rigidità di alcuni elementi, non restrittivamente modulari, è superato efficacemente dalla loro capacità non solo di stabilire sempre nuove combinazioni e relazioni ma anche dalla possibilità di stabilire situazioni ed interferenze che vanno dal piano oggettuale al piano umano allorquando in esse è inserito un qualsiasi momento o azione di vita. Da una situazione bidimensionale ad una tridimensionale. Da un'azione finita ad una infinita. Questa volontà di Di Coste di uscire in situazioni che siano altro e in spazi che ne siano la logica conseguenza, sempre come possibilità naturale di mutazione, è inseribile nella ricerca di una percorribilità metamorfica che lo separi dalle contingenze del dato umano quotidiano.

E. S.

Bellinzona

Movimento 22

L'esposizione che si è vista nell'Aula Magna, Scuole Nord di Bellinzona nella Svizzera Italiana sotto la denominazione « movimento 22 » è singolarmente eterogenea: dalla figurazione realista, addirittura con spunti novecentisti, fino alle ricerche dell'arte visuale, alla pop-art e movimenti analoghi. La mostra è significativa di una situazione esistente in Svizzera: in primo luogo, il 22 vuol indicare proprio i ventidue cantoni della Confederazione, per quanto davvero non contenga nessuna forma di celebratività (caso mai, è chiaro il contrario). In secondo luogo, il raggruppamento stesso è nato per successive aggiunte di conoscenze personali. Al di fuori di ogni associazione ufficiale, il gruppo ne ripete un difetto tipico: la mancanza di coerenza tra membro e membro. A sua volta ciò si può ricollegare a un notevole disinteresse per i chiarimenti teo-

rici di fondo, ciò che provoca una tipica mescolanza di confusione e di tolleranza, di sopportazione e di qualunquismo. Insomma, una polivalenza tipicamente federalista.

Ciò non toglie che siano da registrare parecchie presenze assai degne di nota, la cui chiarezza è inversamente proporzionale alla passività con cui vengono ripresi codici espressivi stagionati: il che è ovvio. Tra i più efficaci credo giusto citare, per cominciare, due pittori figurativi che hanno ripreso i temi della pop-art e i riferimenti alla società dei consumi, con grande perizia tecnica e una intensa carica di convinzione: *Hugo Schuhmacher* (n. a Zurigo nel 1939) e *Franz Gertsch* (Berna 1930). In un paese di banche e di industrie, la volontà di potenza nella sua realtà morale e psicologica più affannosa e grottesca viene denunciata da Schuhmacher con un gigantesco Mister Universo dalla pelle levigata e lucidata come la carrozzeria d'automobile che gli sta dietro: a sua volta la carrozzeria è accarezzata (e quindi da oggetto d'uso trasformata in oggetto erotico e massa di pulsioni psichiche) come una nuda pelle umana. La testa dell'eroe è una grossa moneta irradiante fulgori vari. Gertsch ha lavorato esattamente dal punto di partenza opposto: la debolezza indifesa della vittima, che è una bambina ignuda, dallo sguardo coscienzioso e atterrito, su un divano: il tutto violentemente urtato da una luce cruda che agisce come una minaccia di prossima disumanizzazione, tale da imporre come obbligo sociale atteggiamenti divistici precoci, coercitivi, pignamente smascherati. *Sergio Piccaluga* (Campione-Lugano, 1934) taglia a pezzi un paesaggio o un albero, facendone montaggi in formule didascaliche, da manuale del perfetto turista, o tramutandone l'interno in strutture polivalenti, che diventano quasi visceri, un cervello, una netta massa di polpa. Nella scultura: *Pierino Selmoni* (1927) presenta plastiche a incastro mobile, oppure progetti di composizioni di lamiere laccate che suggeriscono intrico labirintico, componenti istintive irrazionali, e un senso di sospensione e non-funzionalità che diventa immagine dell'assurdo, o di incomprendibilità. *Piero Travagliani* (1927, Büren an der Aare) spinge le composizioni « pop » fino al limite dell'arte povera (una grande catena di pietra, in riva a un lago), ma qui si è manifestato soprattutto in un collo di bottiglia, completo della macchinetta che chiude il tappo, in alluminio, grande a statura d'uomo, sì che uno se la ritrova davanti pari a sé: impostazione non nuova, ma rinnovata dalla scelta tema-



Hugo Schuhmacher: « Mister Universo ».

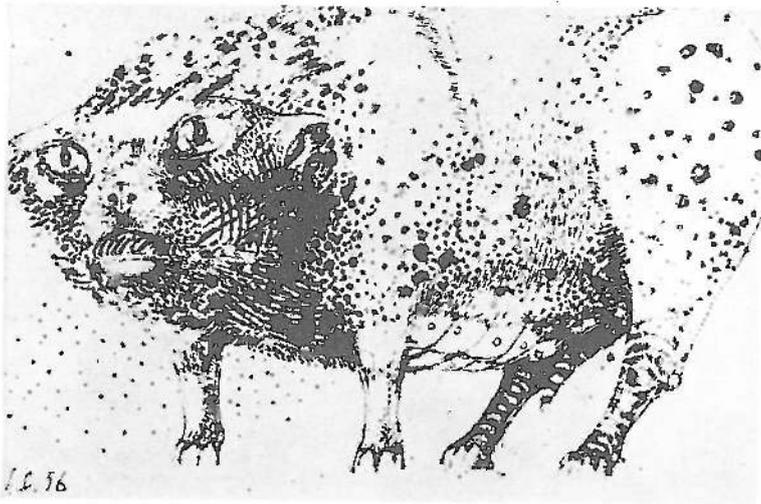
tica e dall'uso di un materiale rigidamente lucente, inviolabile, duro, caparbiamente monotono e non decorativo. La ripresa degli oggetti solidificati avviene anche in *Flavio Paolucci* (1934) il quale fissa lunghissimi indumenti che ha resi lucidi e vischiosi insieme, avendoli intrisi di una plastica, e corredati di catene che circolano sul pavimento. Rinuncio a catalogare i molti altri, che per il lettore qui non sarebbero che puri enumerati; osservo, per concludere, l'assenza completa del concetto di politica come lotta frontale (siamo in un paese dove non esiste un grosso partito di sistematica opposizione, gli scioperi sono rari e le manifestazioni di piazza senza spargimento di sangue da vari decenni), presente però come individuazione di un sistema di vita fortemente istituzionalizzato, teso dalle convenzioni e dal denaro, con le note conseguenze.

G. Cu.

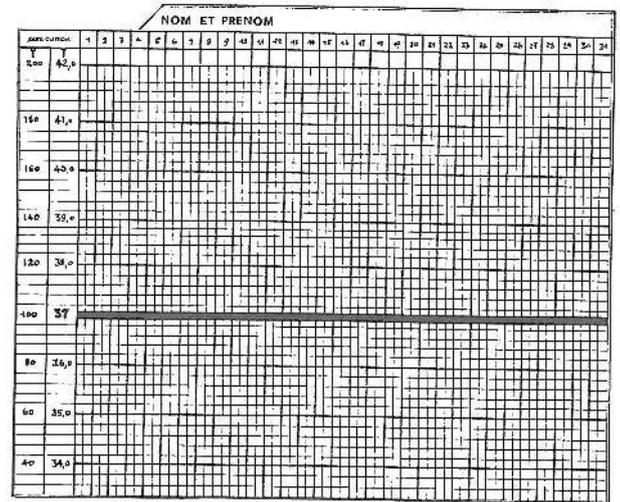
Bolzano

Leonardo Cremonini

Ho visto i primi quadri di *Leonardo Cremonini* esattamente 20 anni orsono, nel 1951, in quell'unica edizione del « Premio Parigi » che si svolse a Cortina d'Ampezzo e che ebbe come vincitori, sia della mostra personale organizzata dall'Ambasciata d'Italia in Francia, che di una monografia e del soggiorno di un mese a Parigi, per la pittura *Antonio Corpora* e *Antonio Music* e per la scultura *Carlo Sergio Signori*. Erano i tempi nei quali il dibattito sembrava radicalizzarsi nella contrapposizione dell'astrattismo al realismo o del figurativo al non-figurativo e con le poetiche dell'incomunicabilità; svolte in spazi esistenziali, si apprestava a prevalere l'in-



Leonardo Cremonini: «La gatta» 1956.



Sarenco: «Scheda termografica» 1971.

formale. I tre quadri esposti da Cremonini, che aveva appena tenuta la prima personale di un certo rilievo al Centre d'art Italien a Parigi, passarono pressoché inosservati, per quell'essere fuori dalla polemica dilagante, con la loro proposta di una problematica diversa, espressa da forme neo-cubiste monumentali, fortemente segnate, svolte in spazi metafisici con colori essenziali: bruni, grigi profondi e bianche calcinate. L'aspetto angoloso e distaccato di queste opere, per il prevalere delle strutture verticali su quelle orizzontali ed altri elementi ancora, mi sembrò di forte e triste carattere «gotico», particolarità che attribuii al lungo sodalizio ed alla comunità di lavoro in atto tra Cremonini ed il pittore Karl Plattner, di cultura e formazione nordica, anch'esso presente al «Premio» con tre tele di uguale indirizzo sia per forme che per contenuti. Ebbi modo, in seguito, di rendermi conto delle differenze fondamentali esistenti tra questi due artisti che pur partendo da una matrice comune andarono sempre più differenziandosi e caratterizzandosi nella ricerca di una realtà oggettiva e nella rappresentazione ed appropriazione dell'immagine. Attraverso la elaborazione di una linea individuale di sviluppo Cremonini si indirizzò, con risultati sorprendenti, verso il continuo approfondimento della indagine conoscitiva, della equivocità di una situazione, svolta attraverso l'esame e la verifica delle proprie contraddizioni, dei propri dubbi e delle proprie certezze. Ebbe subito inizio la straordinaria fortuna critica che lo portò dalle mostre americane e francesi alla Biennale di Venezia, al «Premio Marzotto» ed alla grande Antologica di Bologna, con oltre 100 opere eseguite tra il 1953 ed il

1969. Pressoché dello stesso periodo e numero sono gli 80 disegni esposti alla *Galleria Goethe* in una mostra destinata ad essere allestita successivamente a Bologna, Roma, Bruxelles e Parigi, ed in occasione della quale viene presentato il volume «Ottanta disegni di Cremonini», edito da Vallecchi con la collaborazione de «Il Bisonte» e con testo introduttivo di Giuliano Briganti. Si tratta quindi di una mostra antologica della grafica del pittore che inizia con «Piante vertebrate» e «Animale seduto» del 1952, prosegue con «Granchio» del 1954, «La gatta» del 1956 e via via attraverso «Donna che si sveglia» e «Lo specchio di una stanza» del 1961, «Treno di notte» del 1966, giunge a «Caldo di sera» del 1968. Una mostra parallela a quella di Bologna, ma non di appunti, di memorie, di progetti, ma di opere autonome la conoscenza delle quali non servirà tanto a spiegare il processo formativo dei suoi quadri quanto ad approfondire i contenuti, ambigui ed inquietanti, della sua tematica rivolta all'indagine analitica ed allucinante della società contestata attraverso la propria presentazione emblematica. L'operazione di Cremonini, attenta e concentrata, ha per oggetto l'esame della struttura dell'ambiente dell'uomo e dell'uomo medesimo, con la sua presenza logorata e consunta da ed in questo ambiente; essa non si limita, non si arresta alla ricerca ed al ritrovamento di un segno inedito e personale, per divenire formulazione di un giudizio definitivo di rifiuto all'integrazione in una società alienata ed in via di sempre maggiore massificazione.

P.L. S.

Brescia

Sarenco

Deve essere stato il rigidissimo inizio dell'inverno e l'epidemia influenzale che ne è seguita a indurre il «sempreallerta» Sarenco a trasformare ciò che non era un libro (stampato come un libro a Parigi nel '68, per le edizioni Amodulo) in questa che non è una mostra (e che tuttavia occupa le pareti della *galleria Santa Chiara*). Né libro, né mostra, né opere in senso tradizionale, lo si sarà già capito; ma cosa c'entra l'inverno? C'entra: infatti le opere che Sarenco presenta sono «Schede termografiche», schede cioè formate dall'intersecarsi di ordinate, che hanno il compito di indicare la temperatura del corpo (da 34,0 a 42,0 gradi), e di ascisse che scandiscono i giorni del mese. Giorno dopo giorno l'acquirente-fruitor della scheda indicherà con un trattino nella casella corrispondente il valore della sua temperatura corporea, dando così vita nell'arco di un mese (la mostra si intitola appunto «Il mese termografico») a un grafico che evidenzia il ciclo della propria personalità, come scrive Sarenco dichiarando di aver voluto «... caratterizzare direttamente lo svolgersi del ciclo creatore-fruitor». Non è neppure il caso di sottolineare quanto importante sia in questa operazione la partecipazione del fruitor. Così importante che, io penso, in seguito lo stesso Sarenco promuoverà il fruitor al rango di co-autore, chiamandolo a co-firmare la cartella termografica che ha contribuito tanto direttamente a creare. Per il momento, trascorso il mese e completato il grafico, occorre riportare in galleria la cartella in modo che il suo ideatore, fir-

mandola autentichi la personalità termografica dell'acquirente dietro il compenso di una modesta somma. « Avrete voi stessi la prova che ogni opera d'arte è il risultato di una serie di operazioni chimiche e fisiche », avverte l'autore con quel tanto di « guasconironia » utile a creare il clima di scandalo indispensabile alla sopravvivenza anche di questo settore di arte sperimentale, battezzata, come si sa, poesia visiva dagli stessi operatori. Da loro, e altrimenti da chi? Dal '64, quando si sono visti i primi esperimenti di poemi e oggetti strutturati con segni verbali e iconici, a tutt'oggi, è mancata agli operatori poetico-visivi qualsiasi fiancheggiamento da parte dei critici, al punto che oltre a chiarire da sé, come era giusto, le premesse teoriche del loro operare, essi hanno dovuto continuare per anni a autopresentarsi, polemizzare fra loro, organizzarsi le mostre inventandosi le gallerie e improvvisandosi anche galleristi. Gallerista diventa lo stesso Sarenco che nel '67 è fra i fondatori, a Brescia, della galleria Sincron e quindi nel '70, insoddisfatto presumibilmente della piega mercantile della Sincron, della galleria Amodulo. Quello di Sarenco è un caso cospicuo di attivismo culturale: mostre, pubblicazioni, rappresentazioni, films, conferenze... A partire dal '67 ovunque si crei spazio per le ricerche poetico-visive, in Italia o all'estero, troviamo Sarenco e il suo impegno a fare della poesia uno strumento di trasformazione della società. « Uno strumento di lotta politica oltre che artistica », scrive recentemente schierandosi anche, dopo qualche tentennamento, a dare manforte apertamente a quanti si battono da anni contro il formalismo della poesia concreta. Quelle programmatiche di Sarenco sono parole che le sue opere non sempre incarnano compiutamente e che quindi vanno chiarite di volta in volta da altre parole, magari provocatorie a ogni costo come queste con cui, dopo averci informato che l'idea delle tavole termografiche gli venne in un letto di ospedale militare di Merano, dichiara con enfasi il suo appoggio ai « compagni tirolesi e baschi che lottano per l'autodeterminazione, contro il capitalismo e l'imperialismo ». Un rapporto fra l'ideologia di Sarenco e queste sue opere c'è indubbiamente (ed è qui il loro significato, più che sul piano estetico) nella misura in cui le tavole termografiche contribuiscono a potenziare — come hanno fatto altre opere di poesia visiva di altri operatori — il clima anti-istituzionale che stiamo vivendo anche in arte. Detto questo, non mi pare importante chiedersi insieme a Sarenco se « Il mese termografico » pos-

sa essere considerato un'operazione di arte povera e concludere con lui che « Certe idee dell'arte povera vengono dalla poesia visiva ». Avendo ben presente il contributo della poesia visiva in questi anni (sia i molti tentativi che i pochi raggiungimenti), più di qualsiasi calcolo di priorità mi sembra utile dare atto ai poeti visivi dello slancio liberatorio che sottende le loro opere, come le opere dell'arte povera, anche nei casi in cui esse procedano da premesse concettuali.

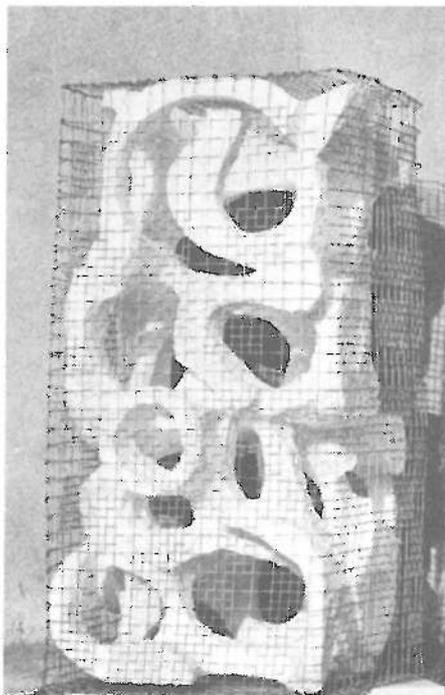
B. R.

Cagliari

Luciano Muscu

Lo spazio teorico, o estetico, di una « scultura » dei nostri giorni non è definibile molto facilmente, neanche con sofismi. In pratica non esiste una dimensione che asserisca la specificità, anche meramente fisica, del monumento scultoreo: non la tridimensionalità effettiva, non il modellato, il rilievo e neanche la più semplice e manuale « via di levare ». Le distinzioni oggi valgono sino ad un certo punto. Vale sempre più, in concreto, l'indicazione del risultato come « fatto », « fenomeno », « oggetto » etc.; tutto ciò nell'ordine plastico, nella misura in cui il termine riesce a includere tutte le variazioni delle ex « arti del disegno ». Le « sculture » che Luciano Muscu espone in questa mostra al Centro Arti Visive, si pongono interrogativamente ma con chia-

Luciano Muscu: « *Scultura in polistirolo* ».



rezza tra una concezione della scultura come arte del « levare » e una certa idea dell'assemblage. Per i fermenti di negazione e di complessa decodificazione di dati personali e dei rituali di mestiere, queste opere si dispongono nell'orizzonte della ricerca contemporanea di valenze plastiche. Anche per questo fatto la definizione più rispondente è quella più generica di « oggetti ». Senz'altro c'è una dimensione ambigua nelle informazioni che ne derivano, dovuta sia al dualismo materico e sia alla duplicità tecnica. Questi oggetti sono composti, infatti, di polistirolo profondamente scavato e di rete metallica che ne protegge la struttura e la imprigiona. Per la sua polivalenza, questa strana « statuaria » supera il terreno della ricerca puramente formale e si pone come veicolo esplicito di messaggi « espressionistici »; acquista, oltretutto, un valore metaforico. La semantica è abbastanza semplice, conoscendo tutti noi il significato e la funzione della rete. Ma è bene guardare più in là. La perfezione asettica dei blocchi geometrici dei polistiroli (materia « artificiale » della più recente tecnologia) viene scavata e modellata secondo movimenti tradizionali (elicoidali, fitomorfi etc.) e anche ricondotta indietro e contraddetta secondo un'idea del « bello » un po' barocca. Questo modo di rianimare l'oggetto tecnologico viene a scontrarsi con la prigione della rete, prodotto rozzo di una vecchia tecnologia. Ci si arresta così sul limite critico delle scelte di civiltà, entro una gelata assenza di alternative. La semiologia non sarebbe completa se non si dicesse che questa valoristica appare come un male sottile degli oggetti: l'immagine sincretistica raggiunge il più delle volte una fusione ottica di tipo pittorico, attraverso il colore dei materiali e l'articolazione dei chiaroscuri. Esiste cioè un indiretto rinvio ai valori edonistici. La presenza di questi oggetti è significativa da un altro punto di vista. Essi valgono come sintomo di una rottura profonda e contraddittoria nella civiltà d'immagine « sarda », denunciando una svolta irreversibile nella generazione dei giovani artisti che guardano con maggiore attenzione e interesse al « vasto mondo ». Culturalmente, l'operazione consiste nella ricerca della contemporaneità, in quanto dimensione vissuta, e nel rifiuto del falso « realismo », che è stato talvolta proposto in nome di un'astratta dignità del folklore. Non a caso viene rifiutato, oggi, di questa tradizione, lo aspetto più macroscopicamente monumentale, mentre vengono salvate le qualità decorative dei prodotti di un artigianato che curiosamente, nel suo arcai-

simo, si è incontrato con certe avanzatissime proposte dell'arte moderna. Luciano Muscu ha intrapreso molto consapevolmente questa strada nuova. Queste sue «sculture» hanno una dignità di «presenza» e un livello qualitativo sempre sostenuto, che può anche identificarsi con la «bellezza». L'aspetto più interessante è dato comunque dalla molteplicità di vie che questi oggetti aprono, non soltanto nell'ordine delle ricerche del giovane artista sardo, ma anche per le indicazioni che emergono su un terreno più generale.

S. N.

Campione d'Italia

Dora Bassi

A Campione d'Italia, nei locali della Pinacoteca, ha esposto una serie di ceramiche figurative l'artista friulana Dora Bassi, una personalità interessante e dinamica quanto schiva e solitaria. In lei, come personaggio umano, attraggono la sensibilità sempre pronta e scoperta, la cultura come fatto mai separato dall'atteggiamento esistenziale e, quindi, l'umiltà; nella sua storia d'artista la coerenza con la quale si è mossa a realizzare, in modo sempre vivace e sincero, il sogno di un'arte come cosa di tutto l'uomo. Io la ricordo, a ridosso degli anni 50, nel gruppo dei pittori neorcalisti del Friuli, i quali — insieme ai poeti e critici della rivista *Momenti* — tentavano un rinnovamento pittorico-culturale, pur tra inevitabili carenze di analisi e difetti. Di quel periodo resterà comunque valida per tutti l'intensa esperienza umana, aggiunta a un entusiasmo che doveva poi dissolversi precocemente al contatto di dispute sempre più sottili sui significati, la funzione e i modi formalistico-espressivi dell'arte, sull'onda dello sviluppo capitalistico e dei disincanti resistenziali. Già allora Dora Bassi, evitando ogni facile schematizzazione ideologica, impostava le sue figurazioni in un clima di solitaria, crepuscolare umanità, dove l'abbandono alla motivazione interiore si faceva sempre più evidente e stilisticamente delicata. Venne poi il momento della sperimentazione informale, il tentativo di risolvere i sentimenti e le tensioni morali nell'amalgama o nella compenetrazione materico-coloristica: ne risultava una certa mortificazione, nascosta dalla veste del preziosismo; non uno specchio di intime consonanze, ma un gioco, piuttosto, di sottile abilità. Dora Bassi si accorse di non poter continuare nel semplice «ricamo» e che doveva, semmai, inserire quell'esperienza in

un mondo di corpi. Si trovò, così, a immergere le mani nella creta, a plasmare figure in cui cominciava a riassumersi ogni trascorsa ricerca. Nel bel mezzo dei discorsi generali sulla validità essenzialmente linguistica dell'arte, anche la Bassi sceglieva, partecipando alla crisi generale, la sua chiave di poetica; all'inizio essa poteva apparire destinata ad aprire una delle tante serrature dell'evasione (nel suo caso quella neoclassica della grazia e della raffinatezza). A poco a poco, invece, riaffiorava in lei, sempre più precisa, l'attenzione per l'uomo, per i suoi atteggiamenti e stati psicologici, colti sui piccoli volti o su tutto il corpo di figure adolescenti. La scelta esemplare dell'adolescenza non è avvenuta per caso: l'artista friulana, infatti, si dibatte, essa stessa, in una condizione esistenziale di incertezze, superamenti e accenni al consolidamento. Ciò viene puntualmente rispecchiato dall'elemento stilistico della sua opera: linee dall'andamento spezzato, piani non decisamente bloccati, movimenti appena abbozzati; o nella tecnica della verniciatura, trattata e applicata in modo da far nascere un gioco di luce adatto a sottolineare l'essere-non essere della consistenza materica. La Bassi è diventata, alla fine, la poetessa dell'adolescenza e della giovinezza. Nelle sue piccole figure tese in un castissimo abbraccio o languidamente abbandonate, oppure arcuate delicatamente nella stasi del sogno, nelle psicologie diffuse da tutti gli elementi della struttura, Dora Bassi ha recuperato — nonostante le sue incertezze — anche il mondo della comunicabilità, della speranza e dell'amore: nel mito della giovinezza, nella favola eterna dell'umanità che rinasce.

L. M.

G. Achille Cavellini: «Autoritratti» 1970.



Como

Achille Cavellini

La vocazione di Achille Cavellini (*Galateria al Salotto*) alla pittura risale al secondo dopoguerra (studiava Morandi, De Pisis, Carrà nella raccolta Feroldi di Brescia) ed è stata ineluttabile come nel '47, a Parigi, la sua scoperta dell'universo 'arte contemporanea', che egli ha perseguito poi col gesto critico dell'acquisto continuo: dai Birolli Morlotti Vedova Santomaso, ai Manessier, Hartung, Poliakov, a quelli dell'«informel», e poi del «pop» americano ed europeo, del «nouveau réalisme», dell'«optical» eccetera. Cavellini ha continuato anche a fare cose di sua mano e da parecchi anni ormai vi si è gettato con una lena che già da sola è abbastanza stupefacente. Invece dell'assuefazione, e magari del cinismo da collezionista, gli è rinata la volontà di elaborare in proprio un margine operativo nel quale coesistono e spiccano come stelle fisse, come segnali di una *Weltanschauung* singolare, le esperienze compiute da 'loro', gli altri, quelli coi quali è in contatto ogni giorno. La vicenda della sua pittura, delle sue costruzioni, si disegna dunque con un tracciato di fitti scambi mentali, quotidiani, che si fa stringente, per nulla velleitario, anzi ironico e fervido, patetico e un poco spiritato. È chiaro che Cavellini non ripete gesti altrui, ma piuttosto manifesta un'energia di intuizioni scaturite da un atteggiamento traumatizzato, conseguenziale alla frequentazione visiva delle opere d'altri, al loro essergli presenti ovunque nella casa, in ogni stanza, in una sorta di «puzzle» allegro e drammatico. Il comportamento esplicitato nella scelta critica dell'acquisto è divenuto creativo di uno speciale spazio antropologico e ha provocato da tempo una vitalità di risposte riflesse, sospese tra conscio e inconscio, in quell'accanito provarsi in 'distruzioni' e 'omaggi', che è un altro momento di un processo possessivo portato al suo acme. Il gesto del 'fare' appare a Cavellini un momento di esorcismo, teso fra odio e amore per quella irradiata, loquace quantità e qualità di voci insistenti, circuenti che invadono il suo spazio psicofisico, e formano la più assillante struttura ecologica della sua esistenza. Di qui l'intenzione di compiere un nuovo rito, di immaginare un rogo totemico della propria mania di collezionista. Dapprima le 'opere' imprigionate in casse e bruciate; i simulacri delle 'opere d'arte', di stracci e legni, messi insieme come casse di spedizione nel-

l'anticamera di una mostra che non si potrà mai fare; casse bruciacchiate, da cui però giungevano ancora spiragli di colori 'ricordo', (come nell'insieme presentato alla Toninelli di Milano, maggio '70). Poi, ora, il feticismo trova una consapevolezza nuova per sopravvivere: correggere le opere, impiegare, cioè, certe intuizioni, certi dettagli delle opere dei maestri per collocarli come elementi nevralgici di una vicenda 'altra', personale. Alcune soluzioni sono ricche di potenzialità immaginative, nella dimensione di una composita estensione 'popolare'. Oggi sono i personaggi carbonizzati di Baj, Allen Jones; o l'Italia (da Klein), o il quadro lampeggiante (da Vasarely), che perdono la loro totalità 'storica', e vengono segnalati in negativo. Anche la fotografia talora è impiegata da Cavellini per isolare sullo spazio bianco i suoi 'strappi' di punti nevralgici dalle opere, già preparati in legno e carbonizzati; sulle foto egli può ancora intervenire col colore secondo una propria regia, e svegliare certi spazi, rotture, spostamenti di parti vitali, fino ad individuare i tempi di una lettura critica piuttosto penetrante. In realtà, la *tabula picta* ha sempre un vero potere di suggestione sul 'pittore-collezionista' bresciano, che guarda all'arte come alla vera ragione della sua vita. Certi 'legni bruciati' sono divenuti autonomi, precisano una riserva di idee. Fra crolli di assiti neri, come i resti di una mappa urbana caotica e perduta, affiorano iridi fulgide, come di 'un Vasarely' — ormai irriconoscibile — di cui si rinvengano tra le macerie mirabili schegge. La composizione propria di Cavellini riesce dunque a toccare un intreccio particolare di risonanze, che ora si vanno facendo più unitarie. Il puzzle diventa una topografia 'sentita' dal profondo. In mezzo al nero 'povero' dei legni brillano strati luminosi, come certi barlumi di linea e di colore in un rusticano intrico longobardo, rinato però dopo il 'Merz' di Schwitters.

E. F.

Cremona

Bianchessi, Scianna,
Piotti, Fontani

Al *Poliedro* il cremasco Feliciano Bianchessi segnala uno svolgimento del suo crittogramma grafico e pittorico, snodato e mobile come una singolare rosa di Gerico che sa di natura e arte in egual misura; sta in equilibrio fra oggetto e soggetto. L'intensità delle fibrille luminose entro tragitti neri, sia nelle chine

che negli olii, emerge da fondi a colore unito e ci avverte della tensione ad approfondire questa materia con «una intima violenza che deflagra con scatti e strappi e pressioni...» (R. Margonari).

Al *Torrazzo* il padovano Francesco Scianna ha esposto una scelta di recenti disegni aperti ad un'ampia ricognizione di spazio; vi si riepiloga un'architettura (di cui Scianna continua gli studi) d'interno-esterno, spazio dell'uomo e irradiazione illimitata. Da un fulcro d'ombra più fitta (uomo o cosa o nodo emblematico) partono linee-forze centrifughe atte ad esplorare altrove possibilità di relazioni fisiche e mentali.

Il bresciano Vittorio Piotti alla *Portici* porta una scultura in ferro che presenta un impulsivo processo verso la forma (fino al cespo vegetale o al geroglifico spezzato di un animale colpito, tagliato) ed è un processo spiegato, ancor prima di definirsi in termini di immagine, nella violenza rugginosa del grumo di materia, che sa di tempo e cuoce in se stessa la 'nota dominante', il 'pathos straziante'. (E. Cassa Salvi), costituendo il valore di questi notevoli 'pezzi' rustici, fucinati con efficacia.

Un toscano ancora al *Poliedro: Voltolino Fontani* (cenni critici di D. Durbé e F. Bellonzi) presentava una scelta di dipinti di arguta e abile trasformazione di strati a 'macchia', elaborati in nuova mobilità, quasi frenetica, del tessuto timbrico luminoso. Nel dopoguerra a Livorno Fontani era una voce libera, diceva 'una parola più avanzata' (Durbé), 'in un momento di massima affermazione dei modi del Novecento'. Tratteggi neri segnano residui di cose nell'ordito che rende incerti quei lasciti, come miraggi. L'astrazione è a due passi, ma la trama di fondo è sempre quella di un affresco abraso dove sia perduta la figura, sbiancato dal sole.

E. F.

Ferrara

Vittorio Basaglia

Vittorio Basaglia, è stato ospite del Comune di Ferrara, al *Centro Attività Visive* di Palazzo dei Diamanti. Con alcune opere di dimensioni inferiori ha portato una grande composizione di quattro metri per tre, («La penitenza della fuga») che costituisce, probabilmente, il riepilogo di quanto Basaglia ha ottenuto da questi ultimi anni di studio sul-



Vittorio Basaglia: «La penitenza della fuga».

la forma e di maturazione intellettuale sui motivi politici e significati morali dell'esistenza. Si tratta di un pannello su cui le immagini dipinte a tempera o aggettanti in legno e cartapesta, si dispongono a corona intorno a una scala a chiocciola interrotta dal margine superiore del riquadro. Ma l'interesse psicologico dell'opera sta sull'asse diagonale che congiunge l'angustiato sguardo di un uomo in carcere e la testa di un cavallo posta nell'esatto centro geometrico del quadro, che esprime l'ottusa indifferenza morale della violenza. Mentre il cavallo si slancia su una donna distesa, alla sua sinistra frana un cumulo di immagini per lo più desunte dai simboli della vecchia massoneria, ai tempi in cui essa altro non era che una specie di società di mutua assistenza; alla sua destra, invece, una donna senza testa sta a rappresentare la penitenza subita dall'uomo per quanto gli sta accadendo intorno. La forma dell'opera, frastagliata, sinuosa, contrastata, ricca di riferimenti culturali, disposta su una superficie sempre in conflitto tra grumi di immagini e pause improvvise, è sulla linea di quanto sta facendo Basaglia da vari anni, sul doppio binario della riscoperta della grande pittura tradizionale e del recupero della iconografia popolare riportata nel campo che le è proprio, in opposizione cioè al linguaggio «colto» delle classi dominanti. Sul piano morale l'opera di Basaglia, come dice Aldo Musacchio in apertura di presentazione, tende a esprimere «la prevaricazione dell'uomo sull'uomo e, più in generale, il progetto totalizzante di repressione e di violenza esercitato dal sistema economico nei confronti della società nel mondo capitalistico del XX secolo».

G. Sa.

Genova

Antola, Duranti,
Musso, Gischia,
Glattfelder, Spinosa

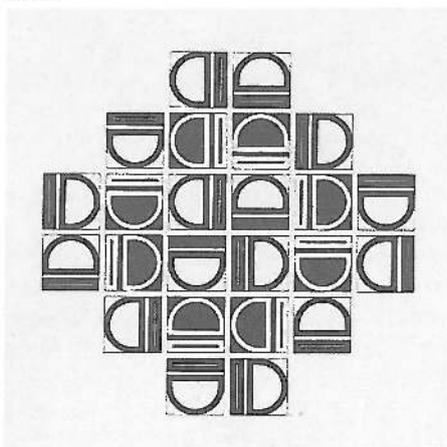
I canali accreditati di distribuzione del 'prodotto' artistico (gallerie, ecc.) oltre alle ben note caratteristiche di condizionamento che vengono ad esercitare tanto sulla produzione quanto sul gusto dei fruitori, presentano come difficoltà determinante la quasi totale impossibilità di istituire una interazione fra operatore e fruitore. L'opera artistica viene ad essere infatti confinata in una sorta di 'gabbia dorata' senza riscontri con l'ambiente reale, se non su lunghe distanze quando giunge svuotata dei propri contenuti critici e 'innocua'. Un tentativo di contrapporsi ad uno stato di fatto come il presente che limita l'opera in un limbo di specialisti 'disincantati' — e disinteressati — è stato operato recentemente da tre giovani genovesi, Sergio Antola, Maurizio Duranti e Alberto Musso; tutti e tre allievi della locale accademia di Belle Arti, hanno proposto le proprie opere ad un pubblico appositamente convocato per discutere su di esse (nell'occasionale sede della *Terrazza Martini*), in una sorta di mostra-lampo, durata lo spazio di una serata. Il tema era quello di offrire ad un pubblico eterogeneo un certo tipo di operazioni — legate ad una tradizione gestaltica con radici alquanto lontane nell'ambito dell'accademia genovese — perché ne discutesse e soprattutto ne fosse 'provocato' in un confronto diretto. Al di là dei risultati raggiunti (e della discutibilità del tipo di pubblico preso a campione) l'interesse dell'operazione consisteva nel poter trovare nelle reazioni e nelle osservazioni del pubblico una verifica alle ricerche che i tre giovani stanno svolgendo da qualche tempo collettivamente: soprattutto perché ciò potesse servire agli autori per chiarire a se stessi i limiti e i problemi di comunicazione legati al loro operare. Ed inoltre come azione 'didattica', per così dire, nei confronti del pubblico che, avvicinato in prima persona, il più possibile svincolato da diaframmi eterogenei, potesse rendersi conto dei processi razionali e logici, e soprattutto di linguaggio, di queste esperienze formali ormai accreditate storicamente presso la « élite culturale », ma il più delle volte respinti od accettati limitatamente in senso decorativo dal grosso pubblico. La chiarezza dell'operazione sta inoltre nel fatto che i tre giovani, consci dei limiti didattici e puramente sperimentali delle

proprie ricerche, hanno evitato esplicitamente di incrementare il diffuso equivoco fra ricerche formali e risultati conclusivi delle ricerche: ossia fra didattica ed opera. In questa direzione si colloca il loro operare collettivo, nella divisione del lavoro secondo i personali interessi, sempre però nella comune tematica dell'analisi delle forme modulari: analisi che l'Antola sviluppa nella individuazione dei rapporti del modulo con il colore, in una dimensione di costruzione razionale di situazioni psicologiche, mentre il Musso è più attento ai problemi dei rapporti di movimento delle forme modulari; ed infine il Duranti approfondisce il comportamento matematico e geometrico dell'operazione, come evidenziazione dei processi che si attuano nei rapporti modulari.

Alla *Galleria Rotta* è stata presentata una rassegna di opere del francese Leon Gischia, una delle voci più interessanti dell'arte concreta, nella particolare accezione che questa ha assunto nel movimento « Abstraction-Création »: liberatosi da un rigido schematismo geometrico, Gischia attua una ricerca in cui i fatti geometrici divengono situazione di spazio reale e contemporaneamente dimensione pittorica. « Gischia rifiuta la serie, la sigla, la ripetizione meccanica: ogni quadro corrisponde, sempre attraverso un'analisi approfondita della « visione », alla esigenza di « costruire » un mondo vero e concreto, che abbia le dimensioni morali del suo spirito. » (G. Marchiori).

Le esperienze modulari tridimensionali di Hansjörg Glattfelder, in accordo ad una linea di ricerca che già gli si conosceva, sono il tema di una ristretta scelta di opere tenutasi alla *Galleria La Polena*. L'artista stesso — che si presenta da solo nel catalogo — spiega le motivazioni del suo operare cercando di

Alberto Musso: « Moto circolare continuo » 1970.



far luce sulla posizione dell'artista nel contesto storico contemporaneo e domandandosi « se è pensabile un atteggiamento produttivo nella posizione dell'artista non integrato. Per quanto posso vedere esiste una « chance » nella sua possibilità di creare dei modelli di valore e di comportamento... ».

Domenico Spinosa, alla *Galleria Il Vicolo*, presenta una serie di dipinti alquanto recenti, in cui si propone di integrare certe esperienze figurative in una cultura più chiaramente ed autenticamente informale: ne scaturiscono rappresentazioni in cui al di là della 'liberazione' cromatica caratteristica di questa sua cultura, traspaiono creature di un mondo di insetti, solo a tratti desamentizzate in un puro gioco cromatico. Ma forse l'opera di Spinosa si presenta maggiormente complessa ed organizzata quando egli si lascia andare — in una dimensione, crediamo, più autentica — alla pura suggestione delle superficiali pittoriche trattate con intensità e corporeità materica, che richiamano, seppure latamente, il mondo di un Tapies. Allora egli può creare delle reali situazioni in cui ogni elemento della tela si determina e si chiarisce come puro fatto di vitalità pittorica, in una stringente logica di rapporti di fatti cromatici e fatti materici.

F. S.

Rodolfo Vitone

Nel 1963 Rodolfo Vitone iniziava quel gruppo di esperienze visive che, con premonitrice chiarezza, più che con verificata consapevolezza — forse — chiamava anacendosi, riproposte di valore. Si iniziava allora un cammino che oggi, in una stupenda piazzetta del Centro Storico di Genova dalle prospettive umanissime quali i primi secoli dopo il mille vennero proponendo in una spontanea acquisizione di valori esistenziali (e di necessità), trova un suo punto d'arrivo; premessa, anche, di dinamiche evoluzioni. Eppure, al primo contatto, le opere di Vitone esposte attualmente alla *galleria « Pourquoi pas? »* (diciotto litografie, dieci « vetrine », una quindicina di grandi tele realizzate con il sistema del riporto fotografico ulteriormente elaborato con interventi cromatici diretti) sembrerebbero piuttosto sottintendere un distacco operativo da quelle tele di allora, distacco tutto da spiegarsi, tuttavia — lo si può affermare — apparente e, per ciò stesso, inesistente. Tanto che si impone la serie delle prime anacendosi come punto di partenza, se queste nuove esperienze si vogliono



Rodolfo Vitone: «Proposta di incidente» 1971.

intendere. E diremo: erroneamente si considerarono quelle tele in «bianco e nero». In realtà il significato cromatico veniva necessitato e disatteso dalla ragione operativa che come intervento in una realtà di pensiero in atto (per molti aspetti anticipata) chiedeva un simbolo «chiaro». La natura concreta del materiale visivo scelto (la striscia di vernice bianca sull'asfalto, come proiezione di una presenza costante nella vita e nella morte dell'uomo tipizzato del ventesimo secolo) assumevano una esistenza certamente simbolica, tuttavia congelata nell'astrattezza del gesto costruttivo, semplificata al limite dello «scontato», quasi strappata alle suggestioni drammatiche che un facile e immediato gioco di associazione d'idee poteva suggerire. Un «segnale» smorto per concretezza e per capacità demitizzante. Immediato emergeva un riverbero concettuale, recepibile al di là della facile «invenzione» materica (anche se incertamente attraverso di essa): il tema di una sorta di ecologia interiore, nei confronti dell'emozione reagente alle suggestioni di un'epoca e nello stesso tempo rivolta a meglio qualificare un discorso complessivo che a quello stesso simbolo-materia portava. Così assistiamo oggi ad una moltiplicazione dei segni e dei simboli, la cui presenza attua una visione (e una proposta) decisamente unidimensionale e la cui organizzazione nell'ambito dello spazio visivo dilata quel gesto «astratto» in un più complesso valore concettuale, in una sorta di spettacolo congelato nella vacuità significante che è la forza di tutte le persuasioni occulte che ci bombardano. Ancora una volta è il risolto semplice, immediato, di un

discorso drammatico che tiene campo, ma ora evidentemente filtrato attraverso una più scaltrita capacità di analisi. Il ritmo delle «presenze» (ingrandimenti giganteggianti di candele d'auto «pubblicitarie», simboli trasferibili a pressione, siano essi gli asettici omini da indagini Doxa che le derisive immagini stilizzate degli alberi dei progetti delle nostre città, ecc.) si polverizza in un cosmo frantumato, rispecchiandosi nella tensione centrifuga delle lettere alfabetiche spezzate, anch'esse una volta «segno» di comunicazioni umane. E nasce un senso limpidissimo di gioco, di invenzione al quadrato, che si appoggia, cioè, su quella disinibita di un sistema che ci vorrebbe, oltre che mercificati, mercificabili come stampini. Perciò, in questo cosmo che non ha più bisogno di artigianato, neppure mentale, l'intervento cromatico, che si esprime in rossi, verdi, gialli, ecc., cola con la correttezza del fumetto negli spazi bianchi circoscritti dalle figure. E sono colori stupendamente «repulsivi», proprio per il verde che va a «quegli» alberi, per il rosso che circonda «quelle candele». Un'indagine in un certo senso ecologica, si è detto. Ed ecco i fiori, le pietre amigdalce, i reperti archeologici (frammentini) ordinati alla perfezione in «vetrine» (plexiglas su base di legno immacolatamente bianco): nessuno può curarsi della «freschezza» vitale; importante è la classificazione, la catalogazione, «a», «b», «c» e poi, nello stesso piano, inattesa, un'altra lettera. È un balbettio «funzionalizzato», un conato linguistico assurdamente «perfetto». Fuori, sulla piazzetta Delle Vigne, la sintesi «impressiva» di tale unidi-



Giorgio Bellandi: «Technically Sweet» 1970.

mensionalità: una proposta di incidente. Nulla di più «normale», nulla di più «vero» di quell'auto sfasciata. Nulla di più falso, nulla di più estraneo di quel finto prato di plastica e di quei finti fiori (margheritone, anemoninoni) di plastica anch'essi. La gente si ferma, interroga, bizzarramente si muove sorpresa. Ma il senso della realtà è perduto. Chi chiede se è un incidente non si accorge «più» dei fiori di plastica; chi chiede «che cos'è» non si accorge più del significato di quell'auto dai cristalli feriti. Con ciò Rodolfo Vitone ha iniziato e chiuso lo spettacolo. Un intervento nel panorama oggi porta a questo.

C. T.

Lecco

Giorgio Bellandi

Giorgio Bellandi (Galleria Stefanoni) è pittore, nel senso più specifico e meno integrato, senza che questo riduca l'attualità dei significati che esprime o gli abbia precluso interessanti programmi esplorativi. Perché, se non si è prodotto in aggiornamenti squisitamente tecnologici (rinunciando così ai più facili attestati di presenza) ha sperimentato in profondità certe prerogative strumentali della pittura, senza limitazioni preconcette o imposizioni di percorso: la sua libertà di movimento è stata favorita da ampie capacità ideative e formative, oltre che dal pieno dominio del mezzo; doti che gli hanno permesso, in ogni caso, di produrre tessuti pittorici di rara qualità. Per una puntuale registrazione del lavoro di Bellandi di questi ultimi

anni (dopo che ha messo a punto le strutture linguistiche di fondo ed ha individuato i moventi più congeniali) è necessario partire da quando ha incominciato a saggiare gli effetti di un trattamento specificamente pittorico, riservato a supporti variamente plasmati, comunque diversi dalla consueta superficie piana. Più indicativamente, è passato a rivestire di pittura, suppellettili, dotate a priori di prerogative formali e funzionali e destinate a mantenerle: quindi, a interessare, in potenza o concretamente, interi ambienti (come nella « Stanza » del 1968, che costituisce la prova emblematica di queste esperienze). Questa proposta di *environment* pittorico integrale, oltre ai significati propriamente iscritti nelle tessiture cromatiche, si pone come sintesi e come alternativa sia rispetto al trattamento scenografico di un ambiente abitabile, consueto ai tempi della grande pittura, sia rispetto ad interventi di intenzione ludica o concettualistica o genericamente versiva, suggeriti dalle recenti avanguardie. Perché in entrambi questi metodi, prevalgono fattori di alienazione o di evasione: nel primo, la tendenza a simulare uno spazio diverso (di solito più vasto e più ameno) della « stanza »; negli altri, si pretende invece di intervenire nel rapporto ambiente-abitante con operazioni distraenti o di rottura, fuori da quella misura umana dove il rapporto potrebbe trovare il naturale equilibrio e, dunque, propiziano fenomeni di rigetto, il cui significato può essere apprezzabile solo in termini di polemica contingente. Bellandi, invece, facendo collimare l'innesto di pittura cogli spazi reali e con gli arredi usuali, tende a stabilire una relazione pertinente tra l'operazione estetica e l'ambiente abitabile in cui si produce. Perché, per un verso, lo spazio e le cose si caricano di espressività, rendendosi disponibili per un dialogo sensibile, che trascende, senza prevaricazione, le ragioni di contatto strettamente strumentali. Per un altro verso, la pittura esce dalle aree di parcheggio mitiche del « quadro » e della « parete » per un contatto, finalmente, profano col fruitore che, sciolto da complicazioni rituali, può accostarsi per disposizione spontanea: e, senza sostituire ai miti della tradizione, nuove strutture mitiche, spesso diverse solo perché più gratuite e compromettenti. Con analoga intenzione, Bellandi, cerca adesso di ritrovare, con la mediazione della pittura, un rapporto a misura d'uomo con fatti e ambienti conosciuti, del mondo esterno. Episodi della cronaca o del costume contemporaneo (come nella recente, grande immagine: « Week end

per un massacro » integrata da un ciclo di studi preparatori di forte impegno) o, più semplicemente, un albero, un paesaggio a portata di memoria. Nessuna intenzione propriamente rappresentativa (perché al riguardo, davvero sorgerebbe una crisi di congruità e, quindi, di attualità del mezzo) né un atteggiamento soltanto contemplativo o contestativo o di riduzione concettualistica: neppure, pittura, come veicolo di pura introspezione, ma come metodo di conoscenza e di restituzione, che importa il concorso di ogni dimensione della persona. Un tramite capace di condurre ad una vera appercezione dei significati, che inutilmente si pretenderebbe dalle strutture sofisticate ma fatalmente meccaniche, del computer o dell'obbiettivo fotografico. Espresso in questi termini, il senso della ricerca di Bellandi, equivale ad un verificare il concetto di pittura e la sua disponibilità, nel comparto di esigenze e di risorse del nostro tempo. L'operazione, è condotta sul piano prammatico e, i risultati, benché Bellandi eviti civilmente ogni accentuazione perentoria, sono persuasivi. Questo induce ancora a concludere che, se è vero che ogni esperienza storicamente consumata è irripetibile, a proposito della pittura si può constatare che è morta, solo nelle opere morte.

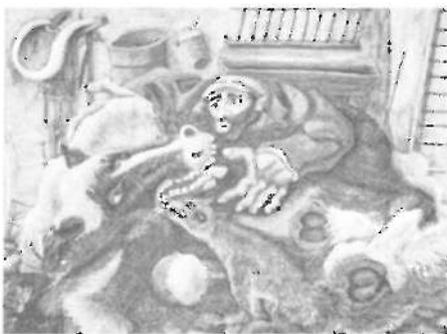
E. Ce.

Luzzara

Premio nazionale dei naïfs italiani

Come al solito, il 31 dicembre a mezzanotte è stata inaugurata la IV Rassegna dei pittori non professionisti, il cui numero negli ultimi anni è aumentato a valanga. Questa mostra, installata nella Scuola Elementare del paese, ci offre il più ricco panorama in questo campo e rimane come esempio di iniziativa culturale e commerciale per le altre città, anche più grandi. Bisogna sottolineare che i perseveranti organizzatori comunali stanno qui sviluppando

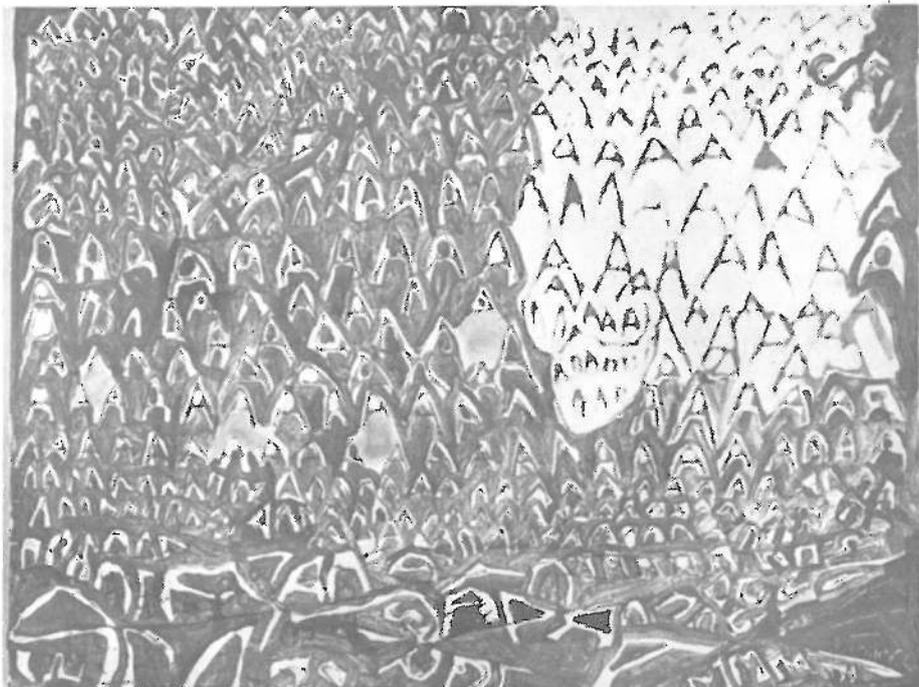
Gino Covili: « Cavallo morente ».



le idee di Cesare Zavattini, il quale vorrebbe rendere la sua Luzzara il centro della cultura popolare della Bassa Padana. Con la rassegna e poi con la fondazione, ancora parziale, del Museo dei naïfs, (che comprende anche un centro di documentazione) si sono fatti reali e importanti passi sulla via di più ampie realizzazioni. Tra l'altro Zavattini ha il merito di aver aumentato il prestigio della rassegna, attirando in giuria conoscitori di naïfs, come G. Vigorelli, Mario De Micheli, Dino Villani, R. Margonari ed altri. La giuria ha scelto severamente. Dai 115 invitati ha escluso 43 pittori, lasciando solo 128 dipinti sui 320 inviati. Si potrebbe dire che il livello generale della mostra, in confronto all'anno scorso, si è elevato, benché il non riuscito catalogo — unico documento che rimane — possa provocare una opinione contraria. La mostra presenta alcune particolarità. Per esempio il visitatore ha il compito di scegliere quello che a suo avviso è il quadro migliore e votarlo con una scheda. Il vincitore di questa elezione popolare è alla fine decorato con la medaglia d'oro del Presidente della Repubblica. Diciamo però che una tale scelta non sarebbe affatto semplice neanche per un conoscitore, figuriamoci quindi per un profano: i quadri, disposti sulle pareti secondo un ordine alfabetico, si susseguono diversi e contrastanti e sono difficilmente confrontabili tra loro. Accanto al timido debuttante Monica troviamo le vedute ornamentali di Allodi; dopo i miserabili e violenti ritratti di Ghizzardi, ecco la colta stilizzazione di un Prato o di un Pieraccini; ci si trova a dover paragonare le infantili scene di Ricci Bitti con le filosofie surreali di Pontiroli o con i tradizionali quadri di giostre fatti da Drago, per non parlare dei sogni panici della intellettuale Invrea, la quale aveva una sala-omaggio. E non abbiamo finora parlato di certo espressionismo da salotto, e neanche di certe visioni e ossessioni dei mentalmente spostati, i cui spettri potrebbero essere un gioiello della famosa collezione dell'art brut di J. Dubuffet. In breve: uno si trova davanti a tanti tipi differenti, sia nei confronti dell'espressione che dell'iconografia, ma anche davanti a differenti livelli di concezione, da quella veramente spontanea e primitiva fino alla stilizzazione « alla naïf », fatta con intenzione e puntando al successo. Allora che scegliere? Restano questi dubbi: è veramente ottimo ciò che piace al vasto pubblico? Come riconoscere il più grande naïf? A questo punto la giuria ha facilitato un po' l'orientamento segnalando dieci quadri per l'acquisto da parte del Museo

di Luzzara. Chi sono i dieci scelti? M. Bortolami e F. Bolognesi ci mostrano le figure delle favole sorte nella loro fantasia febbrile, A.F. Drago è un bravo artigiano di Catania, F. Maiolo sa dipingere le vedute della domenica con la bravura di certi disegnatori di tapiserie, altri sono colti come I. Invrea e L. Pieraccini. N. Proietti, arrivato al livello tecnico della pittura accademica, ha commosso con la sua sentimentalità romantica molti visitatori e ha raccolto molti voti. Ma ha vinto il quadro « Cavallo morente » di Gino Covigli, quadro dal grande ardore espressionista e dalla tremenda psicologia. Questo bidello del modenese, autodidatta, appartiene oggi alla schiera dei più forti pittori figurativi d'Italia. Ma dove sono rimasti i veri pittori naïfs? Fra i dieci scelti, solo due, Rovesti e forse Carozzi, meritano veramente questo nome. E quasi la stessa proporzione domina anche la mostra. Non si tratta per caso più di una rassegna di pittori autodidatti che di naïfs? E cosa è naïf in pittura? L'esperto jugoslavo dei naïfs O. Bihalji-Merin ha scritto che anche in Picasso, Legér o Klee si trova una importante componente « naïf ». E durante gli ultimi dieci anni, tutto ciò che non è stato dipinto nei canoni dell'accademismo oppure delle correnti moderne, è stato chiamato « naïf ». Un bel giorno tutti i non professionisti si autodefinirono « naïfs », si misero addosso questa sigla di autenticità. Voi dite: è solo un abuso del termine. Ma dato che sotto questa etichetta si danno premi, si paragonano i tipi spontanei, primitivi e rozzi con i maestri della pittura della domenica e i cultori della bellezza, per non parlare degli altri, spesso eterogenei, ecco che non si tratta solo di un fatto terminologico. Accade poi — e non solo a Luzzara — che i colti, stilizzandosi consapevolmente in attitudine « alla naïf », raccolgono i premi e diventano — proprio loro artificiali — il modello della pittura naïf. Senza contare le conseguenze commerciali del fenomeno. Così la questione del termine, la mancanza di coraggio critico nel separare categorie non assimilabili, coinvolge tutta una falsificazione di valori. A che serve poi che le giurie siano severe, se gli indirizzi sono stati erroneamente accostati? Ci troviamo di fronte all'esplosione di un fenomeno di pop-cultura, dove i veri naïfs sono pochi. Sarà allora necessario sviluppare i criteri, le rassegne, i regolamenti dei premi con rispetto per la diversità delle situazioni, se si ritiene che i premi siano validi. Perché, in fondo, a che cosa servono le premiazioni?

A. P.



Gastone Novelli: « A 3 » 1962.

Milano

Gastone Novelli

« Dipingere è anche esprimere per segni ciò che non si può, o non si sa, esprimere con le azioni. Questa può essere una ragione per continuare, anche se i magazzini del mondo sono già pieni di cose da guardare. Di fronte ai fatti nuovi dell'arte le persone si bendano gli occhi, temendo che il loro mondo, fatto di confortevoli e edificanti idee sulla bellezza, possa andare in pezzi. Questa è un'altra ragione per continuare perché così si raggiunge un primo risultato, una prima funzione, se vogliamo, dell'arte come 'ricerca' rivoluzionaria ». E ancora: « più universi linguistici, o segnici, verranno sperimentati e portati alla comunicazione, più largo sarà il campo delle possibili conoscenze offerto ai fruitori. E soprattutto, la socialità di un'opera non si deduce dal suo indice di popolarità ma nasce dalla, direi, socialità dell'autore la cui esistenza finisce con l'essere impegnata nella pratica continua con il proprio linguaggio ». Questo che abbiamo citato è l'ultimo scritto di Gastone Novelli, morto a Milano il 22 dicembre 1968, quarantatreenne, dopo una memorabile partecipazione alla Biennale di Venezia e agli inizi di un'attività d'insegnamento a Brera. È un testo che introduce con illuminata e induplicabile chiarezza a una visione complessiva del suo lavoro ancora non sufficientemente noto, e riconosciuto, in Italia do-

ve certi superficiali equivoci di lettura ne riducono originalità, acutezza e portata. Il più vistoso di questi equivoci riguarda la dipendenza dal lavoro di Twombly, anch'egli impegnato in una scrittura del quadro con un'attenzione maggiormente puntata su una scrittura-materia che su una scrittura-segna, più incline a una serie di definizioni nominali che reali. La scrittura in Novelli è chiaramente un elemento per arrivare a una complessione del quadro: il colore vi gioca molte volte con la stessa essenzialità e soprattutto l'uso del bianco come un campo simbolico; esteso, dilatante superficie e campo di assimilazione dei segnali. La mostra allestita alla *Studio Marconi*, ripresenta si può dire tutte le opere esposte alla Biennale di Venezia del 1968 e in più stabilisce un percorso verso quegli ultimi essenziali definitivi risultati. Vi è facile leggere la progressiva direzionalità, sempre più marcata e esplicita, verso una *scrittura bianca* e poi l'uso ridefinito di questa verso un punto di ancora più difficile equilibrio: una pittura che sia materia e scrittura, specchio di acute riverberazioni mentali. È leggibile in un percorso così esteso l'insistenza di un fitto colloquio con lo strumento stesso di una ricerca espressiva. Il linguaggio come conquista di una più affinata capacità di espressione, di più articolata e coinvolgente comunicazione. L'ultima delle ragioni che Novelli ha segnato in quel « testamento » che abbiamo citato all'inizio diventa la prima: chiave e spiegazione di un puntare a uno specifi-

carsi del segno nella accumulazione dei segni. In questo senso il lavoro di Novelli si distingue tanto da quello dei *letteristi* che tentano di ridurre tra il '45 e il '50 il mondo della pittura a una serie di alfabeti reali e inventati quanto da chi incide nella materia scritte (Peter Foldes, ad esempio) o segni cuneiformi e continui (Marc Mendelson). Vi è anche un'assorbimento sempre attiva da diversi sistemi di segnali: da qui lo spostamento delle ultime opere verso una concettualizzazione che non esclude una viva e insopprimibile tensione poetica, una tensione immaginativa che è il dato costante di un'operatività mai inerte o supina e forse in nessun momento automatica. Novelli teneva a dichiarare di voler compiere un'operazione rivoluzionaria; ma non un'operazione retorica di spostamento di situazioni o di luoghi d'azioni. Credeva di poter compiere una trasformazione radicale operando su quell'universo che egli conosceva e possedeva; di poter abbattere con una condizione di edificata estasi di una bellezza socialmente conformata, una situazione di inerzia sociale e mentale. I suoi quadri, grandi campi di una attenzione dilagante e continua, propongono — in un processo che si pone tra le più vive « uscite » dopo una crisi di un certo mondo legato alle vicende dell'informale — la costruzione di una pittura liberamente attivata, secondo una tagliente specificità, irrovesciabile nelle premesse e nei risultati. Un programma ambizioso, lucido, di autentico e non elusorio intervento. Novelli non ebbe il tempo di realizzarlo compiutamente; ma neanche di degradarlo o immobilizzarlo. Forse per questo la sua opera oggi appare pervasa da una tensione in nessun punto comprimibile.

V. F.

Cagnaccio di S. Pietro

L'operazione culturale (mi si consenta l'espressione di comodo, ancorché detestabile) che la *galleria del Levante* va conducendo da anni, è di esemplare coerenza; addirittura, riveste un carattere pedagogico: avendoci presentato, in sequenza rigorosa, maestri tra i più significativi — e i meno noti da noi per conoscenza diretta — dell'ambito simbolismo Art nouveau; e a fianco, o subito dopo, gruppi di maestri — specie d'area tedesca — tra espressionismo e nuova oggettività; con pochissimi, e in genere per qualche parte pertinenti, divagazioni dal tema. Se operazione culturale è quella che comunque accresce le nostre conoscenze storiche, e contribuisce alla formulazione di un giudizio critico, una

impostazione sistematica quale la *galleria del Levante* ha dato alle sue mostre — fra tanto saltabeccare da un argomento all'altro, senza linee programmatiche e pertanto senza grandi stimoli agli approfondimenti, che è tipico delle manifestazioni promosse anche da enti pubblici — non può essere considerata che benemerita. Il pericolo — che è il pericolo imminente in ogni tipo di specializzazione — è che si perda di vista, nel prezioso accumulo di dati storici, la necessità di tener chiaro il valore dell'oggetto che è argomento dell'operare; puntualizzare le situazioni vuol anche dire indicarne i limiti, i tic, i condizionamenti; ma l'opera d'arte fa storia quando è portatrice di un significato che non può non risiedere nella sua qualità: altrimenti resta documento in negativo. Non solo: utile può ben essere portare alla conoscenza — sottintendendo nel pubblico una certa educazione preliminare — anche la produzione minore, di contorno, di routine, di un determinato clima artistico; purché le gerarchie siano rispettate e i valori relativi non vengano proposti come valori assoluti. Il caso di *Cagnaccio di S. Pietro* mi pare prestarsi a cadere, e far cadere, nell'equivoco. Presentare il pittore a un pubblico interessato al giudizio su una particolare età della nostra cultura figurativa, è legittimo: dal momento che di cultura figurativa si tratta e il fenomeno è anzi ben calato dentro un preciso momento della pittura italiana. La proposta si muove nella scia — come lo stesso Testori dichiara nel catalogo — del gran fermento di ricerche che la mostra fiorentina di Raghianti, del '67, ha eccitato — o avrebbe dovuto eccitare — (e che ha prodotto, per esempio, l'importante retrospettiva di Antonio Donghi, aperta ora a Roma). Ma dallo stesso Testori ci saremmo allora aspettati che sottolineasse non tanto le fragili peculiarità dell'artista (cui si riconosce, per altro, civile misura espressiva, con punte di severità formale che controlla nobilmente la partecipazione umana in quadri come *Le due sorelle* del '25 o *l'Operaia* del '32); bensì il suo inserirsi nel clima italiano tra il '20 e il '30, e il suo debito a vicende e personaggi che di rimbalzo si evidenziano come fondamentali in quegli anni. Cagnaccio ci insegna, per esempio, che cosa significasse Casorati per un giovane pittore nato e cresciuto in area veneta: il Casorati prima maniera, della *Madre*, delle *Signorine*, il più legato a Ca' Pesaro; per arrivare a quello metafisico-novecentista. Ci insegna ancora come un artista di educazione veneta tendesse a interpretare il Casorati ma-



Cagnaccio di San Pietro: « Operaia » 1932.

turo, riportandolo alle sue radici secessioniste: la parafrasi che Cagnaccio fa, con il dipinto *Dopo l'orgia*, del celebre *Meriggio*, è caratteristica nel recupero di Hodler che vi si riconosce; come, in altri dipinti, si avverte precisa la suggestione di Schiele. In altre parole, Cagnaccio ha un occhio sempre rivolto al mondo tedesco; e tale suo atteggiamento, non essendo isolato, è assai indicativo di una secondaria direzione del nostro Novecento; o ancor meglio, di una serie di rapporti che parte del gruppo novecentista ebbe con la Nuova Oggettività — già confermati da altre mostre del Levante, per esempio quella di Schad —. In questo senso Cagnaccio è in posizione estremista: i richiami precisi che si riconoscono nei suoi quadri a Severini figurativo, a Edita Broglio, al purismo neoquattrocentista (perduranti nella sua tematica addirittura fin verso il '40), sono offerti nel loro più crudo risvolto antiaccademico, in un processo di « cristallizzazione » della realtà esente dalle tenerezze, o, per converso, dalle astratte geometrie, della scuola italiana. Che tutto questo, poi, si faccia poesia, è un altro discorso. Il significato storico-didattico della mostra non può ambire al ruolo di recupero e risarcimento: di una lunga e importante età della nostra pittura, quale è l'età novecentista, è opportuno indicare, a un pubblico e a una critica per lo più prevenuti e semplicistici, la varietà sottile delle componenti e dei registri; ma i ruoli di protagonisti e comprimari sono già stati fissati, e non sembra — a ragion veduta — che possano subire sostanziali revisioni.

R. Bo.

Marco Cordioli

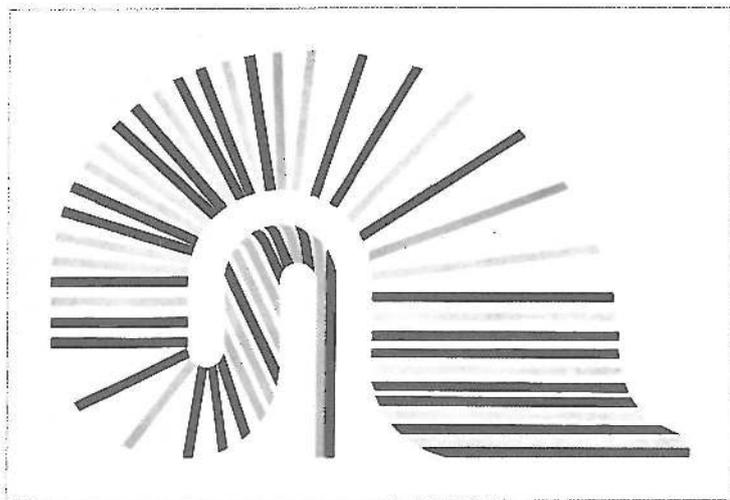
Scrivè l'artista, nella sua premessa, non senza ironia (e questa ironia è un dato di cui bisogna tener conto): «... invece di caracollare di media in media, col rischio di non esser più promosso, sarà più adatto farmi un privato discorso sullo stato della pittura *adesso*, una facoltà ancora duttile, se si accettano e riscattano certe convenzioni, e convenzione qui vuol dire operare consciamente in dati limiti, con in più il piacere di oltrepassarli appena possibile...». «Proprio e appropriato» è il titolo di quest'ultima mostra di *Marco Cordioli* al *Salone Annunciata* che costituisce un cosciente riaggancio a quanto di meglio aveva prodotto, quando si affacciò alla ribalta milanese con le sue figure araldiche, spechiate e affrontate. In questa utilizzazione «propria» delle convenzioni della pittura, Cordioli difatti riprende un certo numero di temi (immagini, archetipi personali), naturalmente passati attraverso il vaglio di una serie di esperienze, fra le quali la più importante è l'incontro con la cultura figurativa inglese. Fedeltà ai propri temi e ai propri mezzi. Rifiuto di scambiare per novità di discorso un semplice cambiamento di «medium». Cordioli resta fedele al suo: la tela amorevolmente preparata, l'«antiquata» e lenta tempera a uovo, che però consente di ottenere trasparenze e dolcezze di colore che nessun pigmento industriale può raggiungere e, nel contempo, preserva un certo margine di «manualità» del cui recupero si sente il bisogno; infine, un repertorio di segni, certo evoluti rispetto a quanto li precede, ma in cui si ravvisano le preferenze dell'artista per forme grafiche, a artiglio, a penna di uccello, curve scattanti, e per un ritmo

ottenuto suggerendo otticamente alcune progressioni di azione (per esempio, la ampia evoluzione curvilinea di «Change») oppure dando il «risultato» (quindi fermo) di una precedente «azione» (il reticolo annodato di «Hole»); o, ancora, si tratta del respiro binario, fra pieno e circolazione diversificata, ma il tutto contenuto in una forma emblematica chiusa, di «Still», o dell'ondulare graduato, prospetticamente aperto, di «Mindblowing». E si badi, non si tratta di mere esercitazioni ottiche (di derivazione gestaltico-costruttivista): nelle opere di Cordioli c'è di più: una serena padronanza dei propri simboli personali che coinvolge sia la necessità grafica (di scrittura), sia la suggestione spazio-temporale, sia il bisogno di evocare tramite il raffinato trattamento del colore. Fanno da contrappunto a questi bellissimi quadri, le «appropriazioni» dell'artista che sono collages di immagini tolte da pagine stampate, casualmente incontrate, ma raccolte con intenzione. Una specie di diario visivo, corredato da commenti scritti, a volte impaginato come in un racconto, che è una sottile (ironica) contestazione del purismo meccartistico (et similia) e, nel contempo, la dimostrazione che, anche con «strumenti da camera» e mezzi quasi artigianali, l'artista, quando ha veramente qualcosa da dire, può ribadire il fondamentale primato dell'invenzione e della riflessione anche senza ricorrere ai mezzi estremi della «nou-arte». E tutto ciò svolto con grazia sorridente e con altrettanta meticolosità; un caso piuttosto raro, oggi, in cui spesso l'approssimazione fa le veci della spontaneità, il trasformismo frettoloso, quelle dell'avanguardia, e il didatticismo pseudoscientifico e serio tenta di farsi passare per moralistico vaticinio. G. Sc.

Valentino Vago

Il nucleo della personale di *Valentino Vago* al *Salone Annunciata* è costituito da un nutrito gruppo di tele di notevoli dimensioni, tutte recentissime. Sono dipinti nei quali l'artista, che da tempo ha messo a punto un efficace e personalissimo linguaggio espressivo, media in nuova sintesi due aspetti tipici del proprio lavoro: una marcata atemporalità e l'intensa carica emotiva delle sue subitane ed improvvise «apparizioni». Opere come *V. 430*, giocata sui bianchi e sui gialli, o la grande *V. 446*, costruita su un difficilissimo fondo carminio, ma soprattutto *V. 444*, dal campo tripartito orizzontalmente, possono essere riguardate sotto questo profilo come esemplari. I fondi, pur nel colore totalmente inventato, hanno la mobilità degli spazi atmosferici, suggeriscono profondità illimitate, impostano uno spazio fluido, indefinito. Ed entro questo spazio certi decisi interventi, ora sottili asticcioline, ora mossi elementi lineari, vibrati sempre come il fondo, introducono una scansione più rigida, più determinata. Si crea così, anche sul piano emotivo, un contrasto che arricchisce l'opera e ci spinge a scrutarne più a fondo i contenuti. Per Vago è stato fatto tra l'altro il nome di Rothko, e con ragione se si pensa a certe tangenze, da tempo superate, attorno al '65. Ritengo che queste, come servirono a lui per approfondire ulteriormente il suo mondo, possano ora aiutare noi ad intenderlo. In Rothko — a parte il diverso modo di strutturare l'opera, un modo che evita di avvalersi dei rapporti spaziali — vi è il senso preciso di qualcosa che con la sua immensità trascende l'umano. Ma l'assiologia che sta alla base nella pittura americana degli

Marco Cordioli: «Ghange» 1971.



Valentino Vago: «V. 430» 1970.



anni cinquanta lo conduce a porre il problema in termini di contrapposizione, di contesa per una supremazia totale e senza riserve dell'uomo. Nasce di qui una certa violenza, al fondo venata di disperazione, della sua opera: « Rothko odia Dio », annotava Tancredi con un giudizio drastico ma illuminante. In Vago questa posizione è ribaltata, a cominciare dalla fruizione del dipinto, che, si veda per confronto V. 444, attiva una salda rete di rapporti spaziali. Sul piano assiologico, poi, Vago rifiuta un antropocentrismo così rigido da ammettere come unica fonte di valore la capacità dell'uomo di dominare interamente il proprio ambiente; le nostre civiltà mediterranee, legate ad una storia più lunga e tormentata, offrono alternative assai più meditate e flessibili. Sparisce così ogni contrapposizione, ogni senso di contesa. Qualcosa di più vasto, che trascenda l'umano, è accettato, ma semplicemente, fuori di ogni considerazione metafisica, come una constatazione di fatto. Gli spazi profondi, senza limite, suggeriti dai dipinti di Vago non sono a misura d'uomo. I sottili elementi aggiunti, lungi dal richiamare l'idea di cose fisiche galleggianti o in movimento, restano pure guide percettive al costituirsi di una strutturazione più precisa e determinata entro lo spazio illimitato originario. Una situazione, quindi, decisamente atemporale, in cui nulla può essere interpretato, essere lì per forza propria, ma solo in virtù di una volontà eterna. Una volontà che il carattere rigorosamente oggettivo della situazione posta sulla tela e l'intensa suggestione che sprigiona dai fondi pongono ancora una volta fuori del dominio umano. Ma l'artista, che torna ad accettare l'uomo come dotato di limiti senza sentirlo per ciò menomato, ci propone questo mondo come qualcosa entro cui guardare senza false angosce, come una cornice entro cui operare con immutato impegno. Un modo attualissimo di riproporci un atteggiamento che studi relativamente recenti hanno individuato vivissimo nel primo umanesimo.

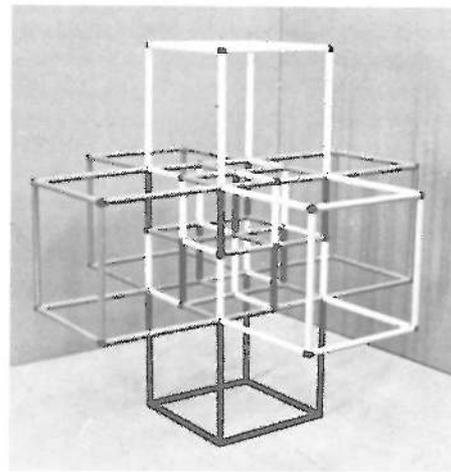
R. Be.

Jarrit Tornquist

Presentando l'opera di Jarrit Tornquist in occasione della personale alla *Vismara*, Luciano Caramel ne sottolinea il rigore metodologico ma, giustamente avverte che il pittore non ha scelto « la via della pura sperimentazione scientifica, ma quella di una sperimentazione estetica, fondata sulla scienza, ma ad essa non riconducibile ». In questa sta, infatti, la possibile salvezza di uno spe-

rimentalismo che, sebbene di struttura eminentemente teoretica, pretenda di produrre risultati fruibili oltre i limiti di una operazione didattica. Perché, il contrabbando in sede estetica di significati squisitamente scientifici (più o meno autentici e attuali) anche se nel presente clima di gusto è favorito dal largo ossequio verso qualunque residuo di discipline tecniche, non è da solo risolvente, né a livello di prodotto né di concetto. E, il kitsch in camice bianco, non è meno banale di quello in abito d'artista: è solo più mistificatorio. Ma, oltre al fatto di voler risolvere le sue esperienze in uno spazio propriamente estetico, a Tornquist va riconosciuta la coerenza di percorrere itinerari specifici della ricerca visuale e, dunque, di operare in termini di assoluta pertinenza. Perché, anche a questo proposito, conviene ribadire come troppo spesso, le pregiudiziali scientifiche invocate per legittimare proposte da fruire come comunicazione visiva, sono in realtà avulse da ogni problematica specifica del settore e si risolvono fatalmente in una dispersione d'impegno, anche se si promettono di contribuire all'evoluzione degli strumenti. La ricerca di Tornquist è focalizzata sui rapporti di intensità ed ampiezza di situazioni cromatiche. Il suo lavoro, inizia da una scansione misurata del campo visivo, secondo linee perpendicolari e, ogni porzione di spazio risultante, diventa il contenitore esatto di un determinato stato del colore. L'area e la forza di ogni singola situazione sono strettamente interdipendenti, in ragione di un numero che governa anche la loro distribuzione nello spazio complessivamente disponibile. La mancanza di prerogative formali che non siano riducibili al concetto di quantità, consente di sentire il peso specifico e assoluto del colore, nelle singole accezioni e nelle interazioni avvertite tramite la percezione globale dell'immagine. Il discorso, per sua natura, non traducibile neppure approssimativamente in equivalenti verbali, si risolve in esatte strutture armoniche, caratterizzate dal continuo stratificarsi di sonorità omogenee e discrete. E se, ad una lettura analitica, la sequenza delle misure cromatiche gradualmente, appare in termini di assoluta razionalità, la comunicazione espressa dal concerto, risulta capace di penetrare capillarmente i tessuti emotivi dell'osservatore.

E. Ce.



Jarrit Tornquist: « Strutture » 1970.

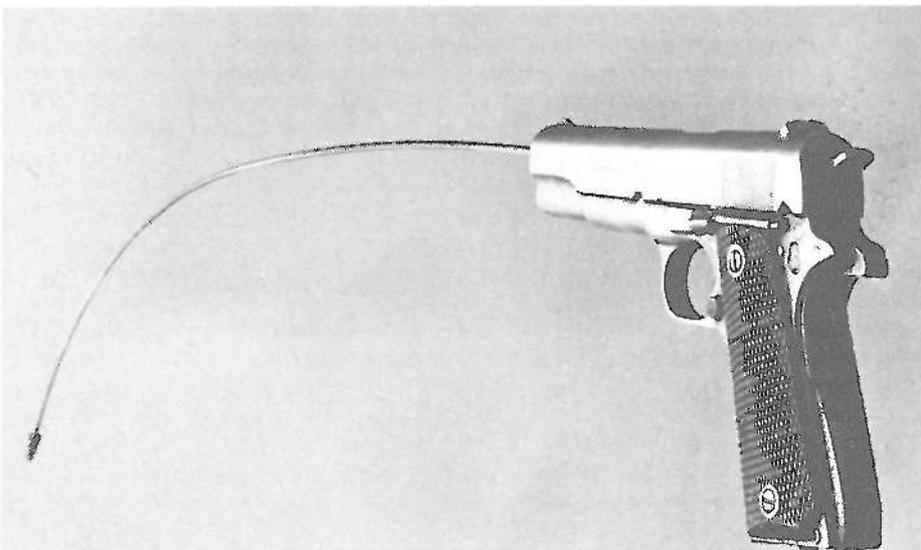
Pisani, Pinelli,
Bertini, Festa,
Pedrazzoli, Addamiano

Gianni Pisani, che è tra gli artisti napoletani certo uno dei più significativi, ha presentato alcune sue opere recenti alla galleria « Milano ». Disegni e oggetti che rivelano la complessità, gli stimoli, gli interessi, le contraddizioni del suo spazio creativo. Poiché nella mostra si notano alcune fratture, la presenza di zone distinte, seppur coordinate all'interno da una persistenza di problematiche tutte incentrate alla condizione esistenziale dell'uomo contemporaneo. Lo scarto, tra l'una e l'altra arca, è definito dal tipo di radice culturale, o meglio di esperienza espressiva, in cui le opere si collocano. È indubbio che l'episodio pop, quello inglese per l'esattezza, ha avuto una notevole influenza nell'autodefinizione di Pisani con una biforcazione, da una parte in direzione di un racconto sottile, intelligente, ricco di risvolti ironici — e qui ci riferiamo agli acquerelli, sorta di distesi politici su cui si intrecciano ariosi discorsi raffinatamente formali —, dall'altra nella concretezza dell'oggetto, stilizzato e purificato, in cui le implicazioni drammatiche sono iterate, dal messaggio seriale, verso una dimensione anch'essa ironica, seppur di maggior violenza, con finalità distruttive, vicina a una sorta di angoscioso annullamento. Un risultato che, per vie più dirette, Pisani raggiunge con il terzo nucleo delle sue opere, quelle che gli sono più proprie e che, a parer nostro, rappresentano, come nel passato, il filone centrale del suo discorso. Qui il rapporto con le cose, interpretazione e giudizio, rifiuta qualsiasi mediazione, ogni spazio dubbio o variazione di lettura. L'impatto è immediato, esplicito; e non lascia scampo. Una sorta di male oscuro de-

vasta la completezza, l'integrità e giunge, attraverso una rapida metamorfosi, alla disfatta finale. L'immagine del braccio che si corrompe e si disfa in cenere è agghiacciante, reso più pauroso dalla dinamica della ripetizione. Un processo narrativo nuovo rispetto alle opere trascorse che ci proponevano immediatamente la testimonianza finale offrendoci solo, dei fatti preparatori, il reticolo dei segni. Sale subito dentro un senso di morte e di nulla. Poiché questa è la conclusione di Pisani (e l'oggetto-pistola con la pallottola ancora in traiettoria torna a sottolinearla), il suo continuo proporre la non prospettiva, una umana vicenda che una realtà senza utopie possibili cancella. Non è, ci sembra, un discorso in chiave personale, ma l'esplicitazione di una condizione generalizzata da cui tutti siamo travolti anche se qualcuno ha deciso ancora di lottare. Sul piano espressivo il discorso torna alla pop-art e forse al nouveau réalisme, per quel piacere della materia subito corrotta. Ma sono solo punti di riferimento poiché l'artista riesce a scavalcarli e a riproporci una verità che, nella sua testimonianza, ha un'evidenza libera dal gioco di fastidiosi riferimenti.

La personale di *Pino Pinelli*, ospitata dalla *Vinciana*, testimonia la complessa evoluzione che l'opera dell'artista ha subito negli ultimi anni. Ricordiamo la precedente mostra alla Bergamini da alcuni collocata nello spazio della neo-figurazione ma che in realtà si svolgeva su un piano assai differente. Vi risultava un tentativo di rapporto, o meglio di confronto, tra una natura scrutata nell'intimità della sua sostanza costitutiva e la meccanicità di uno spazio artificiale, una contrapposizione insomma

Gianni Pisani: «Pistola con traiettoria» 1970.



tra la meccanicità progettata e una forza vitale continuamente bloccata nella sua espansione. L'elemento morfologico ha subito successivamente un processo di stilizzazione, si è trasformato in un simbolo mentre attorno lo spazio si è fatto più rarefatto, meno condizionato e non più in attrito con quel che appariva, l'immagine-natura appunto, come il centro dinamico del quadro. È avvenuto un fenomeno di sublimazione che ha spostato il messaggio in una dimensione più sottile, al limite di un territorio metafisico, fitto di riferimenti concettuali. La trasformazione appare documentata con esattezza nelle opere proposte, che comprendono un arco di lavoro di due anni. Pinelli ha usato ampiamente i materiali plastici forse per accelerare la trasformazione dei contenuti e per acquisire con maggiore explicità un nuovo livello espressivo. Lo stacco rispetto al periodo precedente risulta preciso, sottolineato, oltre che dalla semplificazione delle forme, dalla levigatezza delle superfici e dalle parti specchianti che aggiungono preziosità all'immagine. È questo il momento critico da cui via via andrà sviluppandosi la parte ultima del suo lavoro. Le zone morfologiche appaiono in esso racchiuse in moduli-contenitori che si collocano attivamente nello spazio, cancellati a volte da superfici sovrapposte, coagulati in grappoli densi o disseminati nel vuoto. Pinelli, ci sembra, tende a conquistare una sorta di totalità di tempo e di spazio o meglio a prefigurarsi un equilibrio interiore di cui le cellule, proposte come elemento di tensione, mai riescono ad infrangere la intangibilità. Allo scontro di un tempo egli ha sostituito una tersa area spirituale o un'ipotesi di evento utopico (ideologia o sogno) che una

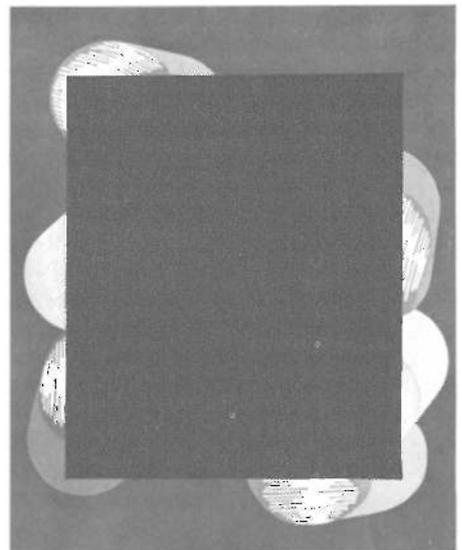
realtà cristallizzata appena turba col suo continuo porsi e riproporsi secondo un disordine che, pur apparentemente casuale, mai sfugge a una ferrea progettazione.

L'estrosità, la vivacità intellettuale, l'ansia continua di valicare confini, hanno portato *Gianni Bertini* a questo suo esperimento, nello *Studio Santandrea*, proiezioni multiple o fotofilm che dir si voglia, premessa probabile a un progetto assai più ambizioso, fantascientifico, come sembra di capire dalla descrizione contenuta nell'annuncio della manifestazione. Il discorso visivo è un incalzante incrociarsi di immagini che documentano a sufficienza la dimensione umana e le problematiche dell'artista, così ricco di scelte provocatorie e di corrosiva ironia. Scegliendo a man bassa dai prodotti della mass-media egli realizza un messaggio che tende a distruggerli riuscendo, ancora una volta, ad assumere, in esso, il ruolo del protagonista.

Pagani ha esposto le opere recenti di *Raffa Festa* che da tempo mancava nelle rassegne milanesi. Una pittura che ha avuto travagli e rotture violente, accomunabili a molti nomi della sua generazione. Le opere attuali si ricollegano alla esperienza astratta entro la quale sono filtrate le componenti dinamiche del costruttivismo. I quadri testimoniano una ricerca pienamente attiva che trova il suo momento più valido nelle pitture recenti dove la tensione delle linee e l'essenzialità compositiva rivelano una raggiunta chiarezza di prospettive.

Alla galleria «Angolare» si è tenuta la prima personale milanese di *Roberto*

Pino Pinelli: «Dipinto» 1970.





Roberto Pedrazzoli: «In giardino» 1970.



Natale Addamiano: «Appunti di viaggio» 1970.

Pedrazzoli, giovane pittore mantovano che pur operando nell'area del surrealismo si è proposto una riqualificazione in termini attuali dell'immagine. Di lui ricordiamo acute invenzioni, anche se relegabili in un ambito letterario. La sua attenzione alla comunicazione visiva sembra ora aver assunto una preminenza che egli dovrà portare innanzi ed elaborare in senso strettamente personale poiché affiorano qua e là alcuni riferimenti, a Pozzati particolarmente. Comunque questo suo ultimo periodo di lavoro rivela una tale volontà di porsi in crisi che sicuramente non gli sarà difficile definirsi una più libera area personale.

Alla galleria Solferino, ha esposto Natale Addamiano, di cui l'Agrifoglio aveva proposto, lo scorso anno, l'opera grafica. Il suo lavoro si ricollega a uno degli episodi della pittura milanese che ebbe il suo avvio negli anni precedenti il '60 dal gruppo del Realismo esistenziale. In Addamiano, nei numerosi quadri che espone, sono presenti molte componenti derivate da questo spazio pittorico, non ultime certe esperienze

compiute da Romagnoni con i collages. Eppure il giovane pittore pugliese possiede una indubbia potenzialità poetica che dovrà dare, al termine di una riflessione critica, risultati maggiormente autonomi.

A. N.

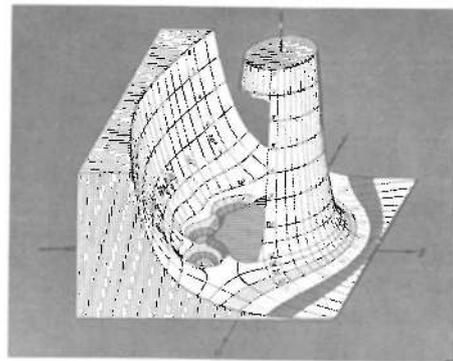
Olga Morano

«Il potere alle immagini», così si potrebbe definire la mostra di Olga Morano alla Schwarz, parafrasando lo slogan del maggio francese. Il metro da sartoria che viene offerto al visitatore è la chiave e il segreto della sua pittura. Infatti su questo metro c'è la scritta: «Tout est dans la mesure». Ma, come è noto, non basta intuirlo: il difficile sta nel trovarla questa misura. E la Morano mi sembra l'abbia trovata. Davanti ai suoi quadri tutto diventa più chiaro e questa chiarezza vivifica, stimola. Naturalmente si cerca di capire, di analizzare il perché di questa accresciuta vitalità. E si percorrono le sue tele così chiaramente costruite con linee-forza che avvolgono come una gabbia delle porzioni di spazio, plasmandolo in forme fantastiche, con numeri e frecce che danno la sensazione di aiutare a capire. Poi c'è il colore: un colore piatto, come da carte da gioco, ma anche questo dosato con un senso raro della misura. Verrebbe voglia di vederli realizzati questi progetti per verificare se, a viverci dentro, continuano a stimolare quel senso di lucidità mentale che essi producono.

R. S.

Carlo Cioni, Sandro Somaré

Una mostra di disegni di Carlo Cioni a Firenze ha offerto l'occasione, nel numero scorso, a Lara Vinca Masini di analizzare con la consueta penetrazione il significato e l'importanza del «segno» nella ricerca di questo artista fiorentino. L'attuale esposizione all'Artecentro, composta invece di opere «pittorico-luminose», consente forse qualche ulteriore considerazione. Sarà bene, però, precisare subito che tra disegni e dipinti l'analogia di discorso è strettissima e che l'indagine sul «segno» potrebbe essere rifatta, pari pari, per i dipinti. Anche se, in realtà, da qualche tempo più che di dipinti bisognerebbe parlare, più propriamente, di oggetti. Ossia tele che vengono tese su telai tridimensionali e con sovrapposti elementi in materiale acrilico o in metallo e dove sorgenti luminose (defilate) creano alonature, ombre e tracce lucenti. Le

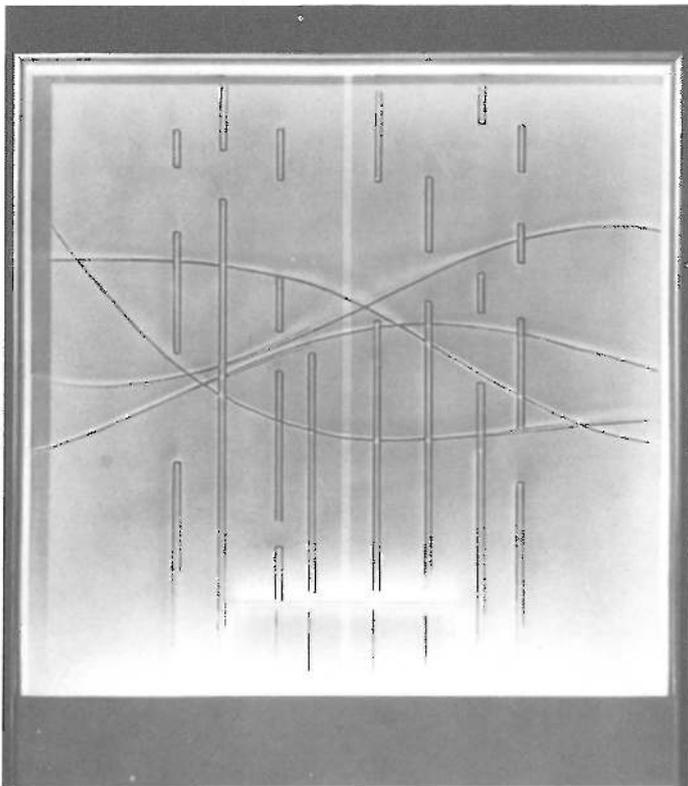


Olga Morano: «Oedipe-roi» 1969.

tele sono, per lo più, colorate con una unica tinta e spesso vengono a formare due piani che permettono appunto la schermatura della luce; gli elementi sovrapposti sono bastoncini o prismi acrilici oppure fili di acciaio. Il tutto organizzato ad ottenere immagini di calibrata bellezza. Rammentando i suoi dipinti di qualche anno fa, basati su un «campo» di colore nero e bleu intenso, percorso da un fitto tracciato di segni bianchi, si può affermare che le opere odierne sono la diretta, logica prosecuzione di quelle esperienze. Vale a dire che al «campo» monocromo di allora — sia pure (com'è suo costume) con passaggi lenti, sistematici e meditatissimi — egli ne ha sostituito uno molto più vibrante, formato da una effettiva luce-colore; e in luogo dei segni grafici di prima egli ora propone una serie di segni più duttili e complessi, prodotti dalla rifrazione attraverso gli elementi acrilici o i riflessi dei fili metallici o mediante sottili fessure di luce. Una continuità così evidente che si sarebbe tentati di dire che, in sostanza, si tratta della medesima dialettica. Cioè la dialettica incentrata sul rapporto «senso» e «ragione». Ma sarebbe affermazione troppo schematica che non tiene conto del fatto che nelle opere di Cioni simile contrapposizione non è mai così netta. E più che di due dati contrapposti — sia pure interagenti e pieni di reciproche interferenze — nel suo caso si dovrebbe parlare di un unico elemento. Una specie di sintesi che fa saltare le abituali distinzioni, appunto, di «senso» e «ragione». Una immagine insomma che vuol essere sottolineatura del carattere conoscitivo dei sensi e, al tempo stesso, suggerimento del valore «sensibile» dell'operazione concettuale. Si pensi ai suoi colori rivelatori, luminescenti, simili a quelli di un Albers e di un Caldera e si pensi al «segno» sfumato, prodotto dalla luce attraverso un prisma, oppure alle lievi tracce e alle ombre che sembrano riassorbire nella loro

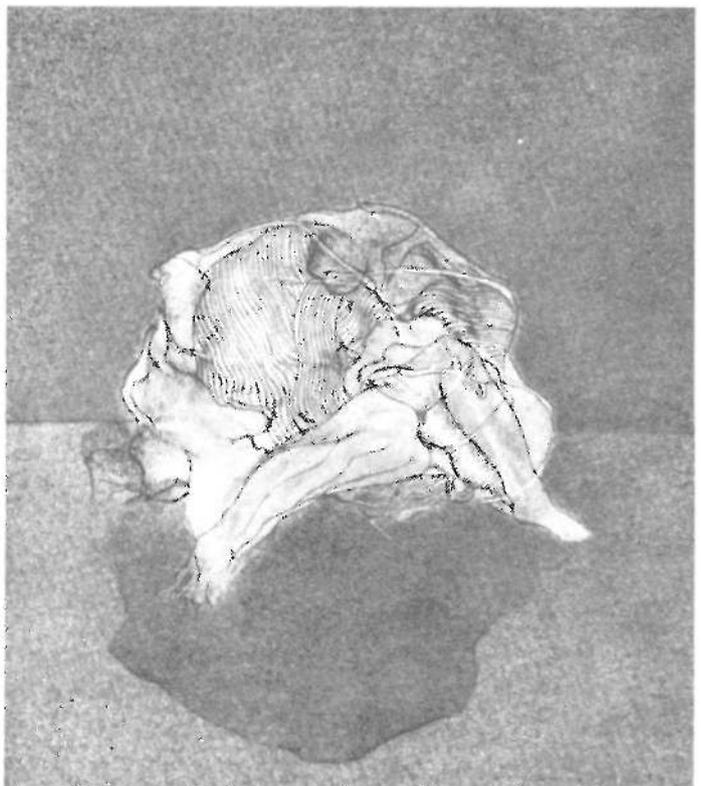
indeterminatezza quanto di volontà razionale era nel gesto dell'artista. Materializzazione del colore fino a renderlo (mediante una reale luce-colore) concreto, tangibile e, nel medesimo tempo, smaterializzazione di una precisa esperienza come il gesto, per renderlo recepibile, quanto più è possibile, a livello sensoriale. Unitarietà che, naturalmente, non significa essere soltanto in « situazione » rispetto a quel tempo dei « sensi » che contraddistingue il nostro momento storico: con tutti i corollari di primordio, di tribalità, di magia; e, di contro, tutti i conseguenti rifiuti di individualità, di raziocinio, di « civiltà occidentale ». Bensì trapasso ad un nuovo sentimento del vivere in cui questo rinnovato, più pieno rapporto col mondo, è il frutto di un faticoso processo. E la estaticità non è evasione, bensì scelta di un più avanzato modo conoscitivo. Una condizione di cui questi oggetti di Cioni offrono un modello paradigmatico. Ma proprio per queste ragioni il suo discorso non è facile. Non è comodo questo suo non accettare passivamente lo spirito « magico » del nostro tempo e, invece, questa sua necessità di riassumervi l'intera potenzialità umana (e quindi anche volontà, ragione e storia). Senza contare la sua ferma fedeltà ad una immagine totalizzante, nella convinzione che l'arte non può forse prescindere da questa sua specificità.

Carlo Cioni: « L.R.I. 4 » 1971.



A prima vista, la serie di disegni di Sandro Somaré, esposta alla *Transart*, potrebbe essere interpretata come una specie di variazione su un tema erotico. Sono per lo più piccoli pastelli in cui — su basi tonali diverse (in prevalenza grige e brune) — si ritrova quasi lo stesso intreccio di corpi legati in un amplesso. Ma a un più attento esame, il minuto disegno di gambe e vesti scomposte si rivela per ciò che realmente è. Vale a dire uno scontro furioso, una aggrovigliata unione, sorpresa nel suo scatto più autentico. Cioè senza sovrastrutture. Qualcosa di ferino che contrasta con la dolcezza morbida e sfumata del pastello e con la semplicità delle riquadrature geometriche, poste a suggerire spazi-ambienti. Un nodo contrastato che, a mio avviso, è la chiave per entrare subito nel vivo del discorso di questo pittore. Specie ricordando i suoi precedenti dipinti ed, in particolare, quella fase di qualche anno fa, quando il suo interesse fu attratto da certe vetrate che diffondono la luce negli androni di molte case borghesi (specie milanesi) dei primi del secolo. Vetrate che nei suoi quadri diventavano quasi un elemento astratto e venivano ad inserirsi in un discorso molto complesso. Basato, cioè, soprattutto su quella luce opalescente che si spandeva come in grandi spazi vuoti. Dove — quasi sempre confusi in un angolo — c'erano appunto

Sandro Somaré: « Pastello » 1970.



piccoli grovigli di corpi. Immagini non ben definite ma già permeate di un raptus amoroso che si ampliava — come un'eco — fino a riempire il silenzio di quei lucidi androni. Era già il passaggio dalle vicende private di qualche anno prima — eventi di una storia personale, rappresi in forme che si stratificano come in una cristallogenesi — ad una esperienza più ampia, più generale, nella quale le singole storie venivano in un certo senso a riassumersi. Un maturarsi che confermava la sua forte tensione conoscitiva (schiva di gesti, però, e piena di pudore) che cercava con lenta ostinazione quello che è il traguardo di ogni reale operazione artistica. Ossia il recupero di significati universali, il chiudere in una immagine — magari piccolissima — certe verità, anzi la verità dell'uomo. E siamo così a questi pastelli, a questi grumi di violenza e di dolcezza, che empiono quegli spazi sfumati che si è detto, spesso suggeriti solo da una semplice linea d'orizzonte. Ed è come se la vita — nel suo germogliare e crearsi — fosse tutta lì. Riassumibile in quell'istante, in quello scontro. Nel suo impeto crudele — perfino perfido, quasi uno stupro — e nella sua infinita tenerezza. In quella irresistibile, irrazionale furia e, insieme, nella purezza di quella forza che si spande prepotentemente, vitalmente, a coinvolgere lo spazio attorno. Forse anche per la sapiente im-

paginazione di questa mostra (un lungo supporto di fogli neri con sopra la piccola serie di pastelli) una rivelazione che cala, in chi osserva, come un turbamento. Un improvviso sprofondarsi, simile agli svelamenti di antichi «misteri».

F. V.

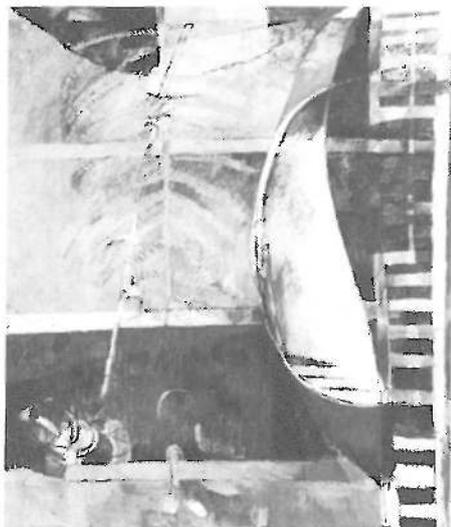
Modena

Alberto Gianquinto

«La luna, la palma, la vela, il sarcofago»: ci si può accostare alla pittura di Gianquinto anche leggendo i titoli dei suoi quadri dove la suggestione letteraria che a prima vista gli si potrebbe attribuire è, in realtà, assente. È indubitabile, per esempio, che nell'insieme del titolo citato esiste un'evocazione notturna e inquietante, ma è anche più vero che si tratta soltanto di un elemento di « cose » con il quale egli ci rimanda all'essenza del suo lavoro: semplicemente e, direi amorevolmente, pittura, ma sottile e un po' misteriosa. *Alberto Gianquinto*, veneziano, ha esposto alla *Sala di Cultura*, degli Istituti culturali della città di Modena e ha presentato, tutto intero, il suo « 1970 ».

Oggi ha circa quarant'anni e ha esposto la prima volta alla Biennale almeno una quindicina di anni fa, ma per me, della sua stessa città e appartenente alla generazione successiva, il primo ricordo delle sue opere (i grandi e piuttosto disperati « Interni a Lipari ») risale soltanto al 1960 ai tempi di una memorabile mostra di gruppo all'Ala Napoleonica di Piazza San Marco dove c'erano tutti i pittori giovani più in vista, appoggiati dal « gruppo di potere » allora in carica

Alberto Gianquinto: « *La luna, la palma, la vela, il sarcofago* » 1970.



e che vennero chiamati per vari anni, chissà perché, i « Sette samurai ». Credo che ora, a distanza di un decennio, si possa tranquillamente dire che nella direzione percorsa da Gianquinto, la cultura figurativa della città in questi anni non abbia espresso nessuno che gli sia superiore. Da allora il pittore ha continuato ad approfondire le qualità del suo lavoro percorrendo con la fredda determinazione che nasce dalla convinzione della scelta, sempre la stessa strada costringendo i propri dubbi di uomo moderno all'interno della sua stessa opera dove, generalmente, l'impaginazione tagliata da grandi linee oblique e orizzontali contengono per lo più tormentosi brani di narrazioni spesso simboliche. A Modena il 1970 di Gianquinto si impernia soprattutto su tre grandi quadri che trattano delle lotte politiche e popolari protrattesi durante tutto l'anno: « Sugi spalti », dove il grande spazio centrale divide un groviglio di lance da una donna trafitta; « No alla repressione », dove è ancora una grande lancia diagonale che sostiene la figura di una donna urlante, e « Ottobre » dove ancora una lancia e una donna fanno da tragico riquadro a una raffica di mitra sul muro. È così che Gianquinto, secondo quanto scrive il suo presentatore Aymonino continua « a usare la propria saggezza, per portare avanti un suo commento al tempo storico in cui gli è capitato di vivere ».

G. Sa.

Napoli

Lucio Fontana

Saranno, forse, sviluppi futuri delle arti visuali, più di qualunque ulteriore valutazione critica, a svelare le possibili aperture della ricerca compiuta da *Lucio Fontana*. E pure, una mostra che di lui riproponga compiutamente la personalità — come quella allestita a Napoli dalla *Galleria « Il Centro »* — è un evento che non tollera il silenzio. Fontana, del resto, induce sempre alla riflessione, anche se non solleva più scalpore: perché la sua lezione, per il sostrato concettuale e la potenzialità innovativa, supera le stesse opere. È una lezione della cui unicità potrebbe far dubitare l'oscillazione, risultante dalla intera produzione, fra il richiamo della sensitività e la spinta alla conquista di una dimensione trascendente la realtà fenomenica. Ed in effetti, la seduzione materica e formale inserisce l'artista nel campo di quelle esperienze che hanno trovato in Tapies ed in Burri i maggiori esponenti, mentre la

concezione spaziale lo pone su di una traiettoria ben diversa, parallela a quella tracciata da Marc Rothko. Ma se il contrasto esiste nell'attività creativa di Fontana, evidenziando la rinuncia a sacrificare uno dei due aspetti dell'indagine, resta unitario e coerente lo sforzo di superare i limiti raggiunti dall'arte « tradizionale » nella sua evoluzione fino al futurismo: sforzo che dalla persistente oscillazione fra gli opposti centri di attrazione è più umanizzato che contraddetto.

Materia e spazio sono, in definitiva, indici di sensualità e di intellettualità, componenti innegabili ed inscindibili della essenza umana. Importante è che Fontana, attraverso la duplice indagine, abbia affermato la necessità di abbattere i confini fra pittura e scultura, di tendere ad una esperienza estetica globale, capace di esprimere il momento esistenziale che ha condotto l'uomo sulla linea di fuga, con il bagaglio degli stimoli in equilibrio perennemente instabile. Se non è possibile rinnegare nessuna delle contrarie attrazioni, peraltro idonee a generare attività artistica, occorre uscire, comunque, dal ciclo finora percorso ed iniziarne un altro, che abbracci orizzonti inexplorati. Questo messaggio svincola Fontana da ogni ambiguità, conferisce una fondamentale coerenza all'apparente divergenza delle soluzioni operative. Lo spazialismo è, indubbiamente, l'esperienza che meglio estrinseca la tensione dell'artista al conseguimento di una rinnovata espressività. Non è un modo rivoluzionario di intendere lo spazio fisico, naturalistico o euclideo; né un modo diverso di rappresentarlo rispetto a quello bizantino, rinascimentale, cubista, futurista, astratto o costruttivista; né pretende di applicare teorie scientifiche: è piuttosto la scoperta di uno spazio che non definirei nemmeno pittorico o visuale, ma puramente mentale, ossia una dimensione dell'intelletto esteticamente raggiungibile. Tagli e buchi, sulla tela colorata o monocroma, sarebbero futili espedienti se non si mutassero, mediante il gioco plastico-luminoso ad essi connesso, in concetti e ritmi non fenomenici. Rothko, con la distensione del puro colore, ha reso l'aspirazione a raggiungere l'assoluto. La sua catarsi formale, pervenuta alla più solenne semplicità, appare guidata da un atteggiamento mistico. Fontana, con la spregiudicata introduzione di quell'elemento plastico-luminoso nella superficie uniforme, anche priva di colore, ha creato opere aperte. La dimensione che esse generano diventa relativa, perché mutevole. Fontana ricade spesso e volentieri nella suggestione materica, si lascia sedurre da forme neobarocche, cede ad una volut-

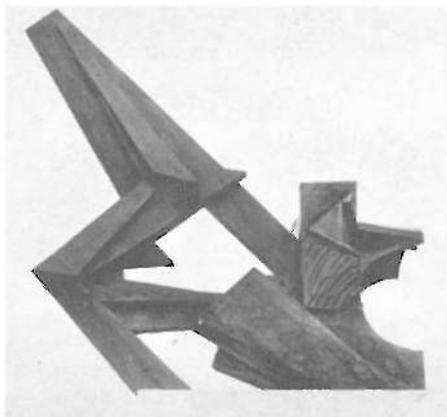
tuosa contaminazione di pittura e scultura, così bilanciando la spinta intellettuale con una istintività che resta ancorata al mondo fisico. Ma in un modo e nell'altro percorre una linea di fuga rispetto ad una situazione artistica divenuta asfittica per l'uomo lanciato in nuove affascinanti avventure, predestinato, come Odisseo, a scrutare l'ignoto. « Forme, colore, suono attraverso gli spazi ». La enunciazione contenuta nel « Manifesto Blanco » acquista, attraverso la complessa esperienza di Fontana, il valore di un retaggio affidato agli artisti del futuro, che opereranno in un più vasto universo fisico e razionale e dovranno ritrovare una spiritualità per non farsi schiacciare dal progresso.

A. M.

Padova

Gino Cortellazzo

L'operazione sculturale di *Gino Cortellazzo* (*Galleria La Chiocciola*) tende a superare l'antitesi di organico e costruttivo — in un certo senso, a tematizzarne proprio le interferenze, il composito — attraverso uno scandaglio logico-fantastico di volumi intesi come linee-forze e luce. I passaggi di questa sua scultura — aperta alla esplorazione della materia, al suo crescere e snodarsi verso la forma — rivelano una dichiarata disponibilità alle variabili di una costruzione che non intende giungere alla compiutezza di una volumetria rigorosa, ma piuttosto alla scioltezza, alla libertà di tralacci significanti. Da qui viene quella malleabilità della materia che è tesa fra le frange di una intenzione verso l'informe (con brani di materia lacerata, bruta, quasi da rottame) e una struttura residua di luoghi e cose vissute (come nelle sculture 'Arena', 'Villaggio'). Tanto che, nella tendenza 'antologica' di Cortellazzo, il segno 'uomo', o 'casa', o 'muro', o 'danza' può ricomparire nel tragitto sculturale che in un certo modo si costituisce come emblema 'a tutto tondo' di un intero pensiero, di una situazione. Infatti, se si parla di emblema, o meglio di geroglifico, per questa scultura, va precisato che si tratta di una scrittura che si sviluppa crescendo e penetrando nello spazio, inglobando una durata visiva che fa cumulo e stratificazione di riflessioni e intuizioni. Cortellazzo ha compreso il senso di una ricerca che opera sulla materia-forma attingendo le proprie risorse nel processo stesso del suo sviluppo. L'opera e l'amicizia di Mastroianni gli sono state assai preziose, fors'anche per l'ampiezza delle esperienze che



Gino Cortellazzo: « Leone » 1970.

quell'esempio implicava. Cortellazzo infatti sceglie una sorta di dinamismo interno al farsi della scultura; è la materia stessa che scopre lentamente i propri tendini, nodi, articolazioni, deformazioni, punti di luce e di ombra, pieghe e rotture. E s'intende che un tale dinamismo virtuale tenda ad accrescere le occasioni e le possibilità dei passaggi di tipo espressionistico, di irradiazione cioè e accentuazione di ritmi, pause e slanci impensati della 'forma', luce e ombra. Come accade nelle traiettorie significanti delle incisioni. Tensioni di linee-forze trapassano spazi e sondano sottilmente una possibilità di durata ritmica (di scorcio o di prolungamento, di velocità più o meno alta) anche attraverso l'intervento del colore, della luce. Forse, a paragone di queste esperienze grafiche, la scultura appare più carica di inquietudini e di attriti; svolge un ruolo più difficile, rivelando un corpo a corpo con la materia che costruisce e occupa fisicamente lo spazio. Contiene quindi un senso di gravità e resistenza, di 'cosa' che nasce da una dura, faticata elaborazione nonostante la sua 'forma' si organizzi in segmenti rari, o prenda un'arcana immagine di sigla plastica irradiata che, nel suo svolgimento, è già l'esito di una inconsueta 'suggestione sollecitata', come diceva Mirko. In realtà, questa operazione dello scultore veneto ha in sé i segni di uno scavo particolarmente efficace; si apre anche ad una diaspora di possibili tracciati visuali in un vivo contesto tra organico e costruttivo che sembra sfiorare talora il pensiero di una 'forma' vissuta fino alla sua consunzione, alla sua metamorfosi per erosione o distruzione, per involuzione di un evento umano in un simulacro di metallo rugginoso che sottende una sua singolare parabola psicologica. Un mondo, questo, che presenta aspetti diversi; è aperto a molteplici soluzioni ma è anche soste-

nuto, come scrive Guido Perocco, da un « chiaro e intelligente filo conduttore... ».

E. F.

Palermo

Claudio Olivieri

Quella di *Claudio Olivieri* alla *Galleria Quattro Venti* è una rassegna del suo lavoro nell'ultimo biennio, un periodo, per l'artista, particolarmente intenso e significativo. Ben documentata da diverse opere di notevoli dimensioni è accompagnata da una nutrita scelta di disegni colorati, che nel caso di Olivieri costituiscono un contributo autonomo per nulla secondario al precisarsi del suo discorso artistico. Proprio da alcuni vecchi disegni del '58 — erano anni di informale e il pittore era da poco uscito dall'Accademia — visti recentemente nel suo studio è scaturita per me una precisa conferma. Rivelavano un puntuale interesse per Hartung e Fautrier. Esigenza quindi di puntare a una comunicazione limpida e chiara, scevra da schematizzazioni razionalistiche, da categorizzazioni a priori, e quanto alla « vexata quaestio » della « realtà », un intenderla quale punto di arrivo, quale costruzione, anziché come qualcosa che troviamo già fatto, liberi soltanto di accettarlo o respingerlo. Questo l'atteggiamento di Olivieri all'uscita dall'informale. Gli anni successivi vedranno un deciso e netto scostamento da tali modelli, anche sul piano linguistico, ma quei problemi, intuiti per tempo, resteranno per l'artista un punto fermo, un riferimento acquisito. Il suo diventa infatti un mondo in cui la fisicità ha ruolo di protagonista. Il pittore ci forza a leggere iconicamente i suoi dipinti: ora come esplosioni, e certi grovigli fortemente pigmentati diventano frammenti materiali, ora come « campi di accelerazione » o come dinamico intersecarsi di correnti di materia. Ma anche quando l'opera è pervasa da un dinamismo così intenso e pochi elementi filiformi, ripiegati e appena riuniti in fascio, campeggiano su uno sfondo cromaticamente animato dallo spruzzo, li pervade una sottile vibrazione: è ancora materia fisica, fissata in un momento del suo moto incessante. Un moto che è rappresentato sempre con una evidenza, una chiarezza ed una perentorietà veramente esemplari. Anche lo spazio circostante è generato dagli elementi fisici inseriti, indiziando così una propensione ad impiegare come schema interpretativo la categoria di immanenza, un'immanenza scevra però di antefatti filosofici, riportata al puro significato etimologico



Claudio Olivieri: « Campo d'accelerazione » 1969.

del termine. L'essersi avvalso di elementi non figurativi, rompendo mediante un cromatismo totalmente di invenzione ogni riferimento esplicito alle immagini della scienza, ma non sino al punto da recidere anche un legame di lontana verosimiglianza, dà poi al tutto un carattere cosmico quasi primigenio e consente all'artista di esplicitare intenti assai diversi da quelli unicamente conoscitivi della scienza. L'intensa carica emotiva che permea le immagini di Olivieri ha il senso di un puntuale commento: la precisa conferma di una ricerca volta ad individuare quali significati un'indagine del mondo materiale possa assumere per l'uomo al di là di una semplice acquisizione di sapere trasformabile in dominio tecnico. Ed è una direzione nella quale l'artista, ormai padrone di un proprio duttile e calzante linguaggio espressivo, ritengo possa ancora sorprenderci con risultati sempre nuovi e penetranti.

R. Be.

Parma

Dova, Spagnoli, Casalini

Con una mostra di Gianni Dova ha iniziato la sua attività la nuova galleria Cavazzoni. La rassegna ha assunto il significato di proposta quasi inedita nell'alveo della poetica dell'artista, in quanto raccoglieva una serie di tempere eseguite negli ultimi tempi durante il soggiorno in Bretagna. L'immagine di Dova è il risultato di un riporto allusivo sotto l'impulso di frammenti di realtà, dissociati e scomposti; sull'impianto di una limpida struttura disegnativa, i ritmi e i colori si ritrovano in un puntuale equilibrio espressivo saldato nell'unità dello stile. Nelle splendide tempere giunte dalla Bretagna l'immaginazione si distende, con libertà ancora più insinuante, nello spessore lieve di una materia aerea e trasparente. Ci sono i verdi umidi e

teneri delle pianure bagnate di pioggia, ci sono i grandi uccelli con le ali spiegate sul mare; e ci sono le allarmate inquietudini notturne, appena schiarite dalla luce lunare. In queste opere recenti, di lucida tensione creativa, Gianni Dova lascia intuire gli indizi di una scrittura formale per certi aspetti nuovi, per la presenza di raffinate sovraimpressioni e di morbide rifrangenze spaziali.

La galleria Correggio ha presentato Stefano Spagnoli, un giovane pittore parmigiano che viene operando un attento recupero del colore e del tono sulla traccia di una geometria sobria e calibrata. Il tessuto pittorico viene formato per due processi diversi: una stesura avara e prosciugata della sostanza cromatica, oppure una pienezza densa della materia scoperta. Tutti elementi che risultano alla fine accordati sotto l'unità di un linguaggio semplificato e volutamente povero che concede il più ampio spazio alla sfera intellettuale.

Al centro d'arte della Rocchetta ha esposto Bruno Casalini, con una serie di immagini che assumono sotto la neutralità oggettiva i particolari del « cattivo gusto ». Appaiono sulla tela, come in una ricognizione quotidiana, i fili d'erba in controluce, le nuvole a pecorelle, le rose delle cartoline. Il trapianto decorativo si riflette su se stesso e salda il motivo critico nella continuità, quasi estraniante, dell'incontro simultaneo.

G. Ca.

Piacenza

Corvi, Fornari, Biondini, Spazzali

Personali di Mario Corvi e di Mauro Fornari presso il Centro Librario Romagnosi. Mario Corvi dipinge un mondo onirico: spazi di colore e di mistero, il desiderio di una liberazione dal greve peso della vita. Mauro Fornari, anni 22, si muove nella fedeltà alle tecniche tradizionali ed alla cultura figurativa. Ha presentato acquerelli e disegni, pastelli, piccole opere scritte di getto, in libertà, con freschezza, appunti per fissare qualcosa: uno scorcio di paesaggio, un angolo di città, un volto, una figura.

Gianetto Biondini alla « Città di Piacenza » ha riproposto il suo mondo intimista, il suo sentimento umano. Come nota Enrico Mandelli nel catalogo « il suo colore è sempre più finemente modulato su toni chiari ma è più lumi-

noso, più lieto: molta passione si è decantata e nascono i primi distaccati miti della fantasia.

Lieto successo della mostra di Luciano Spazzali alla galleria il Gotico. Triestino, da molti anni residente a Piacenza, artista serio con un mondo tutto suo, Spazzali dipinge storie favolose con donne, giovani, cavalli, cani, castelli, incredibili piante su profili di cieli incredibili immergendo le sue immagini in suggestive atmosfere luminose con registri cromatici chiari, splendidi. Qualcuno può pensare ad una pittura di evasione, ad un artista « non attuale ». Ma penso che l'attualità non sia soltanto ciò che un'epoca vuole ma ciò di cui essa ha bisogno. Ed in Spazzali è viva la dichiarazione di un principio della misura, dell'equilibrio razionale; è palese il « no » al proprio tempo rovinoso e malato nel sogno di un altro tempo che sia di bellezza morale, di armonia, di libertà. Va sottolineata la particolare impaginazione delle opere di Spazzali che sono ordinate nella limpida geometria degli oggetti, nell'armonia cadenzata delle figure, nella luce che investe le cose e le trasfigura e le attra-versa felice.

M. G.

Reggio Emilia

Marina Burani, Andrea Vettori

Al palazzo del Capitano del Popolo si presentano insieme Marina Burani e Andrea Vettori. Dopo una rovente esplorazione nel tumulto delle angosce notturne, la Burani tende ora alla « messa a punto » degli strumenti formali. Dalla forza penetrante di un disegno ricco e quasi sontuoso escono i contorni impressi dello stacco fantastico; l'attimo viene bloccato nella fissità della sorpresa, sotto lo sguardo dilatato della figura e nello spazio aperto del bianco. Il contesto della trama reale si dilegua e lascia in primo piano una verità raffreddata e lucida. La giovane pittrice lavora con insistenza puntigliosa sul punto di confine che congiunge la memoria con l'immaginazione, e procede verso un traguardo di salda tensione formale. Vettori concentra la sua indagine sul problema del riporto figurale con un materiale specchiante come l'alluminio. L'immagine si scompone su due piani distinti: il paesaggio e la figura. Quest'ultima nasce dal vuoto sagomato del colore e si riflette dalla superficie metallica in un valore che è di primo piano e di profondità

insieme. La semplificazione riduttiva a cui Vettori sottopone la gamma degli elementi di paesaggio produce una pulita e chiara incidenza visuale, che domanda soltanto uno studio più rigoroso delle possibilità iconografiche.

G. Ca.

Roma

Hans Arp

È dal '57, quando la galleria Selecta presentò una serie di « rilievi », che a Roma non veniva allestita una mostra di Arp. La vasta antologia, organizzata dal *Collezionista* con la collaborazione di M.me Marguerite Arp, costituisce quindi un vero avvenimento per la nostra città, allineando ben 54 dipinti, sculture, rilievi, collages, datati dal 1912 al 1965. Peccato che non sia documentato il periodo dal '14 al '25, ma si tratta di opere rarissime, geloso patrimonio di collezioni pubbliche e private. Del resto va anche detto che per Arp non contano tanto i periodi né l'appartenenza a questo o a quel gruppo (nel 1912 partecipa al Blaue Reiter; nel '15 espone a Zurigo le prime opere astratte; nel '16 è uno dei fondatori del dadaismo; tra il '25 e il '29 entra in contatto con i surrealisti; nel '30 espone con il gruppo di « Cercle et Carré » e, due anni dopo, con « Abstraction-Création; tra il '40-'41, lavora con Magnelli, Sonia Delaunay a Grasse), quanto alcune idee portanti che, via via, ritroviamo inalterate anche se di continuo elaborate e sviluppate lungo il corso di tutta la sua vita. Una vita di indefesso ricercatore ma anche di contemplatore, di ironico demistificatore ma anche di fervido credente in alcuni valori primari (la natura, la bellezza, la poesia), soprattutto una vita vissuta, come poche altre, in stato di grazia con il creato, meglio con la creazione. Arp è, infatti, l'artista del perpetuo divenire, il cantore del primigenio. C'è in Eraclito una frase che Arp amava particolarmente e che ritroviamo in una sua pagina del '48 dedicata a Kandinsky: « In tutte le cose c'è sempre la stessa sostanza: la vita e la morte, la veglia e il sonno, la giovinezza e la vecchiaia. Giacché trasformandosi questo diviene quello e quello, trasformandosi a sua volta, ritorna ad essere questo ». Ebbene l'arte di Arp è appunto questo armonico quanto inesorabile gioco di metamorfosi, di cose in divenire che teneramente si confondono e naturalmente si separano, che amorevolmente si identificano per poi individuarsi in una in-

cessante evoluzione. Per siffatte continue germinazioni, metamorfosi, genesi e partogenesi, egli sceglie forme e immagini estremamente duttili: cellule, larve, strutture vegetali, galassie e, più spesso, il corpo della donna, questo paesaggio ideale, fonte inesauribile di variazioni tematiche su massa e linea, su curve e piani, sul concavo e sul convesso, in cui si esercita la sua « sensualità trascendente ». Ma accanto a questo mondo di forme pulsanti, scorrevoli, indifferenziate spesso nate dai « rilievi » (già iniziati nell'epoca dada), Arp allinea una serie di opere di una più pura e sobria solennità: una tendenza che si fa particolarmente evidente negli anni quaranta, allorché prevalgono le sculture longilinee, tese all'alto. Arp ha fatto della ricerca plastica, pittorica, grafica e poetica, una professione di semplificazione; semplificazione mai arida, mai schematica, puntando non tanto alle strutture, quanto ai processi. La sua chiarezza, la sua limpidezza nascono, quindi, dalla eliminazione della confusione e del superfluo a favore della fusione e dell'essenziale. Da qui l'esaltazione del concreto (Arp volle sempre chiamare la propria arte concreta, mai astratta) come incarnazione dell'idea.

L. T.

Mario Samonà

I « cicli », i « cicloidi » di Mario Samonà sono nati oltre dieci anni fa quasi come reazione, e insieme risoluzione persino iconologica, di quelle sue « diciture colorite » — come le chiamava Emilio Villa — praticate intorno alla metà degli anni Cinquanta, e che erano nell'ordine di rivelazioni materico-gestuali: « torce di lividi umori, crinali di orizzonti di frana, paludi di attese... ». E hanno acquisito subito dimensione di allusività cosmica, che era un modo di spingere appunto verso una risoluzione persino iconologica quell'intenzione « di creare un simbolo convulsivo, oscillante tra il campo intellettuale, il campo sensitivo, il campo espressivo » che Villa avvertiva nei dipinti di anni prima; un modo di portarla a ragioni più direttamente centrali e primarie, come terreno di rivelazione. Nasceva infatti allora la condizione più tipica della pittura di Samonà: l'epifania del simbolo cosmico, non a livello di lucidità visionaria, bensì come proposizione essenzialmente orfica. Infatti, salvo una certa tentazione esplicativa intorno all'inizio del '60, con esiti quasi d'« imagerie » spaziale, tutto il dialogo successivo Samonà lo ha svolto rifluendo verso una dimensione di lirismo di sottile e ambigua giustificazione psi-

chica, non dico come una cosmologia privata, piuttosto come un'appropriazione lirica tutta privata di questa misura d'epifania cosmica: non dunque proiezione immaginativa fuori da sé, bensì ascolto interiore, incanto di un proprio intimo oriente. Del resto sarebbe poi anche da vedere meglio perché, piuttosto che la perentorietà del disco solare — quale simbolo cosmico elementare, che resta sempre come un sottinteso iconologico — conti per Samonà quell'alone sfuggente, infine indefinito, che sporge oltre il disco. Così che più che ad epifanie solari trionfanti, s'assistesse ad epifanie d'eclissi, giacché l'occultamento qui, per singolare ambiguità, vale come apparizione. Ma, ritornando alle ricerche di Samonà quindici anni fa circa, c'è un'altra serie di nessi, più segreti forse, meno clamorosamente assertori in senso iconologico: e sono quei momenti di figurazione allusoria, appena allusoria, in trepidazione lirica, e intesa non dunque a descrivere, quanto a sospingere, anche qui, verso un simbolismo primario, pur se più discorsivo e articolato. Sono alcuni olii di quindici anni fa, e prima anzi dei disegni per una raccolta di liriche di Kerouac, quindi ancora quei « pesci » esposti due anni fa. Ora sono i nuovissimi disegni sul mare, dei pastelli che forse non si trasporranno mai in olii, restando una compiuta esperienza, e toccando dunque un altro tasto del lirismo tipico di Samonà. Dei mari schematici (oltre quelli di Balla di cinquant'anni fa, di quel ciclo che Samonà adora), definiti in una grafia bustrofedica elementare, quasi infantile, chiusi in grandi asole ovali, occhi, o anche echi lontani d'una cartografia cosmica tutta immaginativa. Quello che lega tale serie di nessi di discorsività lirica a quel simbolismo più perentoriamente raccolto nei ribaditi simboli solari negativi (come si è visto nella personale alla *Galleria Piattelli*), è certo l'intenzione ricorrente e mai smentita di affidare credibilità soltanto alla dimensione d'epifania lirica, alla rivelazione d'un possibile paradiso interiore.

E. Cr.

Corrado Cagli, Franco Angeli

La tradizione come amore ed il modernismo come capacità: due mondi sempre presenti nel linguaggio di *Corrado Cagli*, anche se non riescono mai a fondersi completamente e ciò non per incapacità dell'artista ma quasi per assunto ideologico. Ed i trentasei quadri, appartenenti al ciclo delle « *Metamorfosi* », che Cagli espone alla *Galleria « Canesi »*, ci pare

confermino questa nostra osservazione. Una nuova lettura di Cagli? Non diremo. Piuttosto la conferma della validità di quest'artista, della sua prestigiosa capacità, del suo rinnovarsi in aperture che a prospettive multiple e divergenti guardano, sempre lì per fare un'altra cosa. La polemica anticlassicista che in lui assume una nobiltà di accenti e che continua oggi come ieri, anche se si traduce poi in una rinnovata classicità. E tutta l'attività del pittore marchigiano è una suggestione di rinnovamento, anche quando questo rinnovamento assume i tempi ed i modi dell'iperbole. In fondo è la vitalità che poi rimane la costante del linguaggio di Cagli, una vitalità che è il rifiuto di ogni ipotesi di morte dell'arte, stante la presenza continua che all'interno della situazione dei nostri giorni egli afferma, mai come fase di isolamento ma come proposta anche là dove la sua potrebbe essere intesa come azione provocatoria. La componente lirico-romantica di base si rinnova, in tal modo, attraverso la tecnica (non la tecnologia, si badi bene) che pur nelle sue accentuazioni, mantiene uno stretto legame con la realtà attraverso l'idea della *forma*. Da qui l'ipotesi del costruire architettonico che parte dalle grandi composizioni quattrocentesche (i murali degli anni dal '31 al '36) per approdare a quella che oggi può definirsi l'organizzazione mentale dello spazio di Corrado Cagli. L'oggettivismo emotivo di Cagli, in tal modo, si traduce in una enucleazione dell'idea centrale di spazio attraverso la proposta dell'immagine che è tale in quanto appare, conservando intatta quell'astrazione poetica che è alla base del linguaggio dell'artista. È nell'invenzione tecnologica, nell'abilità da alchimista medioevale che si identifica, poi, l'attualità di Cagli, anche là dove una siffatta abilità, al limite, può *urtare* stante il pericolo del virtuosismo. Queste pagine che affrontano il tema delle « Metamorfosi » e che abbracciano un arco che dal 1953 si tende sino ad oggi, documentano, a nostro avviso, una siffatta impostazione. Perché contemporaneamente a questa ricerca che obbedisce ad una costante, innumerevoli e pluridirezionali sono state le ricerche che il pittore ha condotto: dalle superfici scenografiche che ai grandi fogli di carta spiegazzati si richiamano, agli arazzi, alle serigrafie, ai disegni. E sempre con componenti varie perché varia era l'urgenza delle sollecitazioni. Ecco perché a queste « Metamorfosi » noi guardiamo più che dal punto di vista dei riferimenti, da quello della posizione dialettico-dialogica che nei confronti di esse l'artista assume: sarà poi

proprio quell'oggettivismo emotivo di cui dicevamo (già acutamente sottolineato da Crispolti) che confermerà la validità del discorso del pittore, pur nella variante delle componenti. Del resto ciò è chiaro anche a Leone Piccioni quando nel saggio che accompagna il catalogo scrive: « Cagli non è, insomma, il pittore della variazione del tema ». Anche nella serie delle « Metamorfosi », quindi, proprio perché così tesa nel tempo, una siffatta possibilità di variazione sul tema viene a cadere, rinnovandosi di volta in volta nelle motivazioni e nelle sollecitazioni, sì che ciò che ieri era ampiezza di disegno portante, diventa oggi la tecnica della pittura a spruzzo, del metodo delle « impronte »: logico l'addensarsi delle varianti dalle quali l'immagine traspare, resa imprevedibile ed imprevedibile proprio attraverso una tecnica siffatta (anche se a volte il rischio dell'*espace de glace* si affaccia prepotente). Cagli, insomma, non si cala nei personaggi ma li guarda da lontano e li dispone in un ordine composto che partendo dalla trascendenza poetica della visione aspira all'umanità. Da una siffatta angolazione si potrà parlare anche di contraddizioni, se si vuole, ma si tratterà sempre di contraddizioni di conoscenza nel cui arco di sviluppo resterà peculiare la personalità dell'artista che autonomamente in un tale contesto si inserisce.

Complessità di contraddizioni questa personale di *Franco Angeli* allo *Studio d'Arte « Condotti »*. Complessità di contraddizioni che discendono, a nostro avviso, dal moralismo di Angeli, dalla sua tensione interiore che vorrebbe dichiararsi perpetuamente in posizione d'allarme dinanzi ai fatti della vita, e che si risolve oggi nella macroscopia dell'immagine che incorpora i « simboli » dell'antica narrativa, sino a fare di essi la rinnovata tautologia. Il pittore, cioè, dice le stesse cose di ieri, con altre parole. E ciò accade attraverso la riproposta di sequenze ribaltate dal quotidiano, in un accavallamento di ipotesi che stanno tra l'onirico e l'immaginazione.

Il racconto si frantuma allora nell'ambiente, proprio là dove questo racconto sembrerebbe più intenzionale nelle dichiarazioni, sì che la visione si tramuta in analisi di spazi che « vengono da lontano » e si offrono all'osservazione per contrapposizione di ipotesi. Con alfabeto estremamente elementare Angeli suggerisce un discorso ricognitivo di scelta che si traduce, in sostanza, nella sua stessa incertezza ricognitiva; dal che si deduce la dubbiosità dell'attuale linguaggio accettato dal pittore. Questa discorsività artigianale che coinvolge tutto nel-

l'artificio pittorico, in un corale *embrasons nous* — uomo e simboli — dal quale discende la stanchezza dell'uomo dinanzi ai simboli e la vacuità del simbolo nei confronti dell'uomo. E l'evidenziazione di questo simbolo — ieri intuito, visto attraverso la patina d'antico — non dichiara forse la congeniale debolezza strutturale? Si direbbe che il pittore si senta sovrastato da questo simbolo e cerchi di conoscerne l'intima struttura attraverso la proposta oggettiva di esso, in tal modo perdendo di vista proprio il concetto di verità che non può non significare *adaequatio rei et intellectus*. La « figurazione novissima » cui Angeli rimane fedele, somma, nel dubbio, atto di violenza e gesto d'amore; l'azione di ieri e l'azione di oggi. Nel riquadro della luce calcinata ecco allora delinearsi « la coppia » che equivale al « simbolo »: l'uomo che è immagine in quanto appare. Entrambi componenti di un discorso che oggi il pittore ripropone a nudo, scopertamente, con tutte le sgrammaticature e la crudezza di un dipingere tra il naturalistico e l'antipittorico. Ma si tratta di un discorso senza continuità dialogica, quasi una sorta di inventario di elementi nella peculiare casualità che lascia agli altri il compito di trarre conclusioni: l'uomo è solo, al centro della stanza, ogni gesto potrebbe pregiudicare l'azione successiva. L'oggettivazione dell'immagine, così, sfiora l'equivoco e crea falsi scopi che, al limite, l'ipotesi di uno « spazio dell'immagine » possono suggerire. Il moralismo di Angeli, proprio perché tale, riaffiora come ambiziosa aspirazione alla totalità; una totalità che consumi in una unica proposta di lettura immagine ed ambiente che la contiene. E ciò portato sino agli estremi limiti dell'ipotesi. È chiaro che, in tal modo, il racconto entra prima nella percettività che nel sentimento, e che lo sforzo del pittore è proprio quello di mantenersi emozionalmente estraneo all'azione a vantaggio della percezione dell'azione: da qui quella mancanza di dialogo cui accennavamo, e la sensazione di dubbiosità, di resa dinanzi agli avvenimenti, quasi la stanchezza. In sostanza, Angeli ieri accettava la società del proprio tempo e si riservava il diritto di guardare ad essa da una angolazione ironica. Oggi, pur continuando ad accettare questa società, è travolto dalle contraddizioni che la caratterizzano, e rendendosi conto della scarsa validità di quest'azione ironico-dissacratoria, nell'impossibilità di risolversi fuori dalle categorie eccolo proporre questo suo discorso tutto in primo piano, contraddizioni incluse. Una ostinata azione ricognitiva nel mondo circostante allo scopo

di esercitare su di esso una qualche modificazione nel proprio e nell'altrui profitto. I risultati restano, però, nel campo delle ipotesi non verificabili.

V. A.

Alain Jacquet, Ulrike Eberle

Quando Seurat, dopo le esperienze degli impressionisti, pensò di dare una veste scientifica alla scomposizione cromatica dell'immagine, lo fece artigianalmente: l'operazione avveniva per il tramite del suo occhio che scomponneva e della sua mano che registrava la scomposizione. L'immagine, durante tutto questo processo rimaneva fissa, immobile, imprigionata nel reticolo di luce. I primi sistemi di riproduzione fotografica sono altrettanto artigianali e l'immagine che ne risulta è statica proprio come l'immagine di Seurat. Dunque Seurat difende il terreno dell'arte figurativa che sta per essere invaso dai primi mezzi meccanici, da una posizione che è quella stessa del fotografo: rendere un'immagine nella sua perfetta immobilità. Il mezzo pittorico è in questo caso dialettico, perché l'oggetto della pittura è sì immobile, ma la vibrazione delle particelle colorate ne indica la vita collocandolo in un'atmosfera precisa. È quell'atmosfera luminosa che offre all'immagine una dimensione poetica estranea al realismo fotografico, in contrasto con esso. Quando *Alain Jacquet*, che in Italia abbiamo già visto all'Apollinaire di Milano e alla Tartaruga di Roma prima che in questa più ricca esposizione della *Salita*, ripensa a Seurat, lo fa con una precisa intenzione, quella di demistificarne l'atmosfera poetica, riconducendo l'immagine al preciso realismo della fotografia da reportage e partendo da questo punto con la propria invenzione. Assorbita da una tela sensibilizzata l'immagine fotografica notevolmente ingrandita acquista la possibilità di sgranarsi fino a

scompersi in ogni singolo elemento di colore. La risultante è una immagine dove i colori sono assolutamente puri e giustapposti senza raggiungere mai un effetto di tono. Tuttavia una precisa atmosfera lega insieme le singole parti dell'immagine. Essa combacia, nell'intenzione dell'artista, con un realismo assoluto, con il clima psicologico e atmosferico in cui si svolge il fatto colto in esame. Al contrario di quanto poteva fare Seurat, Jacquet adopera non il mezzo artigianale dell'occhio e del pennello, ma quello preciso della macchina. Le immagini sono infatti proiettate sulla tela. Se l'operazione di Seurat si collocava quindi in dialettica con l'operazione del fotografo, o meglio si svolgeva prima di questa per affermarne piena indipendenza, quella di Jacquet si svolge dopo l'operazione del fotografo, quando cioè il mezzo fotografico in quanto mezzo meccanico non rappresenta più un pericolo alla espressione libera dell'artista, ma può anzi esserne il supporto. Certamente Seurat amava la realtà fisica del suo modello, dell'oggetto della sua pittura, ma il lento percorso del suo lavoro, tutto affidato alla personalità dell'artista, al suo umore e a quelle possibili quanto imprevedibili mutevolezze che esso implica, collocano quell'oggetto molto spesso in una dimensione irrealistica; Jacquet che usa un mezzo di riproduzione esatto può con certezza calcolare la resa dell'immagine: il percorso gli è molto più chiaro. Ed altrettanto chiara ne è l'intenzionalità: che cosa altro può significare uno smisurato ingrandimento di una scena desunta direttamente dalla vita, tanto grande da illuminarne oggettivamente ogni particella molecolare, se non il desiderio, anzi la precisa intenzione di andare oltre la realtà per svelarne assieme al valore ottico esattamente registrato anche il valore emozionale altrettanto dilatato e sgranato? L'atto dell'artista non riposa quindi tanto nella scelta dell'immagine d'elezione quanto nella capacità di

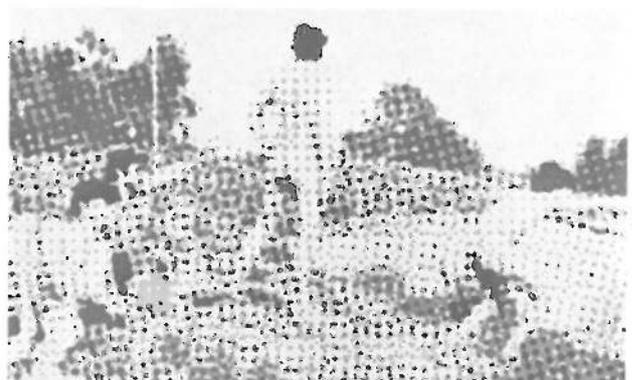
penetrarla offrendo all'osservatore di quell'immagine una possibilità la più ampia possibile di possederla emozionalmente. L'operazione sul reale si svolge quindi al di là della notizia, in un terreno che non è più quello dell'informazione. Ciò che vediamo accadere su una delle tele di Jacquet va oltre l'impressione fotografica, la scava, la incide, agisce attraverso il nostro occhio in profondità: supera in questo modo il livello fotografico della memoria giungendo a questa per il tramite indiscutibile della coscienza.

Alla *Galleria «Numero»* *Ulrike Eberle* espone dei collages di ampia dimensione realizzati con lettere pazientemente selezionate da molteplici pagine di rotocalchi e riviste. Scelte secondo il carattere, la colorazione, e composte insieme seguendo un suggerimento che non è probabilmente dettato soltanto dalla forma che ogni lettera esprime ma anche dal contesto del discorso in cui si inseriscono, queste lettere si articolano in grandi spazi che hanno la solidità della costruzione architettonica. Al contrario di raggiungere l'effetto decorativo della pagina grafica, i gruppi di lettere si configurano come assi di una prospettiva simbolica: perciò alcune delle composizioni di *Ulrike Eberle* ci suggeriscono immagini urbane, chiari paesaggi. Le riviste e i rotocalchi dai quali l'artista desume il suo materiale sono elettivamente pubblicazioni italiane. Non è soltanto un carattere tipografico che la *Eberle* cerca tra queste pagine, ma una dimensione, uno spazio umano. Nell'attualissima pagina della rivista femminile, della rivista di arredamento, l'artista rintraccia lo spazio e il valore iconografico di una tradizione pittorica antichissima. Come può farlo, quando oggettivamente il rotocalco, la rivista, è ormai abbastanza simile in ogni parte del mondo e il livellamento del gusto trova in essi la sua espressione? È evidentemente un processo fantastico. Il clima, l'aria, la luce, il colore e so-

Franco Angeli: «Lo studio dell'artista» 1970.



Alain Jacquet: «Photomécaniques» 1964-1969.



prattutto gli spazi della cultura figurativa italiana sono presenti come spinta inventiva quando la Eberle si accinge a selezionare e a comporre le sue pagine. Così la lettera scelta apparentemente per il suo valore grafico assume un valore evocativo che da quello la diversifica sostanzialmente. Evoca spazi rinascimentali dove la prospettiva ha un valore simbolico, dove il colore ha un valore fantastico. Tramite le lettere selezionate con attenta cura l'artista stabilisce un dialogo tra passato e presente tentando la ricostruzione di un tessuto storico che non vuole far sfuggire alla sua attenzione. Su quel tessuto si articola la sua invenzione che poggia su una base di conoscenza intuitiva e sulla capacità di stabilire con un gesto di connessione una rete solidissima di immaginari legami.

F. D. C.

Bruno Pippa

A chi visita lo studio di *Bruno Pippa*, le prime cose che balzano agli occhi sono alcune grandi tele che egli ha dipinto tra il '63 e il '66 e dove un clima di violenza sembra travolgere le immagini. Sia che si tratti di quella di un brutale beccato in rosa-sangue oppure del cadavere di un bambino, rattrappito, calcinato, quasi una pittura materica. In quegli anni dominava il dio-Bacon e pure Pippa non riuscì a sfuggirne la suggestione. Ma fin da allora mi pare che la sua indagine cercasse di unire a quella angosciata solitudine una componente di pietà. Quella *pietas* che in lui vicentino, forse è innata. Una profonda, rattenuta «melanconia», frammista al malessere esistenziale che suscita, ogni volta, nell'osservatore un difficile equilibrio. Basato, cioè, sulla lucida presa di coscienza di una durissima sorte umana e, al tempo stesso, un moto di asciutta pietà per questo destino. E che questo fosse il nucleo intorno a cui egli si arrovellava, mi sembra comprovato dalle successive sue opere, dove, alle immagini di prima, fece seguito una serie di teste, per lo più bendate e giacenti come in stato di pre-coma. Alla necessità di bloccare l'immagine, alla necessità di guardare in modo più fermo questa «sorte», faceva, cioè, da contrappeso la scelta del soggetto, vale a dire la volontà di non vanificare questo sentimento. E trattandosi forse di volontà eccessivamente esplicita, che investiva a livello troppo razionale l'iconografia, i risultati erano insoddisfacenti. Comunque tali da spingerlo a quell'ulteriore, recente scatto che Giorgio Seveso, nella presentazione al catalogo di questa mostra alla *Trifalco*, ha goyescamente definito «maniera nera». Uno scatto in fermezza che, a mio pare-



Bruno Pippa: «Figura maschile» 1969-1970.

re, rappresenta un notevole passo avanti. Anche come autonomia nei riguardi dei suoi «compagni di strada»: i cosiddetti «figurativi». Infatti, se comune è la fedeltà ad un discorso basato sulla «figurazione» (quasi un comune rifiuto delle «avanguardie», considerate da questi artisti, devianti rispetto ad alcuni fondamentali e irrisolti nostri problemi) mi pare che questi dipinti si caratterizzino per una accentuata ferma tragicità. Per meglio dire, una sensazione di silente tragicità che essi riescono ad insinuare, forse per quella luce spettrale che sbalza la figura dal fondo scurissimo. Da far venire in mente alcuni racconti di Poe dove, appunto, la minuziosa descrizione realistica sortisce ad esiti, per così dire, da ectoplamma. Pure le figure di questo pittore — forse per quel vuoto che trapela sotto tanta esibita muscolosità o forse per quella specie di galleggiamento in uno spazio nero e sinistro — più che persone sembrano fantasmi. Figure apparentemente piene di forza ma dove, in realtà, l'anatomia diventa modo per mettere in risalto il vuoto, la cieca, otusa sostanza di questi personaggi. Qualcosa che può anche ricordare certe immagini del primissimo manierismo. Quel frangere delle certezze rinascimentali, il nulla, il penoso interrogativo di quegli anni. Di cui, come è noto, l'Hauser ha per altro, di recente, sottolineato l'analogia con la nostra presente condizione.

F. V.

Audino, Omiccioli,
Pandolfini, Guarienti,
Pentich, Guidi, Tesoriere,
Arraiz, Artini

Una linguistica tutt'altro che categoriale questa di *Audino* che esponde nelle

sale della *Galleria «Foglio»*. Una sintesi ottico-formale che all'idea di azione si richiama, e ciò attraverso un'indagine di conoscenza che prima ancora di dichiararsi tecnologica ai valori della pittura resta fedele. Anche se ciò, denuncia il compromesso che l'artista ora vive, passato, come ci appare, dall'ingenuità della dilatazione dell'immagine alla scansione cromatica che attraverso la ripetizione seriale si manifesta.

Poesia di *Giovanni Omiccioli* al Centro d'Arte «*La Barcaccia*». Un ritorno a Scilla con animo sempre nuovo; un senso di sottile simbiosi tra realtà ed invenzione poetica che vede alternarsi alla nota dolente, l'impeto di una fiducia nell'uomo e nella di lui spiritualità. E ciò quasi con disperazione, nel timore di scoprire, lì dietro l'angolo, le ragioni della vanità del proprio gesto. Da qui la trepidazione con la quale l'artista si accosta alle cose del quotidiano; l'umiltà del racconto soffuso di sottile malinconia; quel filino di speranza che Omiccioli gelosamente custodisce ed al quale dovrebbe costantemente guardare senza lasciarsi distogliere da problemi di quantità. Perché se limite dobbiamo rilevare a proposito di questa mostra (presentata al catalogo da Nicola Ciarletta e Carlo Giacomozzi) è proprio l'eccessivo numero di opere esposte che proprio perché tale (numericamente) nuoce alla tensione del discorso.

Pandolfini alla *Galleria «Soligo»*. Il timor panico e l'ancestrale angoscia di un meridione pieno di luce e di sassi. La lezione di Picasso e di Guttuso. La carnale sensualità che nel trionfo della natura si riconosce. Questo il discorso che l'artista siciliano conferma attraverso i disegni esposti in questa mostra. Gesti corali che nella tensione del racconto cercano le ragioni dell'espressione e dell'esistere, in opposizione ad ogni ipotesi di mistica della tecnologia.

Polimaterici di *Guarienti* alla «*Toninelli*». Il gesto di scelta all'interno della condizione del quotidiano, con intenzioni anche dissacratorie se si vuole, sempre però teso alla riproposta dall'oggetto che così ricreato, anzi reinventato, sollecita la componente dicotomica del linguaggio. «Il surrealismo ed il pop congiuntisi in questi anni settanta» scrive Carandente presentando la mostra «possono sortire di questi effetti sentimentali e naïfs: un *rebus diabolic* eppoi con l'aspetto inoffensivo del feticcio... I suoi quadri sono gli ultimi *cadavres equis*».

Di «apparenze fenomeniche» che «su-

biscono una sorta di decantazione » scrive Filiberto Menna a proposito di questa personale di *Graziana Pentich* alla « *Borgognona* ». Senza dubbio la pittrice ha affinato il proprio gusto attraverso le esperienze delle avanguardie e certe strutture portanti suggeriscono anche l'ipotesi di una ricerca di spazi. Resta però l'equivoco di un naturalismo di base, che può anche essere definito fenomeno, nel senso di evento, al quale la pittrice cerca di imprimere una mobilità d'azione attraverso l'innesto del segno accettato come struttura portante.

Un concetto di *costruire* immagini nate dal contrasto tra vuoti e pieni, quindi spaziali, si afferma alla base della ricerca di *Gianni Guidi* che espone alla « *Due mondi* ». Ne deriva una oggettualità formale che nasconde nel gioco la componente dubitativa d'origine (quasi l'aggrapparsi disperatamente a qualcosa nel tentativo di salvare qualcosa: l'insistenza del giardino, come tematica, lo conferma).

Tentativo di soluzione affidate alla semplicità del linguaggio ci sembrano queste opere esposte da *Ugo Tesoriere* alla « *Schneider* ». Tentativi pretestuosi e di origine letteraria — data la formazione culturale dell'autore: Tesoriere è medico — che in fondo attingono a quella grande matrice avanguardica che è Cézanne ed il filone che ne consegue, per fare qualcosa che, in fondo, nella pausa del sentimento si risolve.

Antonio Arraiz espone un gruppo di opere alla *Galleria « SM13 »*. Tensione nitido-formale degli spazi attraverso la poetica del segno che nella campitura di Mondrian si identifica e risolve il rapporto spazio-tempo nel lindore assoluto della linea e nel rigore della forma. L'innesto apertamente dichiarato, con la poetica di Kandiskij chiarisce l'ambito della ricerca del pittore.

Corrado Artini raccoglie, nelle sale della *Galleria « L'Astrolabio »*, un gruppo di opere in cui esiti sentono la suggestività di un fare evocativo che dalla materia vede il nascere e definirsi della forma. La conflittualità, semmai, è nel modo in cui l'immagine si definisce, nella discordanza tra risultati più discorsivamente compiuti ma indulgenti all'effetto, e risultati più inventivamente risolti sul piano dell'intuizione, anche se più densi di incognite per l'indagine del pittore.

V. A.

Taranto

Per una industrializzazione più umana

La nota sull'operazione effettuata può limitarsi alla formulazione di due interrogativi che non avrebbero dovuto sorgere (la loro presenza, infatti, mette tutto in discussione denunciando le probabili cause del parziale fallimento): 1) (a) Perché degli interventi (sulla città) — ripetuti ormai da qualche anno in più parti della penisola — si è voluto fare un avvenimento essenzialmente artistico? (b) Perché sono stati invitati solo alcuni artisti operanti a Bari, Lecce e Taranto, e tutti, grosso modo, nel filone delle ultime ed ultimissime tendenze ed avanguardie? (c) Quale è stato il criterio selettivo adottato? 2) Perché la cittadinanza è stata trattata passivamente come pubblico, come spettatrice, mentre avrebbe dovuto essere coinvolta direttamente quale autentica ed essenziale protagonista? Al limite, per coinvolgere almeno indirettamente la massa sarebbe stato, non dico sufficiente ma almeno interessante, che qualcuno avesse intervistato, mentre venivano frettolosamente consumati gli interventi, per esempio, il netturbino prontamente spinto ad intervenire (di domenica ed alle dodici passate) con tutto il corredo dei suoi lucidissimi attrezzi, per pulire la piazza dal minuscolo mucchietto d'erba verde — intervento del leccese C.D. Tondo — intorno a cui erano accesi dei ceri; oppure registrare le congetture ai bordi dello spazio riservato ai colombi già da tempo scomparsi dai cieli delle piazze della città, intervento del barese Mimmo Conenna o anche le proposte di nomi distintivi di detersivi da usare per far ritornare bianchi i panni irrimediabilmente unti e macchiati di scorie industriali che l'altro leccese, P. Sparro, aveva sciorinato intorno allo spazio di Conenna e Tondo.

Sarebbe stato certo materiale documentario interessante su cui lavorare per le belle firme elencate nel volantino pubblicitario. Le adesioni degli illustri uomini detti « di cultura », infatti, eccettuato il Prof. Roberto Pane e qualche altro esponente locale presente di persona, si sono limitate all'onore della firma.

È stata bruciata un'occasione d'incontro con l'uomo della strada, con l'uomo urbano e, cosa davvero deprimente, con i giovani che di Domenica, quasi tutti in divisa: maxi e stivaletti, affollano con serio cipiglio, pigiandosi allo inverosimile, i pochi metri di via D'Aquino. Eccettuati

i manifesti, alcuni veramente interessanti e significativi allorquando superavano la volontà di fare un « bel pezzo » riuscendo ad aderire al significato della manifestazione, gli interventi degli operatori artistici — su diciannove invitati circa dieci gli assenti —, le osservazioni di intervento sulla realtà industriale ed urbana tarantina si sono rivelati in massima parte incomprensibili. L'occasionale pubblico creatosi intorno alle zone di operazione, inizialmente divertito, ha registrato il tutto come « solita stravaganza di artista ».

E.S.

Torino

Calandri, Paulucci, Lombardo, Huebler, Salvadori, Gastini

L'incisore torinese *Mario Calandri* ha esposto alla *Dantesca* diciotto acquaforti per l'illustrazione del *Volpone* di Ben Jonson nelle edizioni Fogola. E assieme a queste, altre incisioni e dipinti dal '63 al '69.

La figurazione di Calandri — uno dei più grandi incisori italiani contemporanei — d'impianto evocativo, si smaterializza in accensioni di luce, ottenute con modulazioni sapientissime del bianco e del nero in trapassi tonali e levitazioni. Nei dipinti, attuati con tecniche svariate e ritagli figurati, l'introspezione di memoria di un mondo intimista e un pò sfatto legato alla sua infanzia — i lustrini e le insegne della giostra, le piastrelle del bagno e la tappezzeria liberty — è rivelata in note di pregnante lirismo.

Questa profonda interiorizzazione, tenuta sul filo di un sottile gusto crepuscolare tipico di un particolare clima letterario e intellettuale torinese, si ritrova e rifluisce capillarmente anche nelle opere di Italo Cremona e Francesco Menzio, fino alla generazione più giovane, con Giacomo Soffiantino e Sergio Saroni.

Alla *Bussola* l'antologica di *Enrico Paulucci*, rappresentante di un altro filone della pittura torinese, quello naturalista, vissuto in espressività coloristica e adesione edenica: e che, insieme a Nicola Galante e Piero Martina, giunge alla generazione più giovane con Francesco Tabusso. Le opere esposte comprendono quaranta anni di pittura, dal '29 al '70, dal neoimpressionismo del periodo in cui Paulucci fece parte del gruppo « Sei pittori di Torino » con Boswell, Chessa, Galante, Levi, e Menzio, ad accostamenti all'astrattismo e all'informale, caratterizzati pur sempre da un'aderenza istintiva al dato

naturalistico. Anche nelle opere più recenti la freschezza di una tavolozza immediata, in notazioni sospensive e rapide di paesaggi liguri e delle Langhe, espresse in interazione sensuosa e felice.

Sergio Lombardo espone alla *Christian Stein* il « progetto di morte per avvelenamento » già esposto alla Salita di Roma. Proseguendo in un'analisi mentale radicalmente oggettiva (già iniziata nel '60-'61) l'artista romano propone in questa mostra lo schema concettuale della comunicazione. Esemplificando, in maniera depersonalizzata, un « momento » del principio della comunicazione, Lombardo cerca di innescare nel pubblico lo scatto dell'analisi, l'oggettivazione della processualità mentale. Propone quindi qualsiasi situazione associativa, scegliendo come elementi interdipendenti i veleni (sostanza) e la morte (accidente). Con un processo conoscitivo, non interpretativo, la carica emozionale delle cinque boccette contenenti veleno (in consequenziale quantità tale da sterminare mezza città) è ridotta e svuotata reversibilmente al puro meccanismo categoriale di causa ed effetto. In questo freddissimo processo di conoscenza associativa (le « Sfere con sirena » della Biennale di Venezia innescavano invece un procedimento dissociativo mediante il movimento-rumore) la provocazione consiste nell'indeterminatezza data dal « segreto » della busta chiusa posta accanto al progetto e « da aprire soltanto dopo la morte di chi avrà assunto il veleno ». La scomposizione della situazione veleno-morte nella dipendenza dei suoi elementi, e con possibilità di intervento individuale è illustrata inoltre nei due progetti del '70 esposti nella sala superiore. In uno di essi si legge infatti accanto: « una pallina di cianuro di potassio appesa con filo pende sopra una vasca con acqua, al centro di un ambiente quadrato senza uscita. In questo ambiente vengono introdotti alcuni individui muniti di forbici per un tempo determinato ».

Alla *Sperone* l'americano *Douglas Huebler* presenta, simultaneamente alla galleria Fischer di Düsseldorf, la documentazione con fotografie di luoghi, persone e mappe geografiche, del viaggio compiuto in autostop dal 25 al 31 dicembre '70, da Düsseldorf a Torino, passando per Parigi. Questo lavoro concettuale di Huebler, come altri precedenti, vertono sulla verifica a livello mentale del fenomeno: in questo caso il viaggio in autostop nei rapporti con l'ambiente, documentato da percorsi, dichiarazioni di persone con cui ebbe contatti e da fotografie che, eseguite con la Polaroid, ne

attestano la simultaneità temporale di testimonianze. Ne risulta non un'interiorizzazione interpretativa, ma la definizione oggettiva di una situazione, analizzata nella sua assoluta e univoca fisicità. In questa stessa dimensione mentale, lo scorso anno e nella stessa galleria, Huebler ci ha dato l'informazione e l'enunciazione — con l'essenzialità segnaletica di linee verticali e orizzontali segnate sui muri — di leggi fisiche elementari, come la rotazione e la rivoluzione della terra intorno al proprio asse, nonché la rifrazione della luce e dello spettro dei colori dalla parete bianca. Nella successiva mostra *Conceptual Art* alla Civica Galleria di Torino, l'artista americano presentava dodici fotografie eseguite nel tempo di trecentosessanta secondi durante un percorso compiuto a bordo di un'auto in una strada di Amsterdam, ad illustrazione di un consumo del sistema del « tempo ».

Alla galleria *LP 220* il giovane artista fiorentino *Remo Salvadori*, alla sua prima personale, propone una ricerca mentale del « senso del segno », esemplificando due segni-archetipi: la freccia e la superficie circolare. Trasposta in dieci minerali e leghe diverse (oro, bronzo, ferro, zinco, ottone, rame, nichel, cromo, alluminio, ferro brunito) la freccia ci riconduce all'atemporalità del segno iconico; la superficie circolare, in ferro con sovrapposizione di lastra dentata e liscia divisa in quattro settori, alla ruota, al simbolo solare o, ancora, alla croce. L'identità del segno col senso è raggiunta nelle « dieci canne per il naso »: la sensibilità dell'olfatto è proiettata e concretizzata in dieci lunghe canne che oggettivano le cavità nasali, comparate dalla presenza di un calco.

Segue la personale di *Marco Gastini* che presenta nella sua città natale la mostra tenuta recentemente a Roma, con alcuni pezzi inediti. La sua ricerca è ora giunta alla concretizzazione nella « macchia » di piombo e stagno (applicata sulle pareti della galleria o dipinta su fogli di polietilene o lastre di vetro staccati dal muro) del flusso tensionale delle irruzioni venose e pellicolari dipinte a spray su pannelli e bacchette in Plexiglas del '69. Il senso pittorico dell'informe viene fisicizzato quindi e circoscritto, in valore costruttivo e spaziale, nel grumo materico della « macchia »: essa annulla la trasparenza di diaframma del vetro o polietilene su cui è dipinta o deposta (la superficie della parete) inserendo e costruendo uno spazio reale e mentale. Sul tubo al neon le macchie ivi colate azzerano la forza del-

la luce che diviene schermo trasparente di esse. Su questa processualità annota lo stesso Gastini: « ...La concentrazione sulla macchia significa attirare contemporaneamente attorno alla macchia uno spazio più ampio dello spazio che ci circonda, uno spazio fisico più uno spazio mentale. La macchia li porta tutti e due: nasce prima del supporto, compie un percorso da uno spazio (questo) reale a uno spazio (altro, continuamente) virtuale ».

M. B.

Giuseppe Uncini

Le presenze pubbliche di *Giuseppe Uncini* sono poche: a sfogliare i cataloghi si riducono a pochi episodi, ma estremamente precisi e definiti.

Si tratta per Uncini di lavorare attorno a un'idea fino a portarne a giusto punto di calibratura tutti gli aspetti: l'oggettività dei suoi lavori è proprio in questo esaurimento. Vale a dire perdere ogni residuo di un'immagine sentimentale o intellettuale nella costruzione e definizione di un manufatto fisico che è l'esatto connotato di quell'immagine e al tempo stesso un'altra cosa. Dopo i « cementi », le strutture tubolari, il lavoro più recente di Uncini si misura con i « mattoni » e le ombre: frammenti di muro campiti dalla luce allungano la loro ombra grigia di cemento. Muri, cioè, frammenti di un'architettura, o meglio esempi di dimensione praticabile a raggio di memoria di un'architettura che non si identifica con questo o quella costruzione, ma con un'idea di abitabilità, di ragione fisica, strappata al tempo e alle cose, e quindi infrastorica, presente prima alla coscienza che all'esperienza. Dimenticare a questo punto la ricerca strutturalista di Uncini tra gli amici del Gruppo Uno sarebbe un errore, con quanto di emotivo, di prensile, di geometrico che attraversa la fenomenologia come un archetipo, quella ricerca comportava per lui. Lo strutturalismo di Uncini più che razionalistico (ma tale non era neppure quello di Carrino o di Frascà, così sottilmente pungente e mosso) era psicologico, di un'euristica ansiosa: e parlare di ricerca di archetipi non sarebbe poi fuori strada. Non si pensi a un'archeologia che fruga nel fenomeno un suo marchio iniziale, ma a un'archetipia quasi statistica che riassume e condensa in una immagine primaria una lunga storia, una serie di atti che si muovono lungo pochi, minimi fili conduttori. L'immagine primaria è quella che ora Uncini rielabora in questi « muri », in questi « mattoni »: immagine fabrile, di attività fisica, di decisioni fattuali, di pro-

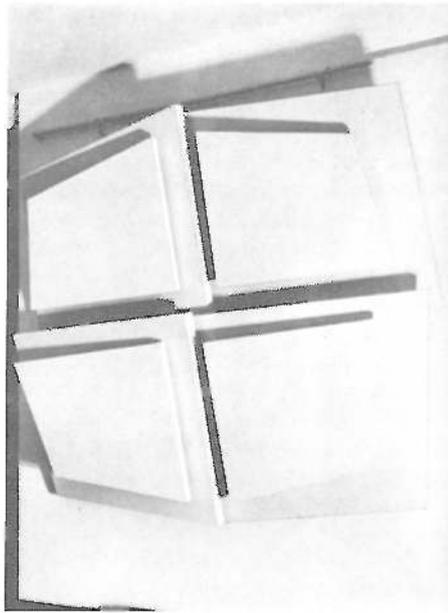
cedure. L'invenzione manuale si scopre dimensione della memoria, e ricalca un lavoro che si ripete con un'identità senza tempo. Ma l'operazione di Uncini sarebbe monca, e in fondo scarsamente significativa se si fermasse qui, se non cogliesse la sua stessa inattualità, la sua collocazione solo parziale in uno spazio reale. La mostra torinese alla *Galleria Stein* precisa e sviluppa proprio questo motivo, il sottile disagio della parzialità, l'impossibilità di uno spazio e di un tempo reali in cui affondare quei manufatti. Va da sé che Uncini non adoperava in alcun modo una soluzione espressionistica: lo strappo di quelle immagini è riportato al clima di illusività da cui esse stesse nascono. Sicché ne vengono fuori soluzioni taglienti come lame, trapassi dal piano a caldo del muro alla fuga prospettica a freddo del cemento-ombra, soluzioni cioè in sospensione sul muro come a galla nella coscienza, con i piani di fuga spappolati in uno spazio plurimo. L'impossibilità di un equilibrio, la continua illusività espressiva dell'opera, in altri termini: la falsa coscienza, sono temi toccati e sviluppati con una tale lucidità e con un così preciso stacco sull'immagine fissata da far sottolineare con forza questa mostra di Uncini.

P. Fo.

Marcolino Gandini

Dal 15 al 30 gennaio *Marcolino Gandini* ha presentato, presso la *Galleria Martano*, la sua più recente produzione. La novità dei lavori, in prevalenza inediti, il loro carattere indubbiamente singolare ed eterodosso, difficilmente assimilabile alle categorie correnti dell'arte d'oggi, ci hanno stimolato ad indagarne più d'approfondito il significato. Dalle nostre riflessioni, approfondite ed integrate dalle lucide osservazioni dell'artista, sono nate queste note, per brevità circoscritte ad alcuni dei temi più significativi, che speriamo varranno a chiarire meglio gli aspetti essenziali della sua ricerca attuale.

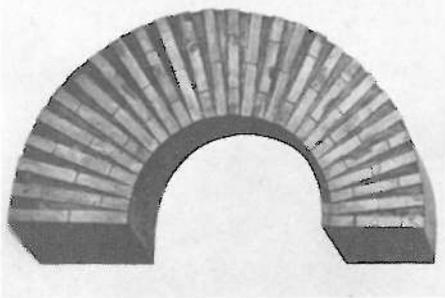
Giuseppe Uncini: «Cemento e mattone» 1970.



Marcolino Gandini: «Bianco G» 1970.

La tematica delle plastiche colorate, elaborate nel '69 e presentate in anteprima alla *Vismara* di Milano, è stata oggetto, nel corso dell'anno successivo, di un severo processo autocritico che ha condotto l'artista a sovvertirne radicalmente i termini. Le opere del '69, infatti, si caratterizzavano per l'atonalismo cromatico, l'enfasi volumetrica, la composizione per incastri e disarticolazioni violente, l'emergenza addirittura fastidiosa di appendici prismatiche che invadendo lo spazio costituivano altrettanti ostacoli per l'osservatore, costretto in un percorso che lo impegnava a schivarle e scavalcarle. Queste del '70, esaltano al contrario la monocromia della *formica* bianca e opaca, la composizione per mera giustapposizione di piani ancorati alla parete da esili gambi prismatici, l'emergenza minima e discreta, la polemica ostentazione, infine, del piano frontale quale condizione, se non obbligatoria almeno preferenziale, di veduta. « Effettivamente, — dice Gandini — questi lavori più recenti rappresentano una interiorizzazione della mia problematica precedente. Ho superato il fatto sensibilstico legato all'intervento; il fatto pittoricistico, sensuale. Ho mirato a pervenire, e ritengo fino a un certo punto di esserci riuscito, ad una tensione interiorizzata ed astrattizzante al massimo, privata però di quella carica sensuale che era propria, in misura più o meno grande, a tutta la mia precedente ricerca ». Questa interiorizzazione, tuttavia, più che il risultato di uno svolgimento per così dire inerente alle premesse della ricerca, appare piuttosto scaturire da una lucida determinazione polemica. « Questi lavori — continua —

più che i precedenti, presentano un carattere critico: vogliono essere un po' la diagnosi, un esame della situazione attuale ed in particolare della cultura figurativa che la riflette. Ho sentito l'esigenza di approfondire la mia ricerca fino a renderla, se vogliamo, così priva di attrattive esteriori, per contrappormi ad una situazione asfittica, schiacciante. Di fronte all'umoralità, all'eccessivo sentimentalismo, ad un attaccamento naturalistico, ancestrale e viscerale, di certa arte d'oggi, alla sua leggerezza e irresponsabilità, infine, non ho avuto altra alternativa a quella di accentuare il rigore, la pulizia, l'astrazione della mia posizione. L'ambiente circostante ti aggredisce, finisce col fagocitarti tuo malgrado. Non resta che accettarlo supinamente, diventarne vittima, oppure reagire disperatamente, contrapponendosi ad esso radicalmente ». Nei quadri a strisce del '64-'65, le bande cromatiche, esplodendo centrifugamente, tendevano a sfuggire dai limiti del quadro invadendo bidimensionalmente lo spazio. Nell'anno successivo, all'epoca della mostra 'Parabola 66' con Carlucci e Portoghesi, i telai stessi si deformavano e modellavano abbandonando il piano per protendersi nell'ambiente con il duplice risultato di deviare i fasci secondo direttrici non più complanari alla parete e di conquistare una tridimensionalità, un'oggettualità persino, che ne facevano un ibrido fra il quadro e la scultura. Quest'ultima determinazione si precisava nelle costruzioni successive, ormai completamente emancipate dal riferimento alla parete, compiutamente tridimensionali. Più che irradiarsi secondo i piani complanari alle facce dei solidi, quasi sempre di una complessa matrice planimetrica, le strisce, non più dipinte direttamente, ma riportate sotto forma di bande di compensato colorate, tendevano a chiudersi su se stesse suggerendo uno sviluppo bensì illimitato ma periodico. Le costruzioni, infine, acquisivano un valore di veri e propri plastici, un che di mezzo fra l'architettura e la scultura. Con le plastiche colorate, l'oggetto si emancipava totalmente. Il volume o i volumi acquistavano l'autonomia: non più come meri supporti di un'incamiciatura avvolgente, ma come elementi autonomi, incastrati e proiettati centrifugamente ad invadere fisicamente lo spazio. Nel contempo la plastica o i laminati plastici che li costituivano segnavano l'abbandono della componente pittorico-materica, tonale, impregnata di luce, fortemente sensuale, che aveva caratterizzato l'intera produzione precedente. Con le ultime opere, finalmente, Gandini rinuncia al volume, all'oggetto: ritorna ad una concezione



piana, sia pure di piani diversamente proiettati ed inclinati nello spazio in funzione di modulatori della luce. Ciò che ha ora superato è la plasticità, la fisicità, la concretezza. L'opera ridotta ad un puro modulatore di spazio, mera occasione al fenomenizzarsi dello spazio, annulla se stessa come elemento materico e ponderale. « Le mie opere precedenti — dice Gandini — valevano, infatti, ancora come oggetti, quadri o blocchi appesi o sovrapposti alla parete. I nuovi lavori cercano una dinamica inserendosi nella parete, perdendo la soggettività bloccata in prima persona di quelli che li hanno preceduti. Sono pensati come una trasformazione della parete, un tentativo di integrazione con essa. Insomma: non vogliono più essere oggetti nell'ambiente ma l'ambiente stesso. Per questo non ha senso inserirli come oggetti in uno spazio dato perché mancano del loro supporto ideale, quell'ambiente vuoto e puro di cui non vogliono essere altro che emergenze e modi d'essere imprevedibili ». A questo punto, il problema architettonico che Gandini ha sempre considerato fondamentale per il suo lavoro assume una diversa impostazione, ben lontana dalla problematica di 'Parabola '66' o dei tentativi di collaborazione con Portoghesi, peraltro falliti, per la decorazione della casa Papanice. I telai modellati valevano come volte o pareti; le costruzioni come oggetti che costruiscono e rettificano gli spazi interni. Secondo gli ultimi raggiungimenti, è l'architettura stessa a dilatarsi e plasmarsi.

« *L'environnement* — egli dice — è sempre stato per gli artisti una sorta di scenografia nell'ambiente inteso come contenitore. È una sorta di arredamento che si appende o che ingombra l'ambiente. Sono ora giunto a concepirlo come un movimento stesso dell'ambiente che non lo ingombra più. Trasformo l'ambiente mantenendone la funzionalità. Lo ambiente vuoto si attiva: movimenti di piani, luce, ombra, dinamica compositiva, si trasmettono a tutto lo spazio. Sono passato dal lavoro sulle sovrastrutture alla struttura stessa. Secondo una impostazione di questo genere, la collaborazione con l'architetto si presenta in termini piuttosto problematici. L'opera stessa di Gandini è a questo punto architettura. Non a caso, uno dei suoi più impegnativi lavori dell'anno scorso è stato una costruzione in cemento bianco per il giardino pubblico di Termoli. « In effetti — dichiara l'artista — ho superato l'idea di una diretta collaborazione con l'architetto. Il mio è una sorta di lavoro di laboratorio; una ricer-

ca alla quale altri possono attingere: una ipotesi di lavoro, insomma. Per questo i risultati non vanno letti come un atto concluso, fine a se stesso; come begli oggetti da appendere, ma come modelli mentali, condizionanti. Con mentale intendo estremamente astratto, teorico, perché non è un dato acquisito ma un dato che mira a costituirsi come un modello di civiltà da contrapporsi al caos del presente ». Ancora una volta Gandini ha scelto la via più difficile, quella di chi va intenzionalmente controcorrente, senza compagni di viaggio, in un ambiente ostile e desolato. L'isolamento è senza dubbio un prezzo molto alto; ma è il prezzo che deve pagare chi sceglie di scavare dentro a se stesso e rifiuta di cedere alle lusinghe dei miti effimeri del momento che critica e pubblico, freneticamente, fabbricano e distruggono.

F. R.

Treviso

Torranel Cardona

Le immagini si susseguono, con ritmo incalzante, inseguite da una necessaria tensione distribuendosi, formicolanti ed ossessive, attraverso un segno grafico in contrappunto su campiture timbriche o tonali con sottili dialettismi di esatte sintassi figurali o astratti arabeschi. La presa emozionale è istantanea; successivamente l'analisi della straordinaria ricchezza materica, con illusionistiche proposte di mezzi adottati dal collage o con pulitissimo grafismo descrittivo, soggioga per la raffinata esecuzione. Ma gli stimoli visivi predispongono a quelli poetici. È la realtà delle cose, l'autenticità dei sentimenti che viene espressa dalla ricchezza delle invenzioni, proposte in un grande occhio che fruga, presenta con crudezza, situazioni umane. È guardarsi dentro senza inganni quando vigili scrutiamo il gesto e l'azione. Ne escono, in trasposizione irreal, storie e avvenimenti evocati dalla memoria. Nel « ritratto immaginario » siamo ognuno di noi con la gioia degli allettamenti e gli ingaggi e l'infinito senso di morte e il sogno. Questa esplorazione nell'« espace du dedans » compiuta attraverso una fantastica, allucinante mobilità è patita nella stessa misura in cui è accettata. Perché le fantasmagoriche folgorazioni, la revisione della coscienza ricreata, l'ossessione del volto, la ripetizione del gesto, la purezza del segno, trasfigurano la più triste e la più alta delle sorti: quella di essere uomo. In questa grande parata dell'umanità dove una parte incombe e l'altra patisce c'è



Torranel Cardona: « Mireda » 1970.

un'unica verità: la realtà delle cose che Cardona descrive con le sue smagate invenzioni attraverso la bellezza e la crudeltà del sogno, le metamorfosi delle storie, la violazione del tempo, la colpa e l'innocenza, con segno e colore in un infinito spaziale. Le sollecitazioni culturali di questo entusiasmante linguaggio? Moltissime, ma soprattutto Unamuno, Machado e Rafael Alberti. « L'uomo in carne ed ossa che nasce soffre e muore e pensa e ama » dell'autore dei « nivolas » interessa Cardona e Machado, assorto e solitario, uomo di profonde radici spirituali nelle quali il ricordo è l'emozione dominante; « misterioso e silenzioso » come lo chiamò Ruber Dario; Machado, al quale il nostro dedicò un « Homenaje en el aniversario de su muerte » a Soria nel 1969. In ambedue, Machado e Cardona, motivi di canto sono il senso del tempo che è senso della vita, il senso del mistero che dà un più grave e inquietante significato agli aspetti della realtà e agli stati d'animo, lo smarrimento del disincanto, la pena del ricordo e la passione del proprio Paese, che si fanno « dolor de España ». I « retornos » di Rafael Alberti e i « miradas » del nostro sono canti dell'esilio, della nostalgia nei trepidi ritorni dell'anima al passato, e misteriosa suggestione delle cose, con l'inquietante malia di un sincero surrealismo che obbedisce alle intime esigenze della ispirazione, ansiosa ricerca d'una realtà più profonda nel mistero del subcosciente.

L. R. B.

Trieste

L'ambiente dell'uomo

Dal consueto grigiore della stagione galleristica triestina emergono pochi fatti interessanti o comunque degni di essere ricordati.

Proseguendo le sue attività più propriamente espositive e quelle di ricerca, sempre condotte intelligentemente (ma anche

un po' timidamente) sul binario dell'interdisciplinarietà, il centro «*La Cappella*» ha presentato, come seconda manifestazione del «ciclo sull'ambiente dell'uomo», una documentazione fotografica su alcuni aspetti della degradazione dell'ambiente urbano e naturale della regione Friuli-Venezia Giulia. Al di là dell'attualità più o meno grande di un argomento del genere, che trova i suoi motivi di interesse soprattutto se inserito in un più vasto contesto nazionale, si deve dire che sono proprio questi i temi — non costretti da una limitativa accezione dell'espressione «arti visive» che dovrebbero, sull'esempio di quanto tenta di fare «*La Cappella*» essere affrontati dalle gallerie che aspirino ad essere qualche cosa di più di una semplice sala di esposizioni o, peggio, di un vero e proprio supermarket.

G. Co.

Venezia

Felisati, Nuova Grafica 2, Dydek, Bianchi Barriviera

Vittorio Felisati ha avuto un turno alla *Galleria dell'Opera Bevilacqua La Masa*. Per me ciò costituisce un pretesto per ritornare sull'argomento di questa istituzione veneziana che si trova accumulata alla ben più celebre Biennale nella stessa storia di un nuovo Statuto che non arriva mai. Da circa tre anni gli artisti giovani della città sono impegnati per darle nuove strutture, ma hanno avuto a che fare con interlocutori, il Comitato di vigilanza e il Comune, piuttosto lenti a mettersi per strada. Nel frattempo, sospese le annuali collettive che, bene o male, costituivano da cinquant'anni una specie di termometro per misurare le condizioni artistiche cittadine, i turni delle personali si sono trascinate tra riesumazioni inutili e qualche scatto di falsa avanguardia. Le previsioni attuali più accreditabili sono quelle che assegnano anche all'anno corrente un ruolo di attesa e rimandano a quello successivo speranze più concrete di vedere la Bevilacqua alla testa del rinnovamento artistico di Venezia. La mostra di Felisati, appunto, costituisce un tipico esempio di questa fase interlocutoria: si tratta di un artista della terraferma veneziana, oggi sessantenne, che opera sulla scia di quanto hanno fatto, alcuni decenni orsono, gli artisti «buranelli», primo fra tutti Semeghini. Ma più che all'artista veronese, Felisati può essere accostato all'amico Candiani, scomparso da poco e in via di locale rivalutazione, con il quale divide

l'interesse per i paesaggi rosa, verdi e violetti delle lagune e delle colline venete trattate a pennellate fitte e lunghe. Il commento è scontato: una pittura che si definisce giustamente onesta in contrapposizione a quella spesso disonesta dei falsi avanguardisti, ma estranea, comunque, alla cultura contemporanea.

La Galleria del Cavallino ha accompagnato la mostra «*LA NUOVA GRAFICA 2*» con la proiezione di un film d'eccezione: «*Dreams that money can buy*», («*I sogni che il denaro può comperare*»), prodotto e diretto da Hans Richter nel 1944 a New York e premiato alla Mostra di Venezia del '47 per «il migliore contributo dato al progresso dell'arte cinematografica». Di questo film, in Europa c'è soltanto la copia di proprietà della Galleria veneziana per cui l'occasione di rivederlo è stata particolarmente appetibile, tenendo conto che ad esso hanno dato il contributo artisti come Léger, Duchamp, Man Ray, Calder, Max Ernst e musicisti come John Cage. Nomi di protagonisti anche nella mostra grafica, aperta a ventaglio sulle principali tendenze contemporanee o dell'immediato passato: dal gruppo Cobra alla pop di Tilton, dall'astrattismo di Poliakov e Capogrossi alla op di Vasarely, dal classico surrealismo di Mirò all'ultimo espressionismo di Antea. Due le presenze veneziane: una chiara «sintesi razionale» di Perusini e la «*Fine dei prati verdi*» di Anselmi dove un ciuffo di erba malaticcia e inscatolata viene spinta verso il margine del quadro un momento prima della sua probabile e definitiva espulsione.

Un cecoslovacco di Brno, attualmente cittadino di Gardone, *Ladislav Dydek*, è stato ospite della *Galleria Il Traghetto*, presentato da Giuseppe Marchiori. È stata una di quelle mostre che vanno riviste e rimediate in un giorno successivo a quello inesorabilmente rumoroso dell'inaugurazione, perché ricche di contenuti spesso non avvertibili al primo incontro. Marchiori ha sottolineato l'appartenenza dell'artista a quel particolare e complesso mondo che è la cultura mediterranea e il carattere sostanzialmente sperimentatore della sua opera. In effetti, assieme a quadri con evidenti riferimenti figurati, sono esposti un collage, due arazzi eseguiti con straordinaria abilità e, credo, con infinita pazienza, e alcuni quadri dove protagonisti misteriosi sono leggeri fasci di linee sottili vaganti sopra spazi profondi. Sono queste, quasi certamente, le opere che meglio definiscono l'inquieto carattere del pittore.

Lino Bianchi Barriviera, alla «*Galleria Venezia Viva*» ha presentato una vasta antologica, per lo più costituita da acqueforti e puntesecche, che copre il periodo di quattro decenni circa, dal '34 al '70. Bianchi Barriviera, attuale titolare della cattedra d'incisione all'Accademia di Belle Arti di Roma ha raccolto e raccoglie tuttora intorno a sé vasti consensi culturali e ufficiali, (è dell'anno scorso il conferimento di una medaglia d'oro della Repubblica per meriti culturali), ma questi ultimi quarant'anni durante i quali si sono sviluppati nel mondo alcuni tra i movimenti più fecondi del secolo lo hanno trovato sempre fedele a sé stesso, come si usa dire. Una fedeltà che si coglie di prim'acchito girando lo sguardo sulle pareti della Galleria e leggendo i titoli sul catalogo: un «teschio di cane» è del '36 e un «teschio d'ariete» è del '70. Una nota ancora sulla Galleria dal beneaugurante nome di «*Venezia Viva*»: essa si è proposta un programma di mostre di incisione eseguite con le tecniche tradizionali e con conseguente esclusione di quelle nuove considerate per lo meno ambigue. Al di là del giudizio che si può dare su questa opinione rimane il fatto positivo della scelta di un ruolo preciso, la difesa della tradizione, a cui farà buona guardia la collaborazione di Giorgio Trentin.

G. Sa.

Vercelli

Ada Negri

Ada Negri espone alla Galleria Tacchini. «Si direbbe che Ada Negri disegni con la stessa naturalezza, con lo stesso scattante ritmo con il quale respira e si muove». Sono parole di Luigi Cavallo che la presenta e mi sembra che colgano l'essenza di questa artista e del suo lavoro. Le sue opere rappresentano i personaggi del suo mondo: la madre, la sorella, i vecchi, i bambini del vicinato, colti dalla sua matita o dai suoi pastelli nei loro elementi essenziali. Con forza e tenerezza, ma senza sbavature. Balzano davanti vivi e naturali mediante un linguaggio che è suo e solo suo. E resta attuale, perché attuale è la sua visione, i problemi vitali suoi e della gente che essa rappresenta: i problemi di ieri, di oggi, di domani, i problemi della vita e della morte. E in questo la sua è cultura profonda perché è conoscenza sofferta e i suoi disegni lo testimoniano in modo palmare. Quando essa disegna arriva ad una tale capacità di concentrazione che si trasmette intatta e imme-



Ada Negri: «Testa di giovanetta» 1970.

diata, quasi gestualmente sul foglio. Ma grazie al costante esercizio mantiene un controllo che la blocca al momento esatto. Ne risulta una giusta proporzione di detto e non detto. E il soggetto respira in uno spazio in cui i bianchi hanno la stessa importanza del segno a matita o a pastello.

R. S.

Verona

Braun, Artisti Austriaci,
Van Dych, Casari,
Legnaghi, Marinelli

Alla Galleria «Linea 70», il pittore viennese *Theo Braun* presenta quadri costruiti con forme simmetriche e primarie. L'osservatore ne riceve subito una sensazione di quieta certezza, di placato rigore. Tuttavia, l'artista altera, di tanto in tanto, questa primarietà con interventi «riduttivi»; immette cioè delle annotazioni informali, rompendo così la stabilità geometrica. A nostro avviso, egli raggiunge esiti più ampi e validi negli oggetti di plastica, costruiti in serie e in diversi colori.

Altri artisti austriaci presso la Galleria «La Città». Essi sono: *Ruppert Klima*, *Bernd Klinger*, *Vladimir Koci*, *Renate Kraetschmer*, *Leorg Schwarzenberger*, tutti molto giovani. Insieme hanno costituito un gruppo di ricerca: la «Wisuelle Werkstatt-Wien», come dire: uno dei tanti studi di «sperimentazione visiva». Anche qui, in ubbidienza alle più nuove teorie della psicologia della percezione, si richiede allo spettatore di «participa-

re attivamente» alla comprensione delle opere. Per noi, comunque, gli esiti più validi ci sembrano quelli raggiunti da *Klinger*. I suoi «tavoli», o «immagine con bastone» o «urna» (dedicato all'Austria), pur nella semplicità e nel rigore plastico manifestano significati ironici, chiari e sottili.

Alla Galleria «Ferrari» espone il pittore olandese (ma che oramai da parecchi anni vive e lavora a Verona) *Ger Van Dych*. Egli merita una più ampia attenzione perché ci sembra abbia raggiunto in breve tempo risultati evidenti. Proprio presso la stessa galleria, due anni fa, egli aveva esposto delle «strutture» costruite con materiali cedevoli (stoffa, plastica, ecc.). Dunque, già da allora, gli aspetti più tipici della sua ricerca erano quelli di costruire delle «cose da toccare». Oggetti cioè, fatti per il tatto (proprio in senso fisico). Lo spettatore aveva modo di partecipare così con un altro «senso» alla scoperta di queste invenzioni, dove contrastavano tensioni e rilassamenti continui. Van Dych costruiva strutture tridimensionali molli, bianchissime, informi, lisce, sostenute da montanti di metallo tubolare, in modo da accentuare quella specie di «crescita organica di un elemento femminile che invade lo spazio con dolcezza perentoria» (come bene notava *Gualtiero Schönemberger*). La sua «personale» attuale persegue le medesime intenzioni con aspetti forse meno dichiarati, ma con risultati più sottili e tangibili. Ora egli realizza larghi quadri monocromati, verdi marci, rosso mattone, bruni, grigi, con un colore opaco, ma liquido, colato su tele grezze, improvvisamente rotti da rigonfiamenti che si adagiano morbidi ed imprevedibili sul contorno teso, ortogonale della superficie. Il significato appare abbastanza evidente: un elemento fisico, organico, irrazionale che corrompe incontrollato l'ordine e la «logica» convenzionale, nelle quali ci siamo rifugiati. L'artista tuttavia, ha la capacità di dare pienezza plastica, evidenza formale, alle sue invenzioni, mai piacevoli o avventate.

Sempre alla «Ferrari» lo scultore veronese *Maurizio Casari* espone oggetti condotti per lo più in gesso bianco e liscio. Sono cubi, parallelepipedi, dei prismi, insomma, rigorosi, perfetti. Tale rigidità viene però rotta da spaccature improvvise, entro le quali sono trattenute forme contorte ed imprevedibili. Anche qui dunque la contaminazione tra rigore linguistico ed invenzione fantastica, tra esattezza geometrica e irregolarità orga-

nica. Casari rivela una sostenuta capacità di scultore e già da tempo persegue questa sua ricerca, con esiti sempre più lucidi e consapevoli.

Alla Galleria «Linea 70» altri due artisti veronesi *Igino Legnaghi* e *Renzo Marinelli*, tutti e due attenti a costruire «superfici», molto rigorose sul piano del linguaggio, ma diversissime nella concezione e nei risultati. Legnaghi freddo, lucidissimo (anche in senso materico) realizza i suoi oggetti su piani ampi e levigati, adoperando alluminio speculare il quale scontorna o si sovrappone appena ad altre geometrie (piane o tridimensionali) ottenute con un altro materiale (plastico) nero ed opaco. Alla riduzione «minimale» dell'invenzione, viene così contrapposta la preziosità della sostanza impiegata. Egli immette nei suoi processi operativi alcune delle soluzioni percettive e visuali più recenti. A nostro parere però, tale semplicità tende a caricarsi di eccessiva «eleganza» formale. I suoi oggetti passati costruivano una spazialità meno «bella» forse, ma più nuova e variata. Per *Renzo Marinelli*, invece, il colore è l'elemento chiave dell'invenzione. Se le sue superfici (costruite prevalentemente con forme circolari, che si sovrappongono e si intersecano e che si contrappongono ad elementi ortogonali) sono bloccate e rigide, il colore, sempre acceso e primario, dà movimento e variabilità «ottica» allo schema visivo inventato. In sostanza, questa cromia immette energia e movimento dinamico ad un organismo altrimenti troppo statico. I bellissimi disegni preparatori infatti (forme circolari coloratissime) ricordano soprattutto le invenzioni orfiche di *Delaunay*. *Marinelli* da tempo si dedica e queste esperienze visuali ed i suoi procedimenti si situano nella nostra cultura artistica più recente, con piena legittimità e con risultati estetici, a nostro avviso, suggestivi.

P. Fa.

Recensioni libri

G. BALLO, *Idea per un ritratto: Lucio Fontana*. Torino, Ilte, 1970.

L'idealismo è duro a morire, e anche se i suoi sobbalzi più recenti sono sostanzialmente scarichi d'energia, sbatacchia la coda (il resto non c'è più) con caparbia. Va da sé che non più solo quello dell'intuizionismo puro (per quanto la teoria della intuizione, se defenestrata da significati epistemologici e resa al terreno storico della psicologia, resti un utile strumento di avvio), e delle categorie da verificare quale che sia il testo che sta a fronte. Resta invece la caccia accanita, un vero safari all'aldilà, a quella pura costante che si pretende inseguita in tutte le opere e posta, come la carota per il cavallo pigro, sempre un poco oltre la descrizione linguistica delle opere. E c'è, lieve modifica agli antichi modelli, l'ancoraggio alla biografia attraverso documenti, lettere, testimonianze e, manco a dirsi, il classico 'io l'ho conosciuto così'. Vi aspettate un ritratto? Ne vien fuori una costante psichica. Volete un individuo in carne e ossa più testa più comportamento tutto assieme? Salta fuori il 'ritratto psichico'. Che tra i due piani, opera e biografia ci siano legami profondi, non lo impareremo certo da questi prodotti tardivi. sappiamo già che sono profondi e che si motivano in modo discontinuo nell'opera da come si motivano altrove, però. L'amore alla vita, l'estroversione, la certezza del fine da raggiungere in questo stato di cose idealistico diventa una categoria subito; sono barocchi. Sicché in quella dei gotici, ad esempio, ricentreranno i frustrati, gli introversi, gli scarsamente gestuali, e così ad libitum.

Con quale piacere in questa monografia di Ballo si legge che non bisogna ricercare i rapporti culturali in astratto, è facile dire: ma poi vien subito la doccia fredda perché tutto si riduce solo a esaminarli in rapporto 'alla particolare aspirazione' del soggetto 'ai suoi complessi... umori... contrasti': un po' pochino, temo. Così, per dar conto di un esempio macroscopico, a un certo punto Fontana affianca al suo lavoro manifesti, dichiarazioni e altra affabulazione, e tutto si ridurrebbe a un bisogno, di istinto magari teatrale, di apparire dialettico, di sembrare 'preso da problemi mentali' (evidentemente per Ballo il mentale non sconfinava nello psichico).

Che questo capiti in un momento particolare, almeno come avvio, della sua vita non pare pesare: in Argentina il lavoro di Fontana è stato contraddittorio, la ripresa italiana nasce all'insegna di una certa accelerazione febbrile non tutta chiarita, è evidente un tentativo, negli scritti, di chiarirsi qualcosa che gli sfugge, forse il timore di lasciarsi indietro rispetto a una logica culturale, a un tipo di dibattito più ampio di quanto la sua elaborazione plastica andava affermando. Le camere spaziali tra il 49 ed il 51 sono una battuta d'arresto, e le loro varianti in un'opera in cui il ventaglio sperimentale è sempre lato, tutto sommato restano pochine. È vero, Fontana ripeterà ambienti, userà altri strumenti e mezzi che non quelli del pittore o del luogo ridotto della tela, ma una enfasi così grmitata, chiusa, incalzante tale da imporre per ogni verso la persuasione altrui col catturare così minuziosamente lo spettatore da farlo diventare un proprio attore, come in quegli ambienti accade, Fontana non la ri-

peterà più. E i 'manifesti' cadono più o meno in quel tratto. In un capitolo dedicato a 'La poetica e il clima dei manifesti in Italia' Ballo ricamina date e altri elementi, ma tace su un tale problema, come tace sul reale contesto e milanese e italiano di quella stagione, se non per i dati più strettamente indicativi dello 'spazialismo': né alcunché si aggiunge per una figura come quella di G. Giani certo di qualche importanza per Fontana.

Tocchiamo così tra tanto psicologismo (di psichico Ballo non dice altro che una generica annotazione psicologica, bontà, istinto, contraddittorietà in certi rapporti) biografico l'altro vuoto di questo libro: ritratto, va bene, ma Fontana è pur sempre un intellettuale in un tempo dato, con condizionamenti, effusioni e congiunzioni proprie di un certo tempo; né si risolve il problema con qualche cenno al 900 o ad altre forme e formule di cronaca. Il fatto si è che la cultura, anche la più gelosamente individuale non copre mai tutte le ragioni psicologiche dell'autore e qualcosa richiede esplorazioni un poco più complesse: è un'altra di quelle discontinuità cui un ritratto non può sottrarsi, né tutti i nodi son sempre e solo emotivi. Ne viene di conseguenza che è proprio un qualsiasi ritratto di Fontana a mancare: e lo è perché la figura di questo ritratto non ha che scarse consistenze nell'opera.

L'idealismo di Ballo si lascia così sfuggire quale lavoro concreto stia nel lavoro di Fontana, come si venga chiarendo certi nessi non per un'idea preesistente già bell'è fatta, ma tramite un impatto con il proprio fare da cui ricava con estrema velocità conseguenze e congiunzioni ulteriori, in una esplorazione anche minuta, e la grafica lo dimostra. Il suo 'realismo' manca di preconcetti, manca di volontà di persuadere: due atteggiamenti che son propri di una ideazione cui si miri al di là dell'opera. Così dire che in Fontana c'è una curiosità metafisica alla sperimentazione è un puro gioco di parole, per il più fisico, proprio nella carica euristica, dei nostri artisti. Del resto, sul piano più immediato della lettura vien fatto di chiedersi come possa esser metafisica una ricerca che si esplica in un continuo delimitare fisicamente e l'azione e le conseguenze, e nel riportarle di continuo al più immediato e circostanziato ambiente reale: strane considerazioni critiche davvero. Né è poi difficile mettere in dubbio l'altra ipotesi di Ballo che vuole Fontana snerimentatore... fantastico. (A proposito di strane frasi: parlando dei rapporti di Fontana con l'architettura si dice che gli architetti «hanno svolto con lui un colloquio di stima»: ho l'impressione che Ballo non si accorga che o si collabora o si fanno 'colloqui di stima', cioè chiacchiere di cortesia. Cioè il contrario di quanto forse lo scrittore-poeta voleva dire).

Non so a chi Ballo pensi di presentare il suo libro scrivendo a varie riprese che la critica non ha mai affrontato tutta la formazione di Fontana, l'analisi dei vari periodi e i rapporti con l'uomo: certo non si rivolge a Carriè o a Crispolti, per citare i primi nomi che vien fatto di rammentare, né a chi minimamente conosca, anche solo per aver sfogliato una bibliografia, il capitolo Fontana. E che i critici abbian sempre e solo badato al barocco (sgraziata etichetta, seppur comoda) senza veder mai certa purezza di superfici, fa sorridere come l'affermazione che, per non aver mai guidato auto, Fontana non avesse interessi per il tecnicismo non artigianale!

Paolo Fossati

GUIDO GONZATO, *29 Disegni* (a cura di Giuseppe Cironici). Ed. Il Claustro, Porziano (Lugano).

Nel clima di rinnovato interesse intorno all'opera di Guido Gonzato, suscitato dalla grande mostra di Mendrisio del 1964, la galleria «Il Claustro» di Porza dopo aver presentato una scelta rigorosa di cinquantacinque opere (dai «Tetti rossi» del 1929 all'ultima tragica maschera «Come sei cro, come sono diverrai» del 1954-55) pubblica ora un gruppo di 29 disegni, particolarmente illuminanti del mondo dell'artista, delle sue scelte espressive.

Si tratta in gran parte di disegni esposti alla Galleria del Milione attorno al 1940 e vi è compresa la serie dedicata alla guerra poi pubblicata con una presentazione di Giuseppe Ungaretti (per le edizioni del Milione) sotto il titolo «Le voci tragiche di Guido Gonzato». Ungaretti che aveva esaltato il disegno di Gonzato, quella sua distaccata e pensile essenzialità come dovuta a «una mano senza peso» avverte «Quale peso ha ora la sua mano: pudica sempre, sempre mano guidata da pietà, umile verso chi soffre, premurosa: ma tremenda d'anatema contro le cause del male, oltre misura violenta quasi misurasse nell'eccesso della sua energia l'amarezza che la forza umana riesca in queste cose di così scarsa potenza». Se del lavoro più determinato e consapevole di Gonzato bisognerà presto convalidare l'originale portata, la forza con cui si collegava a una circolazione europea analizzando i dati di una cultura espressionistica (dentro la quale operò con singolare efficacia e autonomia), se il comune rapporto d'origine con il Novecento italiano, da questa angolazione, all'improvviso può rivelarsi critico, stimolante per uno studio approfondito degli esiti del Novecento stesso, bisogna anche dire che questi disegni con la loro tragica urgenza ci riportano al nodo profondo di quelle che Cironici ha chiamato «le ragioni morali» dell'operare dell'artista, che essi appaiono testimonianza di una «vocazione di una responsabilità presente».

Le maschere che ostinatamente Gonzato dipinse senza mai consentire a una sbavatura illustrativa, complesse analisi di una condizione dell'uomo in un tempo di dichiarazioni e di ansie, rigetto e appello di una realtà non lacerabile, apparenze di un mondo senza voce eppure illuminato di una dolcezza impossibile, traspaiono dalle concitate pagine di questi disegni che senza sosta scavano nell'inutile disperazione dell'uomo travolto e vincolato. Il filo spinato che taglia, con minuta raffia, il segno continuo di Gonzato può apparire una scrittura simbolica, un limite ossessionato di una idealità umana invocata oltre ogni crudeltà, oltre l'orrore della distruzione. Sono disegni che dimostrano come da una fervida solitudine l'artista abbia partecipato a un destino del quale la più vigile cultura figurativa europea oggi appare segnata.

Vittorio Fagone

RICCARDO BARLETTA, *Il rosso è il suo barocco - Il mondo di Aligi Sassu*. Editrice Albra.

Barletta è un caro e simpatico amico. Ma desideriamo che questa nostra rivista non diventi una conventicola. Quindi parlando di questo suo lavoro, ci terremo scrupolosamente al motto: *Amicus Plato, sed magis amica veritas*.

Del libro (suntuoso e riccamente illustrato

in nero e a colori) è detto, nel risvolto della copertina, che vuole costituire « forse il primo contributo in Italia, di una narrazione storicamente accurata e ampiamente accessibile sulla vita di un artista contemporaneo ». Lodevoli propositi. Senonché (eccezion fatta per il linguaggio realmente « ampiamente accessibile » e per le citazioni di scritti di Sassu, spesso di un certo interesse documentario) va detto subito che, in luogo di un ritratto storico nel senso vero del termine, ci troviamo di fronte ad una semplice registrazione aneddottica. Anzi — se è lecito lo scherzo — ad una vera e propria agiografia (come spiega il dizionario: « letteratura relativa alla vita dei santi... che esprime lode ed esaltazione »). E ciò fin da quel « Diciassette luglio 1912: la famiglia Sassu è allietata dalla nascita del primogenito » che a me — debbo confessarlo — ha fatto l'effetto di un avvio di Carolina Invernizio. E il seguito, purtroppo, non è gran che differente. A cominciare dall'avo Giovanni, eroico reduce di Crimea (« quattro medaglie d'argento al valor militare; italiana, francese, inglese e turca » precisa Barletta) per finire all'infanzia precoce (« a dodici anni, all'età in cui gli altri ragazzi leggono soltanto Salgari, divorò un grosso tomo di circa cinquecento pagine, 'Pittura, scultura futuriste - Dinamismo plastico' di Umberto Boccioni »), all'elogio della « benemerita arma » per aver testimoniato favorevolmente sul pittore (« molti esponenti, a Milano, conoscevano la rettitudine della famiglia Sassu e » — tra parentesi — « godevano di entrate di favore nel cinema in cui Antonio Sassu era direttore »), al finale trionfalistico dedicato ad « Aligi il muralista », che si raffigura in abito vescovile, mentre, all'inaugurazione, le vecchine si buttano a baciare il piede dipinto di Papa Giovanni, come ai « tempi fervorosi di Giotto ». Testuali parole! A dire il vero, è stato proprio questo finale che — dopo l'incredulo stupore lungo tutto il libro — mi ha fatto venire in mente quegli autori che si diletavano a narrare storie di santi, a edificazione dei fedeli. Ed in particolare mi son ricordato di quella di San Giuseppe da Copertino, che aveva la singolare prerogativa di volare. Come scrisse un biografo, « lanciò un acutissimo grido, spiccò un volo e passando sulle teste dei presenti, andò ad abbracciare la statua che era sull'altare. Dopo alcuni minuti, con un novello grido, passando di nuovo sulle teste dei presenti, commossi alcuni, impauriti gli altri, con un rapido volo se ne ritornò in cella ». Come spiega lo stesso biografo, a questo Santo « si rivolgono fiduciosamente gli studenti per ben superare gli esami ».

Dirci che questa volta l'amico Barletta la grazia non l'ha avuta.

Francesco Vincitorio

Schede

V. AGNETTI: *Gli Achromes di Piero Manzoni*. Scheiwiller, Milano, 1970.

V. AGNETTI: *12 opere di Antonio Calderara*. Scheiwiller, Milano, 1970.

Due volumetti di una nuova serie, « Ricerca Contemporanea »: una dozzina di tavole (a colori per Calderara), una breve introduzione di Agnetti, redatta in varie lingue (come dimenticare in questi casi una proposta messa in pratica anni fa da Bruno Munari, per cui ogni traduzione dava un testo diverso portando a felice estremismo il principio di intraducibilità dei concetti e di specificità discorsiva di ciascuna lingua!). I due titoli valgono per i testi di Agnetti, che rifuggono da qualsiasi analitica o descrittiva e tentano una collaborazione libera ai « testi » figurativi, come discorso indiretto, non sulle opere ma con loro. La poetica del rallentamento delle virtualità dell'opera in qualità di « concetto, tempo, spazio » che ne deriva, merita di essere segnalata, anche se la brevità dei testi finisce col limitare a lampi il discorso.

Le groupe, la rupture. Seuil, Paris, 1970.

Della serie di numeri monografici paritrici (tra linguistica - cultura - produzione letteraria e politica) dal gruppetto uscito da *Tel Quel* e che si effigia della sigla *Change*, questo è il 7. Il problema che si cerca di centrare sta tra la sociologia della produzione e la cronaca del surrealismo. Sono pagine di Breton, Artaud, Bataille, Aragon, Leiris, dalle quali sembra scaturire un tentativo di unità segreta di gruppo alla luce di alcune istanze sociologiche, politiche, antropologiche in senso lato. Quale che sia il grado di convinzione che il quaderno sa restituire alla sua ipotesi critica, resta un buon tentativo di spiegare certe energie centripete o centrifughe che accomunarono per via o divisero nel tempo gli uomini del surrealismo e taluni loro compagni di viaggio: un discorso dall'interno che va ampiamente al di là della letteratura e investe problemi più complessi.

HANS L. JAFFÉ: *L'arte del XX° secolo*. Sansoni, 1970.

Il libro di Jaffé rientra in un programma editoriale dedicato alle grandi epoche della storia dell'arte, intesa come civiltà in genere: formula quanto mai generica, e tale da imporre una certa astrattezza ai vari autori che scendono in campo. La dinamica della narrazione, in massima parte divisa per anni, rimane così incerta tra adesione allo sviluppo del « moderno » legato, in massima parte, a un avanguardismo costruttivista, e il tentativo appena accennato di pesare le conseguenze estetiche e culturali di talune presenze viste più da vicino. Probabilmente Jaffé ha voluto scegliere un simbolo che in qualche modo qualificasse e fissasse « l'epoca » secolo XX: e ha puntato sulla macchina e l'industria. Le connessioni a questo leit-motiv risultano schiacciate, l'informazione è approssimativa (si vedano i capitoli iniziali sul passaggio 800-900; la parte fatta al futurismo, francamente carente; la narrazione francese è di maniera; fuori delle aree tradizionali poco o nulla è detto) e l'attenzione alla linea cubismo-neoplasticismo e fenomeni successivi è troppo accentuata (e insieme troppo poco motivata).

Libri

Giuseppe Gatt: *Oskar Kokoschka*. Ed. Sa-dea-Sansoni.

Giuliano Briganti: *80 disegni di Cremonini*. Ed. Vallecchi - Il Bisonte.

Carlo Munari: *Alberto Casarotti*. Ed. Il Salotto dell'Arte. Milano.

Oswaldo Patani: *Meloni, 10 « Donne »*. Ed. Galleria delle Ore. Milano.

Pino Griotti, testi critici di Elio Marcianò, Mario Portalupi, Dino Villani. Ed. Magalini. Brescia.

Alberto Prina: *Fomez*. Ed. Formaluca. Milano.

Adriano Spatola: *Miroglio, Something Metaphysical*. Ed. Geiger. Torino.

Renato Ranaldi: *Le Paratopiche*. Ed. f.c. E. Villa e A. Marasco: *Monachesi*. Ed. Mauri.

Alessandro Bonsanti: *Renato Birolli*. Ed. L'Indiano. Firenze.

Enciclopedia Feltrinelli-Fischer: *Arte* a cura di Giovanni Previtali. Ed. Feltrinelli.

Maurizio Fagiolo: *FuturBall*. Ed. Bulzoni. Roma.

Augusto Colombo con scritti di Angelini, Monteverdi, Borgese, Greppi, DeMicheli, Brocchieri. Introduzione di De Grada. Ed. Hoepli.

Onello Onelli: *Estetica del Novecento*. Ed. Al Pescatore di luna. Roma.

Crone: *Warhol*. Ed. Thames and Hudson.

Topor: *Toxicologia, dessins*. Preface d'Arabal e Jacques Prévert. Verlag Diogenes.

Roger Avermaete: *Permeke*. Ed. Arcade.

Emile Langui: *L'expressionisme en Belgique*. Ed. Laconti. Bruxelles.

Jean-Paul Crespellc: *Utrillo*. Ed. Presses de la Cité.

Patrick Waldberg: *Felix Labisse*. Ed. André DeRache.

S. McIlhany: *Art as Design, design as art*. London. Distribuzione Centro Di.

Catalogue *Peter Baum, oeuvres graphiques 1966-68*. Preface R. Le Bihan. Ed. Musée Municipal. Brest.

Catalogue *Charles Lapicque, oeuvres de 1921 à 1969*, redigé par R. Le Bihan, prefacé G. Diehl. Ed. Musée Municipal. Brest.

Catalogue *Olivier Debré, oeuvres de 1940 à 1969*, redigé par R. Le Bihan, prefacé G. Badin, R. Marteau, R. van Gindertael. Ed. Musée Municipal. Brest.

Catalogue *Art et Matières*. Preface J. M. Louvel, introduction J. Pichard. Ed. Theatre de Caen.

Catalogue *Edward Munch, gravures lithographiques*, redigé par H. Hougen, prefacé R. Stang. Ed. Musée d'Unterlinden. Colmar.

Catalogue *L'art graphique de l'expressionisme allemand*, redigé par E. Thiele, prefacé H. Keller. Ed. Maison de la Culture. Grenoble.

Catalogue *Gilioli*, redigé par H. Lassalle, prefacé M. Ragon, texte E. Gilioli. Ed. Maison de la Culture. Grenoble.

Catalogue *Henri Laurens*, texte de Giacometti. Ed. Musée des Beaux Arts. Le Havre.

Catalogue *Reynold Arnauld*, prefacé M. P. Fouchet, texte M. A. Asturias. Ed. Musée des Beaux Arts. Le Havre.

Catalogue *Celso Lagar*. Preface F. Ledoux, introduction A. Warnod, M. Saelens. Ed. Le Grenier à sel. Honfleur.

Catalogue *Grands Peintres Naïfs Yougo-slaves*. Preface J.P. Bouvet. Ed. Musée Rousseau. Laval.

Catalogo *Alternative Suédoise*, Moderna Museet di Stoccolma. 1970. (*)

Catalogo *Photokina*, Colonia. 3 volumi. 1970. (*)

Le riviste

a cura di Luciana Peroni
e Marina Goldberger

CRITICA D'ARTE n. 112, C. L. Raggianti:
Nino Galizzi.

LA BIENNALE DI VENEZIA n. 66, W. Hofmann: *L'arte per quanto tempo ancora?* - G. Romanelli: *Lingua e «parole» nel messaggio pubblicitario urbano* - G. K. Koenig: *Design per la comunità* - E. L. Francalanci: *Il manifesto d'arte strumento informativo privilegiato*.

PARAGONE n. 249, R. Niculescu: *Georges de Bellio, l'ami des Impressionistes* (2).

QUI n. 6; R. Barilli: *I due volti del simbolismo* - M. Volpi: *Fernando Melani* - M. Volpi: *Ricordo di Colla* - M. Bentivoglio: *Ben Shahn* - J. Clay: *Arte culturale e arte selvaggia* - C. Spencer: *Lettera da Londra* - A. Trimarco: *Gropius il Bauhaus e la ragione dialettica*.

CAPITOLIUM n. 10/11, S. Sangiorgi: *Carlo Quaglia, un senso di estatica contemplazione* - L. Lambertini: *Le colonne di Wotruba*.

MARCATRE n. 3/4/5, *Convegno di Firenze, una parte di lucidità e una d'ironia* - R. Barilli: *Video-recording a Bologna* - A. Boatto: *«A» Duchamp/«A» Pisani* - S. Sinisi: *Montepulciano, itinerario per una esperienza soggettiva* - F. Leonetti: *La forma negativa*.

CHE FARE n. 6/7, *dibattito sul «decentramento ideologico» con interventi di A. Cavaliere, A. Boatto, M. S. Codecasa, Dada Maino, T. Trini, L. Marzoli, A. Bonito Oliva, M. Pistoletto, A. Pomodoro, S. Rescio, P. Spagnolo*.

RIVISTA MUSICALE ITALIANA nov./dic. 70, P. Mondrian: *La manifestazione del neoplasticismo in musica e i rumoristi nel futurismo italiano (con nota introduttiva di G.C. Argan)*.

STRUMENTI CRITICI n. 13, P. Raffa: *Estetica semiologica e letteratura*.

CULTURA D'OGGI n. 2, M. Arnaud: *Piet Mondrian*.

LINEA GRAFICA nov./dic. 70, G. Martina: *Dall'... ed i manifesti «tele d'autore» delle ferrovie francesi* - S. Maugeri: *La grafica italiana dal '45 ad oggi, l'attività grafica degli scultori italiani* - F. Solmi: *Fedele allo spirito dei grandi maestri* - M.: *Il manifesto artistico* - G. Martina: *Hiroshi Ohchi, grafico giapponese* - D. Villani: *Il manifesto turistico si evolve nella tradizione* - F. Mataloni: *Grafica e società (prima Biennale di Rimini)* - M.: *Giorgio De Chirico* - C. Munari: *Le arti*.

AL 2 dic. 70, C. Maltese: *Alberto Friscia - Scritti vari su Edgardo Mannucci* - Premio Termoli - A. Leonardi e E. Montuori: *Reeta Gidwani* - A. Bovi: *Gualtiero Nativi* - G. Di Genova e V. De Maria: *Michelangelo Spampinato* - A. Leonardi: *Diobandi* - G. Di Genova: *Giuseppe Serrao, Anna Pirodda* - A. Legg: *Claes Oldenburg*.

CHEVRON ITALIANA CLUB set./dic. 70, il numero è dedicato a «Giorgio De Chirico com'è» con giudizi di Ballo, Bernardi, Bertio, Bestetti, Buzzati, Carriero, Fabiani, Gut-

tuso, Selvaggi, Simongini, Sinisgalli, Valsecchi, Vené e Vivaldi.

PROPOSTE n. 18, V. Faggi: *Il realismo epico-popolare di Gino Covili*.

ARTE E POESIA n. 8, R. Mucci: *Saint-John Perse e Picasso visti da Garaudy* - F. Simongini: *Per Giovanni Omiccioli* - L. Tundo: *I 7 italiani alla 35ª Biennale* - G. Capozzani: *35ª Biennale, i padiglioni stranieri* - T. Catalano: *Magnelli, l'esprit de geometrie* - N. Ponente: *Roberto Rota* - G. C. Argan: *L'esperienza pittorica di Giordano Falzoni* - S. Giannattasio: *Giordano Falzoni, Bernari Sherman, De Chirico* - F. Cavallo: *Gennaro Borrelli*.

DESIGN ITALIA n. 2, E. Carpenter e M. Mc Luhan: *L'orecchio, il suono, l'ambiente* - J. C. Jones: *L'innovazione funzionale* - A. Van Onck: *Didattica del design e design della didattica* - W. S. Huff: *Introduzione a un design di base (2)* - E. Frateili: *Nelle circostanze* - V. Gregotti: *Relazione conclusiva* - M. Castellani: *Invece di Carosello* - C. Magni Gregotti: *Scrivere altro, schede per l'avanguardia*.

ART NEWS ott. 70, J. Russel: *The Oxford Line* - H. A. La Farge: *First impression* - B. Berkeson: *Philip Guston* - D. Crimp: *Georgia is a state of mind* - C. L. Wyszuph: *Jackson Pollock* - D. Waldman: *Carl Andre* - H. Rosenstein: *Robert Mangold*.

ART NEWS nov. 70, D. Antin: *Lead kindly blight* - T. B. Hess: *Roitko* - F. Forster-Hahn: *German painting* - L. Campbell: *Do you remember Rudolf Bauer?* - M. Kozloff: *Leon Golub*.

ART NEWS dic. 70, M. Kozloff: *Billy Mc Cune* - J. Schuyler: *Paul Burlin* - D. Shapiro: *Larry Rivers* - J. Russell: *Tobey at 80* - C. Green: *Léger, Purism and the Paris machines*.

APOLLO dic. 70, Jan Dunlop: *Giorgio Morandi*.

ART AND ARTISTS nov. 70, *Editoriale dedicato ai Multipli* - A. Mackintosh: *Josef Beuys* - J. Russell Taylor: *The artists' cut* - E. Develing: *Sculpture as place* - G. Melly: *Clifford Hall - Notebook of Hubert Dalwood* - P. Overy: *Mary and Kenneth Martin* - D. Molloy: *Barcelona, pop, psychedelia and technology* - P. Gilmour: *Prints at Bradford* - A. Mackintosh: *Blues and Roots*.

ART AND ARTISTS dic. 70, M. J. M. Ricour: *A propos the Israel Museum* - W. S. Rubin, A. Schwarz: *Dada and Surrealism* - Alfred Kubin - G. Murray: *In search of Naives* - J. Dubuffet: *The art of non conformity* - J. Livingston: *Nigel Hall* - R. Tromas: *Underground graphics* - M. Gordon: *Vic Gentils* - J. Barnitz: *Fernando Botero* - R. Durgnat: *The illustrated human*.

THE BURLINGTON MAGAZINE ott. 70, T. Reff: *Degas and the literature of his time (II)*.

THE CONNOISSEUR dic. 70, Joseph T. Butler: *German Expressionism*.

ART INTERNATIONAL dic. 70, Zoran Kržišnik: *Zoran Music* - E. Varian: *Interview with Brian O' Doherty* - T. Fenton: *Michael Steiner* - C. Millet: *Bernar Venet* - J. Ben Simon: *A letter* - E. L. Francalanci: *Cronaca d'Estate*.

DESIGN prim. 70, D. Shiner: *Profiles in stone* - M. Dunn: *Root Art* - H. J. Croze: *Photo*

sketch prints - M. J. Acosta: *Mimeographics* - Robert Morris.

DU febb. 71, R. Bossaglia e A. Hammacher: *Art Nouveau - Schmiedecisen in Mailand* (A. Mazzucotelli) - G. Zeltner: *René Crevel*.

ARTIS ott. 70, Alfred Hrdlicka - *Kunst auf der Strasse* - M. Raffler: *Der Rousseau vom Ammersee* - F. Czagan: *Herbert Bayer* - H. Jurgen Imiela: *Die 3ª Internationale der Zeichnung in Darmstadt*.

ARTIS nov. 70, S. Schultz: *Nina Kandinsky* - H. Neidel: *Erich Hauser* - G. Höbler: *Rudolf Schoofs*.

GRAPHIK sett. 70, R. Wick: *Dortmund, das Image einer Stadt in ihrem Design* - W. Preiss: *Alles über Folien-graphik* - Grosse Akt-Alphabet.

GRAPHIK ott. 70, *Bankservice für Junge Leute* - *Repräsentative Glas-Fenster* - W. Preiss: *Alles über Foliengraphik* - Philips Data Systems.

WELTKUNST 1 giugno 70, G. Fbrlin: *Art in Basel*.

WELTKUNST 1 luglio 70, H. Richter: *Hans Peter Alvermann*.

WELTKUNST 15 agosto 70, H. Wiegand Petzet: *Kandisky in Baden-Baden* - I. Adrion: *Beethoven bei Antoine Bourdelle* - G. Metken: *Maurice Denis*.

KUNST + HANDWERK agosto 70, *Austellung des Baden-Württembergischen* - M. Moraweck: *Das Glas-centrum in corning in New-York* - M. Kluvar: *Die neue Tschechoslowakische audiovisuelle Kunst* - C. Bebrisch: *Dritter Salon International des Galeries-pilotes*.

KUNST + HANDWERK sett. 70, K. Hettes: *Gesellschaftliche Funktion des Handwerks* - H. Krepp: *Jugend um Wettbewerb* - H. Sandtner: *Jugend gestaltet mit Wolle* - C. Heigl: *Die Nürnberger Gobelin-Manufaktur* - A. Giachi: *Bundespreis «Gute Form» 1970*.

KUNST + HANDWERK ott. 70, G. Schwärzler: *Cornelia Kuhn* - P. Labowitz: *Rita Grob* - M. Bergmeister: *Bronze+ Stahl* - L. Schultheis: *Faenza '70* - J. Eyssen: *«Centro del bel libro» in Ascona* - U. D.: *Kultur is kein Luxus einer Elite mehr*.

DAS KUNSTWERK genn. 71, L. Giesz: *Zum Phänomen Kitsch* - H. H. Hofstätter: *Grabdenkmäler in Cimitero Monumentale di Staglieno in Genua* - K. Jurgen-Fischer: *Kitsch heute* - K. Jurgen-Fischer: *Kunstkritisches Tagebuch XVII* - A. Henze: *Alberto Giacometti* - J. Morschel: *Mario Ceroli* - Y. Friedrichs: *Das Spektakel von Mailand* - G. Pfeiffer: *Ettore Colla* - G. Pfeiffer: *Gianni Piacentino*.

GRAPHIS n. 149, M. Gasser: *Picasso, «Femme au chapeau»* - H. Wolf - J. Müller: *Dritte internationale Plakat - Biennale in Warschau* - J. Snyder: *Emil Antonucci* - E. Booth-Clibborn: *Austellung britischer Werbe und Illustrationsgraphik*.

ALTE UND MODERNE KUNST lug./ag. 70, J. Muschik: *Fritz Martinz* - A. Vogel: *Oskar Höfinger* - H. R. Leppien: *Künste in Deutschland heute* - *Die Ausstellung «25 x Oesterreich» 1945 bis 1970*.

Notiziario

a cura di Lisetta Belotti

Cartelle e libri illustrati

Le Edizioni del Cappello di Verona (Via Pigna 10) hanno pubblicato una cartella di 5 acquaforti di Novello Finotti con una poesia inedita di A. Fabiani.

A Firenze presso Galleria Inquadrature presentazione di una cartella di 10 xilografie di Italo Zetti della serie «Sassi della Liguria», presentazione di Roberto Cop-pini.

La Grafica Editoriale Arte e Stampa ha pubblicato una cartella di Vittorio Grotti dal titolo «Screpolature», a cura di Pino Montanucci.

La Galleria d'arte Cortina di Milano ha pubblicato una cartella di 6 serigrafie e 6 storie di Dino Buzzati dal titolo «E leg-genda che».

La Pergola Edizioni d'arte, Pesaro, ha pub-blicato un volume di Roberto Sanesi dal titolo «Di alcune strane visioni» illustrato con 6 acquaforti di Roberto Crippa.

Grafica Uno di Milano ha pubblicato un libro di Mac Leish dal titolo «Conquista-dor» illustrato con una serie di incisioni di Giancarlo Pozzi.

Lo Stampatore Sciardelli di Milano ha stam-pato una cartella di 9 linoleumgrafic di Basaglia, Delli Gatti, Francesconi, Marzulli, Merisi, Petrus, D. Plescan, Vaglieri, Volpi dedicate all'Inno dell'Internazionale nel cen-tenario della sua nascita.

La Spirale di Milano ha pubblicato una cartella di 6 litografie a colori di Antoniet-ta Viganone dal titolo «Calpesto tenere erbe».

Premi e rassegne

Bolzano, 4^a Biennale d'arte dal 16 maggio al 27 giugno con carattere di mostra-incon-tro «Italia-Svizzera». L'esposizione si arti-colerà come segue: «Arte e società (i 20 artisti di questa sezione scelti da De Grada e Solmi), «Arte e tecnica» e «Arte concettuale e nuovi materiali» (30 artisti scelti da Menna, Marchiori e Comi). I 20 artisti svizzeri segnalati da Schonenberger.

Trento, al Palazzo della Regione, per ini-ziativa del Lions Club, rassegna «L'inci-sione trentina dalle origini ai nostri giorni» comprendente oltre 150 incisioni di 45 ar-tisti dal '500 ad oggi.

Pordenone, presso la Galleria Sagittaria Mo-stra dei «Capolavori della collezione Deana» comprendente opere dei maestri del '900. È organizzata dal Centro Iniziative Culturali Pordenone con il patrocinio della Regione e del Comune.

Bruxelles, al Centro internazionale Rogier, in programma per giugno, mostra «Arti in Europa» dotata di numerosi premi. Infor-mazioni al Secrétariat du CEAE, 35 rue Murillo, 1040 Bruxelles.

Torino, dall'1 maggio al 30 giugno, CXXIX^a Esposizione nazionale di arti figurative; dal 5 settembre al 15 ottobre Esposizione re-gionale di arti figurative.

Legnano, Museo della Fondazione Pagani, dal 31 maggio al 30 settembre VII^a Mostra internazionale di scultura all'aperto.

Agropoli, 2^o Premio di pittura «Trofeo La Sveglia» dal 4 al 18 aprile. Accettazione opere entro 27 marzo, presso la Segreteria via Bovio 9.

Iglesias, la Galleria «Accademia» del Grup-po Artistico Sardes organizza dall'1 mag-gio al 5 giugno la 7^a Mostra nazionale «Grafica Italia 1971». Adesioni entro il 20 aprile presso la sede della Galleria Ac-cademia, via Cagliari, 25, 09016 Iglesias.

Concorso internazionale di pittura «Italia 2000», promosso e organizzato dall'Asso-ciazione Artisti e Professionisti «Vanvitelli» di Napoli e tenutosi nella Reggia di Caserta, è stato vinto da Guido Tavagnac-co. Il secondo e terzo premio rispettiva-mente a Angelino Balistreri e Albert Terenz.

Arta Terme (Udine), prima edizione della rassegna di pittura «Biennale delle Alpi», organizzata dalla locale Azienda di Cura Soggiorno e Turismo in collaborazione col Club Artistique de la Suisse Romande. Le opere devono pervenire tra l'1 aprile e il 31 maggio.

Napoli, Prima Triennale nazionale di pittu-ra contemporanea «Mario Sironi». Il pre-mio del Sottosegretario alle Poste e Tele-comunicazioni è andato a Giovanni Acci.

Lonato (Brescia), Premio Ottone Rosai '71. Ha vinto il primo premio Turi Volanti; il secondo e il terzo premio sono andati ri-spettivamente a Roger Mori e ad Angelo Berardi.

Arona (Novara). Dal 15 al 23 maggio, III Concorso nazionale di pittura estemporanea «Premio Arona 1971».

Borgosesia (Vercelli). Dal 20 al 29 giugno Concorso-Mostra nazionale di pittura con-temporanea «Trofeo Borgosesia».

Santhià (Vercelli). Dal 22 aprile al 31 mag-gio, Mostra di pittura estemporanea «San-thià vecchia e nuova».

Spoleto. Dall'1 al 31 maggio, XIV^a Mostra nazionale d'arte figurativa.

Bologna. Dal 6 al 10 marzo, Mostra inter-nazionale degli illustratori indetta nell'am-bito della Fiera Internazionale del libro per l'infanzia e la gioventù.

Deruta (Perugia). Dal 14 maggio al 15 lu-glio, IV^a Mostra-Concorso internazionale Premio Deruta.

Modena, Centro Studi «L. A. Muratori». Dal 10 al 20 aprile è in programma la X^a rassegna nazionale d'arte del pittore auto-didatta.

Biella, Circolo degli Artisti e Museo. In primavera avrà luogo la terza edizione del premio internazionale Biella per l'incisione.

Piombino, sale della Biblioteca Comunale. In marzo-aprile in programma il primo pre-mio di pittura, grafica e incisione «Città di Piombino».

Genova e Santa Margherita Ligure, Premio nazionale di Grafica 1971. La rassegna si è chiusa a Genova il 26 febbraio. Le opere vincenti il San Michele d'oro e il San Mi-chele d'argento verranno esposte a Santa Margherita Ligure (Galleria Casabella) dal-1 al 12 marzo.

Varie

Rimini, dal 3 al 16 aprile, «L'incontro Sincron/Rimini 1971» con esposizione di opere, operazioni all'aperto, proiezione di films sperimentali, musica elettronica e di-battuti.

A Kassel sono stati fissati i temi per la mo-stra Documenta 5. Sarà una esposizione situazionale con manifestazioni, discussioni, proiezioni sui problemi dell'arte derivanti dai nuovi materiali e dalle nuove tecniche. Curatori della rassegna sono: il gruppo Archigram di Londra, Arnol Bodc, Bazon Brock, Werner Hofmann e Harold Szeem-mann.

In preparazione il catalogo generale di An-gelo del Bon. I collezionisti del pittore pos-sono rivolgersi al Centro d'Arte Annunciata, via Manzoni, 46, Milano.

In corso di realizzazione il catalogo generale delle opere di Raymond Hains. I possessori di opere dell'artista ne inviano documenta-zione fotografica (n. 3 foto in bianco-nero cm. 18 x 24, munite di data, misura ed even-tuale titolo) alla galleria L'Elefante, Mestre, Via Mestrina 58, Venezia.

Torino, Assemblea generale dell'Associazio-ne Piemontese Gallerie d'Arte Moderna. Sono stati riconfermati nelle cariche di pre-sidente, vicepresidente e tesoriere i signori Giuseppe Bertasso, Giuseppe Russo e Luigi Fogliato. Consiglieri: Luciano Anselmino, Mario Fissore, Giuliano Martano, Elio Quaglino.

Parigi, le Halles. Dal 25 febbraio al 10 marzo proiettati i 30 films dedicati a Pi-casso da vari registi nel corso di diversi anni. La manifestazione, organizzata dalla Associazione francese del cinema d'arte, in-tendeva festeggiare gli ottant'anni dell'ar-tista.

A Firenze il Centro Di (Piazza de' Mozzi 1r) ha pubblicato il primo Bollettino primario dei cataloghi dedicati all'arte an-tica e moderna, annata 1968.

La mostra «Poesia Concreta?» organizza-ta dallo Stedelijk Museum Amsterdam ver-rà trasferita a Stuttgart, Norimberga, Liver-pool, Belfast e Oxford.

A Roma, all'Istituto Austriaco di Cultura, in collaborazione con il Centro Internazio-nale per il Film d'Arte e Sperimentale, pro-iezione di foto di scena e filmati dal film «L'assassino, speranza delle donne» in corso di realizzazione, scritto e diretto da Giuseppe Gatt. Il film trae spunto dal dramma di Oskar Kokoschka «Morder, Hoffnung der Frauen», pubblicato nel 1907.

A Roma è morto il 24 gennaio il pittore Nino Bertolotti che fu organizzatore sin-dacale della Federazione Nazionale degli Artisti tra il '48 e il '54. A Fino Morlasco il 9 febbraio è deceduto il pittore Gian-carlo Tagliaferri.

Il Wallraf-Richartz-Museum ha acquistato il grande quadro di Max Ernst intitolato «Rendez-vous des amis» dipinto nel 1922 e in cui sono raffigurati i fondatori e gli amici del Movimento Dada.

Bruxelles, Musco di Belle Arti. In pro-gramma per aprile la mostra dal titolo «Metamorfosi dell'oggetto». Passerà quindi a Rotterdam, Berlino, Parigi, Basilea e Milano.

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

Abbonamenti 1971

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

Offerte speciali

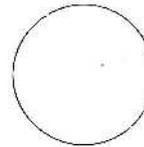
Proponiamo ai lettori tre vantaggiose combinazioni: abbonamento cumulativo a

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

INDICARE LA CAUSALE DEL VERSAMENTO - SCRIVERE A STAMPATELLO

SERVIZIO DEI CONTI CORRENTI POSTALI
Certificato di allibramento
 Versamento di L.
 eseguito da
 residente in
 via
 cod. postale
 sul c/c N. **13 6366**
 intestato a: **EDIZIONI DEDALO BARI**
 Addì (1) 197

Bollo lineare dell'ufficio accettante



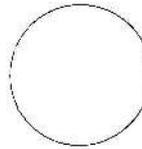
N. del bollettario ch 9

Bollo a data

SERVIZIO DEI CONTI CORRENTI POSTALI
 Bollettino per un versamento di L.
 Lire
 eseguito da
 residente in
 via
 sul c/c N. **13,6366** intestato a: **EDIZIONI DEDALO BARI**
 nell'Ufficio dei Conti Correnti di BARI
 Firma del versante
 Addì (1) 197

Bollo lineare dell'ufficio accettante

Tassa di L.



Cartellino del bollettario

L'Ufficiale di Posta

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

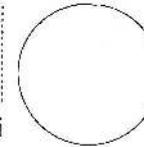
SERVIZIO DEI CONTI CORRENTI POSTALI
Ricevuta di un versamento
 di L.
 Lire
 eseguito da
 sul c/c N. **13,6366**
 intestato a: **EDIZIONI DEDALO BARI**
 Addì (1) 197

Bollo lineare dell'ufficio accettante

Tassa di L.

numerato di accettazione

L'Ufficiale di Posta



Bollo a data

AVVERTENZE

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

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

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

Non sono ammessi bollettini recanti cancellature, abruzioni o correzioni.

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

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

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

Causale del versamento.

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

Parte riservata all'ufficio dei conti correnti

N. dell'operazione.

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



Il Verificatore

Bollo a data

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

Se siete correntisti postali
per i vostri pagamenti usate il

POSTAGIRO

senza limite di importo ed esente da qualsiasi tassa.

TEMPI MODERNI

rivista trimestrale diretta da Fabrizio Onofri

dal sommario del n. 5, inverno 1971

Per un nuovo schema di rivoluzione antropologica. Dalla critica del leninismo ai movimenti collettivi. Stato industriale e rivoluzione mondiale. Autocollocazione degli intellettuali e dei tecnici. Interventi di Fabrizio Onofri, Roberto Guiducci, Italo Moscati, Armando Guiducci □ Imprese multinazionali e azione sindacale di Charles Levinson □ Militari e società di Stefano Silvestri □ I kabouters. La nuova sinistra libertaria in Olanda di Massimo Teodori □ Potere, gruppi e conflitto nella società neo-feudale di Furio Colombo □ Problemi della comunicazione e della scuola: L'educazione linguistica nella « scuola del silenzio » di Enzo Golino. Pedagogia in era atomica di Enrica Bertoni □ La via armata della liberazione: Angola, Guinea Bissau, Mozambico di Uliano Lucas — Tre descrizioni in atto di Roberto Roversi — Giovani militanti giapponesi. Poesie dal carcere a cura di Stefano Bellieni e Mario Traverso.

SAPERE

nel fascicolo di marzo

Quale evoluzione umana? □ Una politica per le acque □ Gli allucinogeni □ L'emofilia, malattia sociale □ Le pile elettriche in fase di gestazione □ Le valanghe □ Inquinamento atmosferico e meteorologia □ In attesa delle video-cassette □ La sigaretta come la droga □ L'auto sotto accusa.

CONTROSPAZIO

mensile di architettura e urbanistica
diretto da Paolo Portoghesi

sommario del n. 3, marzo 1971

Massimo Scolari *Tre progetti di Vittorio Gregotti* □ Manlio Brusatin *La cupola di S. Pietro che crolla* □ Roberto Gabetti e Paolo Marconi *L'insegnamento dell'architettura nel sistema didattico franco-italiano (1789-1922)* □ A. M. Indrio Johansson *Un episodio del problema dell'abitazione a Copenaghen* □ Anna Maria Matteucci *Bologna mostra del centro storico* □ Marcello Fagiolo *Problematologia della ricerca bramantesca.*

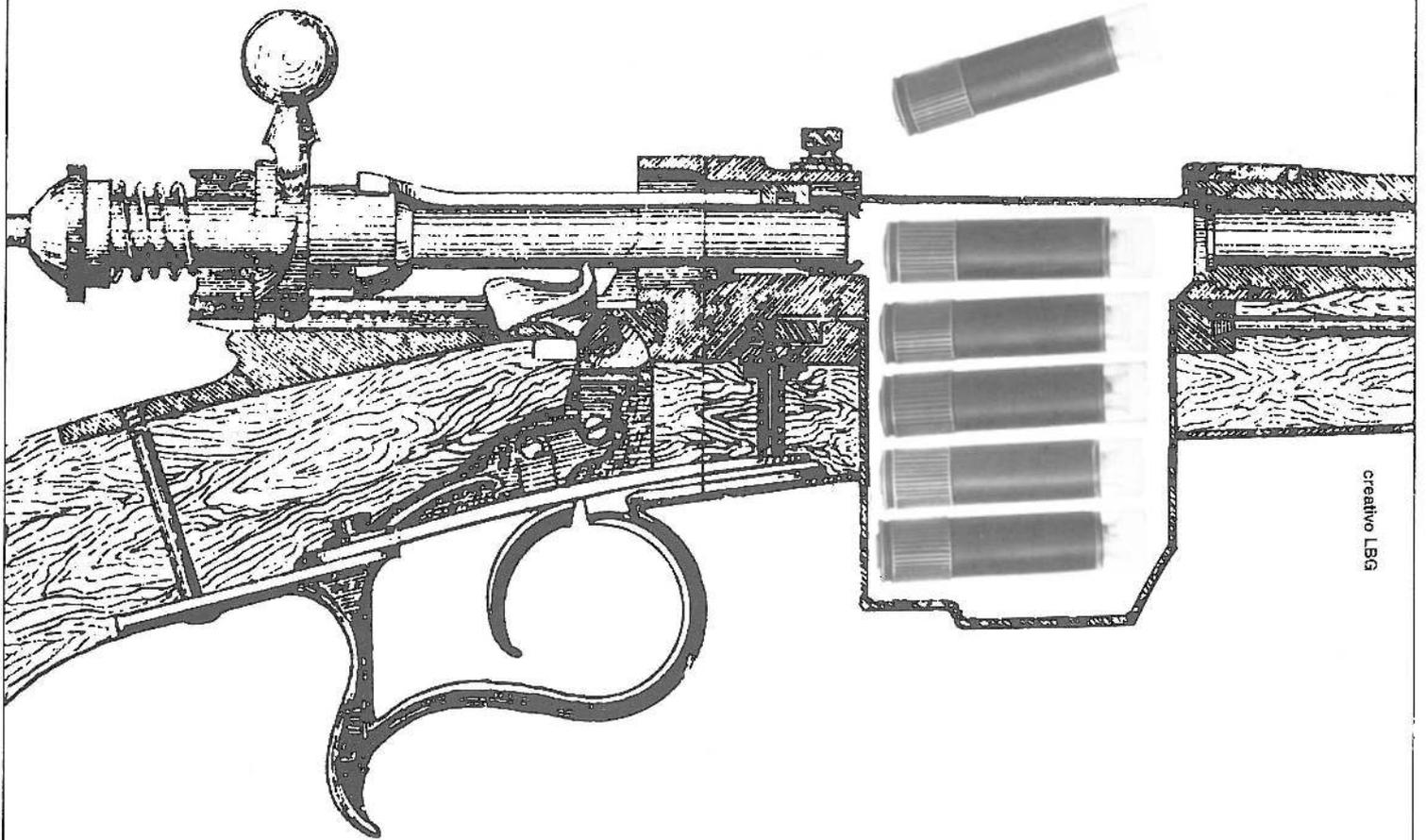
MONTHLY REVIEW

edizione italiana

sommario del n. 3, marzo 1971

Paul M. Sweezy-Harry Magdoff *Gli insegnamenti dei fatti di Polonia* □ Charles Bettelheim-Paul M. Sweezy *Ancora sulla società di transizione* □ John G. Gurley *Lo sviluppo economico maoista* □ Pierre Vallières *I negri bianchi d'America* □ Pierre Bourdieu-Monique de Saint-Martin *L'«eccellere scolastico» e i valori del sistema di insegnamento francese.*

carica punta e scrivi



creativo LBG

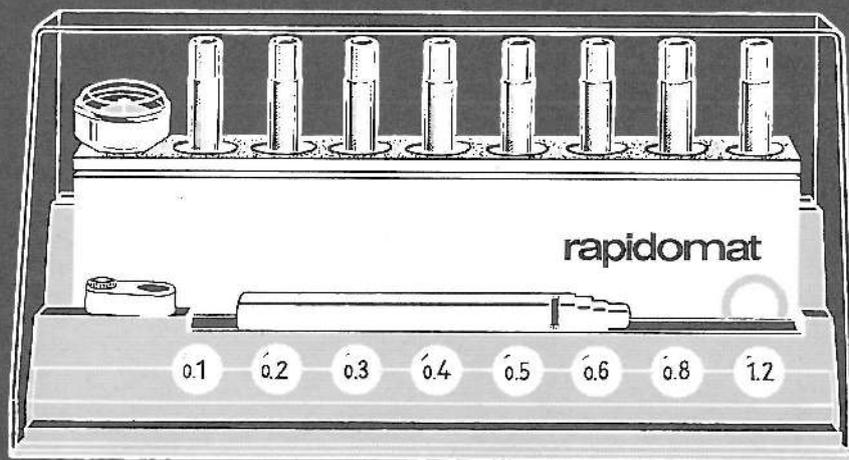
E' il modo più rapido e pulito per caricare i puntali a cartuccia Koh.I.Noor Variant, Varioscript e Micronorm. Si inserisce la cartuccia nel corpo del puntale, si avvita e l'inchiostro fluisce subito alla punta. Le cartucce si chiamano Koh.I.Noor Rapidograph e si trovano nei colori nero, rosso, blu,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

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



rotring

RAPIDOMAT



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

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

Lo strumento è applicabile al tavolo da disegno.

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

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

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

