

NAC

notiziario arte contemporanea

32

1 - 3 - 70



Notiziario Arte
Contemporanea

quindicinale

direttore responsabile:
Francesco Vincitorio

Sommario

Svegliati Raffaelli	3
L.Caramel: Due vie (Biennale dei giovani a Bologna)	4
A.Natali: Lo spazio dell'arte (Biennale dei giovani a Bologna)	5
F.Vincitorio: Barlach e Figurativi USA	7
T.Trini: La linea Manzoni	8
G.Schönenberger: I due poli di Arp	10

Mostre:

Arezzo: "W.Piacesi" di F.Vincitorio	12
Ascoli Piceno: "Marche Presenze" di C.Melloni	12
Bari: "G.Landini" di E.Spera	12
Bologna: "A.Cavaliere" di F.Caroli	13
Bolzano: "50 Maestri" di G.P.Fazion	13
Carpi: "D.Scarabelli" di R.Margonari	14
Firenze: "G.Bargoni" di L.Vinca Masini	14
"P.Fogliati" di L.Vinca Masini	14
"M.Moreni" di L.Vinca Masini	15
Milano: "R.Carnevale" di E.Fezzi	15
"M.Cordioli" di G.Schönenberger	16
"E.Tadini" di R.Barletta	16
"A.Borgognoni" di C.Gian Ferrari	17
"A.Wildt" di R.Bossaglia	17
"F.Picenni" di R.Beltrame	18
Napoli: "P.Dorazio" di A.Miele	18
Pescara: "N.Bruscoli" di B.Sablone	19
Roma: "C.Montarolo" di V.Apuleo	19
"G.Marotta" di G.Di Genova	20
Torino: "Abacuc e Alessandri" di M.Bandini	20
Verona: "S.Girardello" di G.L.Verzellese	21

Panoramica:

Bari di E.S.	22
Milano di F.V.	22
Roma di V.A.	23
Torino di M.B.	23

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

C.Olivieri: Le interazioni attive	24
C.Altarocca: Stili o mode?	25
F.Quadri: Chamberlain come emblema	26
Premio Giolli	27

Recensione libri :

U.Kultermann: Nuove forme della pittura	28
---	----

In copertina:
Arp nel suo studio a Clamart 1962

Le riviste	29
Notiziario	30

svegliati raffaelli

L'ultimo numero di "Questioni d'arte" ha pubblicato gli atti di un suo convegno, tenutosi in ottobre a La Spezia. I temi in discussione erano analoghi a quelli che anche noi stiamo dibattendo e ce ne ralleghiamo. Tanto più che abbiamo letto di vari auspici per un collegamento tra le riviste che operano in questo ambito e, anche secondo noi, sarebbe cosa utilissima. Ma abbiamo pure letto un intervento di Raffaele De Grada in cui vi sono affermazioni che ci riguardano personalmente. Data la impossibilità persino di un rapporto dialettico con lui, siamo stati tentati di lasciar perdere. Però, siccome c'è pure lo stupido detto che "chi tace acconsente", a scanso di equivoci, siamo costretti a fare qualche precisazione. E, prima di tutto - per la solita chiarezza - trascriviamo le sue parole: *Vi porto un esempio. Ancora la rivista NAC, fatta da Francesco Vincitorio, Vincitorio ha impostato questa rivista cercando in ogni città un corrispondente al quale, con precisione, si chiede un certo tipo di informazione, orientata verso tutto un tipo di espressione artistica, per dimostrare che il NAC fornisce l'informazione di tutto e in realtà dà l'informazione di quello che secondo un gruppo conta soltanto. E, se noi ci prendessimo il gusto di leggere il "sommario" di NAC, noi vedremmo che si parla proprio di cose che non contano e che si trascura in gran parte quello che conta. Però in giro, nell'ambiente si dice: Guarda come sono bene informati. Hanno il pezzo da Bologna, il pezzo da Parma. Quando c'è una mostra a Berna hanno il pezzo, ecc. ecc. Inoltre, danno conto dei libri che escono, salvo quelli che contano veramente. Danno notizie delle riviste che escono come se informassero di tutto ciò che conta, ma escludendo attentamente molti libri e riviste che contano e hanno un orientamento opposto al loro.*

Grazie per l'attenzione. Ma, onestà avrebbe voluto, che egli avesse pure raccontato di una stroncatura apparsa nella nostra rivista. Si trattava di una mostra di Pompeo Borra, da lui curata. Curiosamente (Freud era davvero un grand'uomo!) si era tenuta a Parma e la stroncatura era opera di

tando le questioni del realismo, con metodi molto più aderenti e meno arcaici di quanto faccia il nostro accusatore. Se poi egli fosse stato preso, per un momento, dall'ebbrezza dell'autocritica, forse avrebbe dovuto confessare che la nostra tenace battaglia contro i tanti premi che pullulano in Italia, tocca qualcosa che gli sta particolarmente a cuore. Lui che dei critici peripatetici è forse uno dei massimi esponenti, (vedi il catalogo del "Premio dei Premi", edito dall'Ente Manifestazioni Milanesi). Ma tutto questo è già stato detto nello stesso editoriale di "Questioni d'arte", quando si chiede di giustificare gli "sfoghi personali", data la natura "a caldo" del dibattito.

Quello che però non possiamo perdonargli - perchè tocca l'essenza del nostro lavoro: cioè la libertà dei collaboratori - è l'affermazione che noi chiediamo, "con precisione", ai nostri collaboratori "un certo tipo di informazione, orientata verso tutto un tipo di espressione artistica". A parte i fatti - che sono alla portata di tutti - gli ricordiamo soltanto che tra i redattori di "Questioni d'arte" ci sono due nostri collaboratori (Di Genova e Margonari). Quale migliore fonte per documentarsi sulla schiavitù in cui sono tenuti? Circa le riviste e i libri, se De Grada non fosse solo un lettore di "sommari", si sarebbe accorto che abbiamo segnalato tutti i numeri di "Questioni d'arte", oltre a innumerevoli riviste di "orientamento opposto" al nostro, e tutti i libri usciti - per lo meno quelli di cui siamo venuti a conoscenza - compresi i suoi due su Mafai e Guttuso. E' una linea d'imparzialità che è premessa di queste rubriche. Ma per certi intolleranti incalliti, tipo De Grada, è troppo duro a capirsi.

Quanto alle scelte artistiche (vale a dire ciò che conta e ciò che non conta) sarebbe il caso di dire: svegliati Raffaelli, Porta Pia c'è già stata! Comunque ognuno si tenga le sue. Noi le nostre scelte dubbiose, lui le zdnoviane certezze che ci propina dalla "Ronda delle arti". Oppure Epifanio Pozzato, per citare la prima presentazione che ci viene in mente. Ma metterci a fare nomi sarebbe infierire. La figura di Maramaldo non c'è mai piaciuta.

GENNAIO 70

La 3 edizione della Biennale internazionale della giovane pittura, organizzata dall'Ente Bolognese Manifestazioni Artistiche al Museo Civico, è stata realizzata da Renato Barilli, Maurizio Calvesi, Andrea Emiliani e Tommaso Trini. Il titolo stesso "Gennaio 70 - comportamenti, progetti, mediazioni" dice che si è trattato di un fatto nuovo. E naturalmente ha suscitato polemiche. Secondo un metodo dialettico, ormai consueto, abbiamo chiesto a Luciano Caramel e a Aurelio Natali il loro punto di vista.

due vie

di Luciano Caramel

Questa Terza Biennale bolognese della giovane pittura è indubbiamente una mostra coraggiosa. I suoi organizzatori hanno saputo opporsi al qualunquismo ed alla genericità delle precedenti edizioni (e soprattutto dell'ultima, l'incredibile rassegna dedicata sonoramente a "Il tempo dell'immagine"). Inoltre, in un momento ovunque non facile per iniziative di questo tipo, si sono posti in modo aperto e non convenzionale di fronte al grosso problema del significato e del ruolo delle esposizioni collettive d'arte contemporanea e, quindi, della loro struttura, della loro impostazione. Da ciò è nato un clima di lavoro genuino, impegnato in un vero confronto culturale, che ha permesso risultati interessanti, soprattutto originati dall'incontro - entro i confini di comuni esigenze e convinzioni - di due diverse concezioni del fare artistico e, quindi, di due diversi modi di interpretare e valutare gli stessi fenomeni. E cioè, in sintesi, da una parte la scelta della artisticità come azione, come intervento, come vita, in una dimensione totalmente compromessa con ciò che è "oltre l'estetico", nettamente refrattaria a qualsiasi manipolazione ed operazione troppo esclusivamente "linguistica" ed invece dominata dalla preminente volontà di un rapporto più intimo e diretto con la realtà, a tutti i livelli; e, dall'altra, l'adesione ad una ricerca più gelosa della sua specificità, meno proclive a rinunciare ad intenti di sedimentazione qualitativa, di organizzazione formale, di espressione linguistica e, talvolta, anche di narrazione. Posizioni queste che, criticamente, portano, nel primo caso, al netto rifiuto di quanto non è circoscrivibile entro termini di pura e diretta attualità esistenziale, e quindi, non di rado, alla ne-

gazione stessa della mediazione comunicativa dell'immagine, e, nel secondo caso, ad una più flessibile e comprensiva accettazione di quanto avviene, che è indagato con un metro di tipo fenomenologico e definito nel suo essere in rapporto con quanto lo circonda e lo ha preceduto. Positiva conseguenza di questa diversità di posizioni è la dialettica rintracciabile nella mostra, che si esprime anche attraverso la presenza di artisti che altrimenti (se si fossero seguiti criteri unilaterali) sarebbero stati scartati, mentre sono indubbiamente utili per una conoscenza più larga e più articolata: come, ad esempio, Bordini, che - lo sottolinea bene Barilli nella sua prefazione al catalogo - permette di cogliere il passaggio da certe matrici informali degli anni '50 alle attuali scelte "povere". Ma proprio l'utilità di una simile dialettica avrebbe forse dovuto consigliare altri e più ampi sondaggi (sempre però rigorosi, per evitare il pericolo delle solite antologie senza capo né coda). Certe presenze, come quelle di Del Pezzo, Devalle, Pozzati, Galiani e anche Marotta avrebbero infatti avuto un senso ben diverso se fossero state meglio giustificate e completate da altre presenze e quindi da un discorso più sostanzialmente alternativo, sia pur nell'ambito - in fondo poi non molto rigido - proposto dagli organizzatori: ossia, come è indicato nel comunicato stampa, quello dell'allargamento che - entro la prospettiva della "crisi della pittura" intesa come superficie dipinta, a favore di interventi più vasti dell'artista nello spazio, attraverso azioni, costruzioni di oggetti e di ambienti, proposte e progetti di ordine mentale che vogliono allargare ancor più, fino ai limiti dell'utopia, il raggio di incidenza dell'arti-

sta stesso" - "ottengono i mezzi artistici distendendosi tra le opposte polarità di una ricerca spontanea affidata a materiali "poveri", primitivi, estranei all'universo tecnologico, o al contrario di una ricerca "mediata", volta cioè a utilizzare le nuove risorse fornite dalla tecnologia stessa, del resto non senza la possibilità di rovesciamento e di conversione tra le opposte tendenze".

Insieme a quello delle scelte (oltre agli artisti già citati, sono stati invitati: Anselmo, Boetti, Bonfà, Calzolari, Ceroli, Gianni Colombo, De Dominicis, Del Franco, Dias, Fabro, Kounellis, Marzot, Mattiacci, Mario Merz, Marisa Merz, Mochetti, Nanni, Nespolo, Paolini, Patella, Penone, Pistoletto, Prini, Ruffi, Simonetti, Uncini, Zorio), gli ordinatori hanno poi dovuto affrontare il problema dei modi di presentazione, particolarmente difficile, data la varietà dei metodi operativi utilizzati dagli artisti. E qui va segnalata la felicissima utilizzazione del *video-recording*, cioè di un processo di registrazione su nastro elettro-magnetico di immagini ed azioni, che vengono poi trasmesse in continuazione nelle sale della mostra per mezzo di un impianto televisivo a circuito chiuso. Si tratta di un proce-

dimento utilissimo, in quanto permette agli artisti (se ne sono serviti Anselmo, Zorio, Calzolari, Mario e Marisa Merz, Penone, Boetti, Pistoletto, Prini, Kounellis, Patella, Cintoli, Mattiacci, Ceroli, Fabro, Colombo, De Dominicis) di essere presenti in una manifestazione necessariamente legata a vincoli di tempo e spazio senza limitare i modi e i termini da essi preferiti per i loro interventi. E ciò nel modo più vivo, senza lo "stacco" proprio dello stesso cinema, superato dal nastro magnetico, che registra quanto avviene con l'immediatezza e l'immodificabilità dell'evento naturale. Il *video-recording*, oltre tutto, può diventare qualcosa di più di un semplice metodo di registrazione: può diventare il mezzo più pertinente per certe ricerche, come, per esempio, è dimostrato nelle sequenze di Pistoletto ("Riflessioni"), che potenziano le possibilità di utilizzazione delle riflessioni speculari, o di Prini ("Magnetite/ Proiezione TV Programmazione di elementi a proiezione miniaturizzata con cancellazione alterna del quadro") e di Colombo ("Vobulizzazione"), che si sono serviti delle caratteristiche tecniche dello strumento per ottenere risultati non raggiungibili in altri modi.

lo spazio dell'arte

di Aurelio Natali

Nell'atrio che introduce alla mostra c'è un cartello con una dura frase contestativa tracciata a caratteri in stampatello; e poi altre frasi vergate in fretta a matita, ironia e rabbia, insulti, mao mao, viva la rivoluzione. Non quindi reazione da destra, quella del borghese armato di ombrello dei salons impressionisti, ma un attacco da sinistra, il rifiuto di una dimensione che si sente disarmata o soltanto incomprensibile. Sicché, il primo desiderio che nasce in chi cerca costantemente di trovare un rapporto tra le parti di una dimensione globale, è il tentativo di scoprire il significato di una rottura tanto profonda tra due componenti, l'arte (o questa arte del "Gennaio '70") e la contestazione, così vitali, oggi, nella nostra umana vicenda. Il che si traduce, in definitiva, nell'affacciare ipotesi sulla collocazione che l'arte ha assunto via via nei confronti delle grandi linee di sviluppo storico per cogliere quindi, in linea secondaria, la identificazione precisa della mostra bolognese.

Un discorso indubbiamente troppo ampio

per questa sede, ma che tenteremo di condurre in termini abbreviati proprio per sollecitare a noi e agli altri lo scandaglio di uno spazio che ci sembra oggi necessario "rivisitare". Rifiutiamo il concetto che la arte possa essere solo un fenomeno di élites. Se lo è, e non è ovviamente possibile negarlo, la ragione va ricercata nella strutturazione classista della società, nella leadership culturale imposta dalle classi dominanti, nella estraniamento da ogni autenticità espressiva a cui sono state progressivamente costrette le aree sociali subalterne. La quasi totalità dell'arte, diciamo storica, è condizionata da questo meccanismo. Ma se consideriamo le culture delle aggregazioni umane comunitarie del passato e di oggi sarà facile scoprire come ogni membro di esse partecipasse, in termine di attore e creatore al tempo stesso, a ogni accadimento espressivo; in una dimensione esistenziale globale e non solo estetico-emotiva, quale è quasi sempre la nostra. (E qui è facile ipotizzare come una futura società egualitaria dovrà ristruttura-

re in termini completamente nuovi il proprio rapporto con l'arte tenendo anche conto, ovviamente, di tutte le componenti razionali proposte dall'arte storica.) La strutturazione classista ha portato come conseguenza logica la diversificazione dei linguaggi. E' questo un aspetto fondamentale dell'arte moderna poichè nel passato i punti di mediazione, pur condotti da una precisa ideologia egemonica, permettevano più facili contrabbandi. Oggi le tecniche della rappresentazione hanno offerto alla borghesia la possibilità di soddisfare, passivizzandole, la fame di immagini delle masse; nel contempo hanno aperto ancora più profondamente la frattura che l'ha quasi sempre divisa dagli artisti. Ma al di là delle tensioni, e delle crisi, gli artisti sono sempre stati la proiezione culturale di una determinata struttura sociale e, come sovrastruttura, ne hanno sempre prospettato, sostanzialmente, l'ideologia; almeno nei termini di linguaggio, il che impedisce, è ovvio, alle altre classi di ricevere qualsiasi messaggio. Le crisi sono sempre avvenute all'interno di questo ambito, senza alcuna possibilità di uscire da uno spazio chiuso; e le "rivoluzioni" delle avanguardie sono sempre state soltanto crisi, in grado di operare semplici modificazioni quantitative. Il salto qualitativo è la rivoluzione, la presa del potere, la possibilità che gli uomini tutti si saranno conquistata di creare la loro arte senza la necessità di capire e di far loro quella attuale, "di un altro pianeta".

Proposti questi rapporti, ci sembrano gra-

tuite le accuse dei contestatori; a condizione che gli artisti non pretendano di essere rivoluzionari autentici. E qui intendiamo gli artisti di "Gennaio '70", quelli dell' "arte povera", poichè è chiaro che ai "neutralisti" un invito del genere non oseremmo rivolgerlo. Oltre questo limite, che poi si tramuta, lo abbiamo visto, al di là delle loro scelte, in un limite di comunicazione, e quindi di operabilità, la gran parte delle loro opere si dimostra una terrificante documentazione del nostro tempo storico. E un giudizio. C'è nell' "arte povera" la costante tendenza a recuperare uno spazio perduto, a far rivivere energie primarie per via diretta, scartando la mediazione dell'uomo, e, per alcuni, l'esigenza di definire costruzioni concettuali e ancora di recuperare frammenti di poetica realtà, naufragio di una recente improbabile età dell'oro. Ma al di là di questi significati che pur sono altissimi, anche se talvolta riduttivi delle nostre possibilità oppositive, va sottolineata la scelta a trasformare la rappresentatività dell'opera d'arte in un atto di vita. E quindi il rifiuto all'abbaglio estetico, alla cattura del colore e della forma, la volontà di rappresentare le cose nei loro termini reali, privi di qualsiasi suggestione. Una linea di scelte di cui i documenti proiettati dai visori sono un ampliamento e una integrazione. L'unico appunto da fare a un gruppo di artisti è di aver voluto sovraccaricare di elaborazioni intellettualistiche verità che l'immediatezza avrebbe potuto rendere ben più precise ed efficaci.



G. Zorio, Mario Merz, A. Boetti 1970

barlach e figurativi usa

Vien da trasecolare. Mentre Courbet, *retour de Rome*, riempe di gente il Palazzo Reale, nell'adiacente Sala delle Cariatidi, una piccola ma splendida mostra di Ernst Barlach e, qualche chilometro più in là, nella Rotonda di Via Besana, viene dato inizio ad una attività espositiva comunale con la "Nuova figurazione USA", insieme alla proiezione di films "underground". Dopo tanto torpore, ripeto, vien da trasecolare. E, onestamente, bisogna plaudire quasi senza riserve. Su quel "quasi" tornerò, parlando delle due mostre che rientrano nel nostro tema (Courbet è fuori "periodo"); ciò che però mi preme dire subito è che questo risveglio del Comune e dell'Ente Manifestazioni Milanesi (in pratica l'Assessore Lino Montagna, a cui non abbiamo, certo, risparmiato critiche) va salutato con soddisfazione. Soprattutto perchè è servito a dimostrare che il pubblico sarebbe prontissimo a rispondere. Specie se la stampa compie il suo dovere. Bisognava vedere, la domenica, la folla alla Rotonda, per convincersi che è soltanto questione di programmare serie iniziative e di propagandarle.

E veniamo, in breve, alle mostre cominciando, appunto, da quella alla Rotonda, un complesso architettonico settecentesco, che con quel prato e quel porticato tutt'intorno, sembra fatto apposta per una attività di arti visive. La mostra "Nuova figurazione in USA" è stata organizzata dalla Smithsonian Institution, National Collection of Fine Arts, International Art Program, Washington D.C. ed è reduce da un lungo giro in Europa. Risente naturalmente di questa ufficialità e di questo carattere di "esportazione". Per esempio, accanto ad artisti noti (tanto per citarne alcuni: Warhol, Rauschenberg, Segal, Wesselmann, Gallo, Cremean) presenta alcuni pittori, tipo Diebenkorn, Johnson, Jones, che forse era meglio lasciare a casa. Ma, tutto sommato, è abbastanza agile e, in definitiva, riesce a dare un'idea della situazione di un certo settore dell'arte statunitense, anche se già un pò museificata. Va rilevato che, contrariamente forse agli intendimenti celebrativi dell'USIS, l'impressione che se ne ricava è quella di una posizione accentuatamente dissacratrice. La "civiltà americana" vi viene demistificata impietosamente e il salotto "bene" di Paul Harris, che troneggia al centro, diventa un

pò il simbolo di una allarmata condizione. Altro discorso per la mostra di Ernst Barlach, organizzata dalla Deutscher Kunstrat, in collaborazione con il Goethe Institute. Non è il caso di stare a ripetere chi è Barlach e cosa egli abbia rappresentato nella scultura europea. La sua avventura - solo apparentemente solitaria - è legata per molteplici fili a passate e contemporanee esperienze. In particolare con un curioso, avvincente rapporto Secessione-Expressionismo. Senonchè, come mettono in evidenza le numerose opere grafiche qui esposte, che fanno corona alle quindici sculture (purtroppo poche per illustrare l'iter dello scultore), il suo contributo si caratterizzò per un recupero di intensissima spiritualità. Di contro al "grido" espressionista, una interiorizzazione sempre più acuta e solenne. Oggetto della sua indagine è sempre l'uomo. Un uomo piagato nelle carni ma elemento basilare, insostituibile del creato. Un'ansia di testimoniarne la presenza, che per Barlach diventa presenza divina. Ecco perchè queste sue immagini hanno il sapore delle sculture che decoravano le chiese medievali.

Per concludere, due iniziative meritorie; c'è da augurarsi che non restino un fuoco di paglia.

Francesco Vincitorio



E. Barlach: Donna nell'acqua, carboncino - 1922

la linea manzoni

Sono trascorsi dieci anni da quando Piero Manzoni ha contribuito a sradicare e rifondare l'arte del nostro tempo. E' infatti nel '59-60 - con le "linee" e la poetica della "Libera dimensione" - che i metodi manzoniani trovano la loro massima leva, un punto d'appoggio concettuale con cui sollevare l'immaginazione nel '61 alla visione della "base del mondo". Dieci anni di attese, equivoci, e conferme.

Il contributo di Manzoni, unico in Italia, non è stato tanto evolutivo quanto strategico. Attraverso una serie di operazioni "selvagge", ha ridistribuito il gioco sulla scacchiera dell'arte più che spostarne in avanti l'orizzonte. E penso che comprendere la portata del suo lavoro vuol dire comprendere il "salto di qualità" compiuto dall'arte di questo secolo nelle sue ore fondamentali. Cioè, sostituire alle vicende evolutive del linguaggio un dislocamento o un'inversione delle funzioni dell'esperienza estetica. Questa è la chiave di Manzoni, lucida ai suoi occhi, confusa ai nostri, ancora.

Il momento è propizio. A Parigi è scoppiata adesso la presenza e l'attualità di Manzoni (galerie Mathias Fels) in coincidenza con l'ora "concettuale". Dal museo di Eindhoven allo Stedelijk di Amsterdam, attraverso le grandi mostre dedicategli in Germania, le sue opere sono destinate a imporsi all'Europa intera. Milano segue come al solito con la sola forza delle iniziative private: l'ottima selezione della galleria Blu, la dedizione continua di Visualità, ecc. Un recupero, diciamolo subito, che non suona come riscoperta e rivalutazione. Manzoni c'è sempre stato. E se ne abbiamo visto rivendicare le anticipazioni

da più parti, sovente opposte, ieri dagli sperimentatori tecnologici per le sue ultime ricerche (quelle parascientifiche: "corpi d'aria", "corpi di luce assoluti", il labirinto controllato elettronicamente), oggi dai promotori dell'arte povera, della land art, dell'arte concettuale - tanto più dobbiamo ribadire l'evidenza che Manzoni c'è stato, "c'è", prima ancora di essere qualcosa. A lui non spetta un riconoscimento, bensì la restituzione integra ed esplicitata della sua avventura.

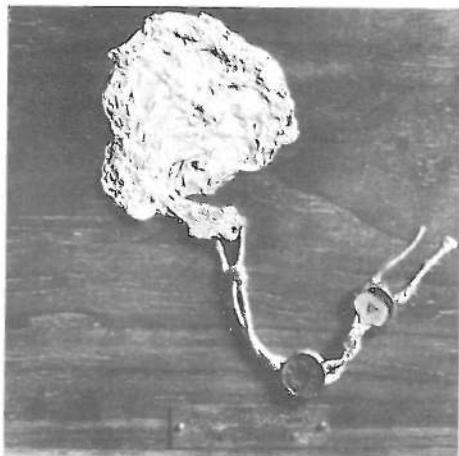
Al di qua dell'interpretazione, vale ancora la lezione dei fatti. E giustamente Otto Hahn scrive nel catalogo della mostra parigina del dicembre scorso: "affinchè tocchi la sua vera statura, basta pubblicare i suoi testi e mostrare le sue opere". Che è poi l'approccio praticato dall'artista allorchè si limitò a registrare e descrivere i suoi lavori in "Alcune realizzazioni, alcuni esperimenti, alcuni progetti" - è l'approccio richiesto da colui che ha affermato che "non c'è nulla da dire, c'è solo da essere, c'è solo da vivere". A questa evidenza ne va fatta seguire una seconda, "Manzoni è vivo, l'abbiamo continuato a far rivivere noi per tutti questi anni", osserva Daniele Palazzoli nel catalogo della mostra milanese, "seguendo il metodo impostato da lui". Ecco le premesse per rivederlo e rileggerlo: un approccio non metafisico per un'opera non metafisica.

Nel '56, ricorda Agnetti, Manzoni è già convinto che "l'arte non è un fenomeno descrittivo, ma un procedimento scientifico di fondazione". Nei suoi quadri, la ricerca di una zona di "immagini quanto più possibile assolute". "Il punto chiave sta oggi", scrive nel '58, "nello stabilire la

validità universale della mitologia individuale”.

Togliete l'implicito psicologismo, ed avrete le attitudini che diventano forma, il comportamentismo d'oggi. Dopo le immagini, saranno mitologia individuale la merda, il sangue, il fiato, le uova, ecc. Lo “zoccolo magico” e il certificato di autenticità, che trasformano in scultura vivente ed opera d'arte chiunque ne benefici, traducono il passaggio alla mitologia individuale di tutti. E siamo a un nodo dialettico, uno dei tanti in Manzoni: tutto è arte e niente è arte, il gesto che consacra è anche quello che smitizza. Sulla dialettica dei contrari operante in Manzoni, Argan ha scritto note esemplari.

Con gli “achromes”, il monocromismo viene esaltato per essere meglio negato. Non è vero che Manzoni sia il Monocromo Bianco in contrapposizione a Yves Klein, il Monocromo Blu. Lo scritto “Libera dimensione” è più che esplicito: “inutili i problemi di colore”, per lui si tratta di “dare una superficie integralmente bianca (meglio ancora: integralmente incolore, neutra)”. Altrove ho cercato di mostrare che Manzoni non solo giunge alla negazione del colore, ma rovescia la sua linea d'a-



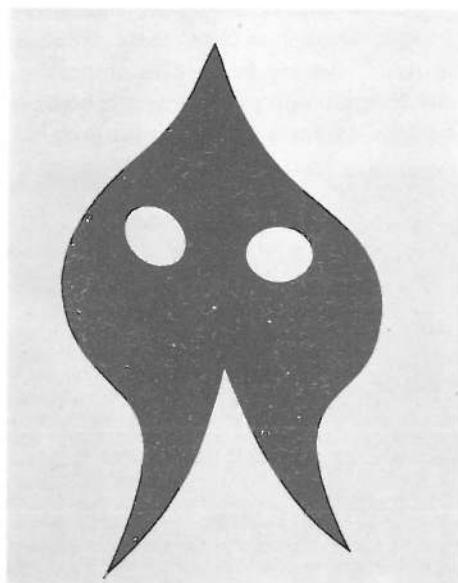
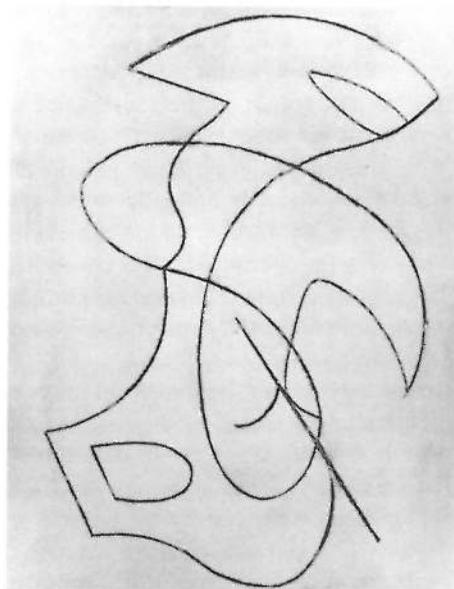
P. Manzoni: Fiato d'artista

zione nell'esercizio quasi esclusivo della misura. Se colore e misura rappresentano due modi opposti e inconciliabili di approccio ai fenomeni del mondo, Manzoni ha scelto, all'opposto se non contro Klein, la misura e non il colore, l'azione e non la contemplazione, il vuoto mentale invece dell'emozione. Una differenza essenziale notata anche da Hahn, e la cui evidenza è in qualche modo comprovata dall'artista in “Alcune realizzazioni, ecc.” allorchè registra metri, tempi, numeri, anni. La linea “si sviluppa soltanto in lunghezza”, i corpi d'aria sono “riducibili e estensibili da un minimo a un massimo (dal nulla all'infinito)”, tali opere sono state fatte in tali anni e misurano tanto, persino l'esposizione delle uova sode (primo happening da noi) è registrata come misura: inghiottita in 70 minuti. Antagonista di Klein, Manzoni è certo contemporaneo di Alkan Karprow e di Robbe-Grillet neopositivista. Se le interpretazioni risultano tuttora precarie e dubbie, le formule univoche sono impossibili di fronte al caso Manzoni. Anche il suo ruolo di precursore richiede un distinguo: la sua opera è avanguardia, o è ridicibile solo a se stessa? Le “linee”, pura estensione e azione e quindi idea (restando sigillate nelle scatole), non sono arte concettuale, avanguardia d'oggi, ma strumento di ieri, tra strumenti di ieri, per condurre una linea d'azione che ha ritmi e tempi irripetibili. A noi resta di afferrarne il metodo: “la validità universale”. Manzoni non ha fatto scuola anche per questo: perchè non ha offerto regole, nè fascino, nè direzioni, nè connessioni visibili, ma un esempio morale e una strategia di questa moralità nuova. La linea Manzoni è una linea circolare, chiusa: come le sue “linee infinite” che lasciano un bastone. Se continuità c'è, oggi, essa consiste nello spostare altri bastoni.

Tommaso Trini

I DUE POLI DI ARP

Se si traccia un grafico degli spostamenti e degli incontri di Arp, a partire dalla sua biografia, ci si può rendere conto della sua singolare posizione nodale nel decorrere dei vari moti di avanguardia dei primi decenni del secolo e dell'avvicinarsi pendolare - almeno nella prima parte della sua esistenza - di due poli di attrazione: uno, astratto-geometrico, l'altro, organico-irrazionale con qualche colorazione naturalistica. Arp nasce nel 1887, in una Strasburgo da oltre tre lustri diventata parte integrante del Reich tedesco. Il bilinguismo, la doppia cultura del capoluogo alsaziano, l'attrazione verso opposti centri collettori delle idee, si riflettono non soltanto nei soggiorni e nella partecipazione a gruppi di avanguardia, del giovane artista, bensì nella sua capacità di usare sia il tedesco sia il francese nei suoi componimenti poetici (complemento importantissimo della sua opera artistica), e persino nell'uso alternato - nelle due versioni linguistiche - del nome: Hans, Jean. Oggi che Parigi - già centro delle avanguardie dell'Europa occidentale - scopre con enorme ritardo esperienze fondamentali per lo sviluppo dell'arte moderna (ma svoltesi fuori dell'ambito della "Ecole de Paris"), come la Bauhaus, il neoplasticismo olandese, Kandinsky, Klee e il concretismo russo, è importante soffermarsi sul fatto che Arp costituì uno dei primi esempi di saldatura, o di penetrazione, fra due mondi culturali che non avevano sentito il bisogno di scambi sostanziali: quello occidentale, francese, e quello mitteleuropeo e orientale; più di Max Ernst - che pure, dalla natia Germania preferì emigrare in Francia - e la cui esperienza artistica, splendidamente isolata, non fornisce quella molteplicità di agganci che ravvisiamo nell'"iter" culturale di Arp. Il giovane strasburghese è una prima volta a Parigi, in piena esplosione "fauve" (cubi-



1) Arp: Disegno 1964

2) Arp: Collage decoupage 1927

smo, futurismo, orfismo non sono ancora nati). Nel 1908, Arp è una seconda volta a Parigi; allievo dell'Accademia Julian. L'anno dopo incontra a Weggis, in Svizzera, un Paul Klee non ancora definito nella sua ricerca. Nel '12 partecipa a Monaco alle manifestazioni del "Cavaliere Azzurro" e conosce Kandinsky. Nel '13, a Berlino, collabora ai quaderni di "Der Sturm" diretti da Herwarth Walden. L'anno appresso è di nuovo a Parigi ed entra in contatto con la cerchia di poeti e artisti che facevano capo ad Apollinaire. Allo scoppio della guerra, ripara in Svizzera - a Zurigo - città dove si esprimerà in piena autonomia e in modo determinante nelle due direzioni, razionale e irrazionale, che abbiamo indicato: con i primi quadri astratti, d'impostazione geometrica, nel '15, e con la creazione del movimento "Dadà", l'anno dopo, assieme con Tzara, Ball, Janco e Hülsenbeck. Nel '17 ha inizio il sodalizio con Sophie Taeuber (che diventerà sua moglie nel '21) e una parte della sua ricerca riceverà un influsso maggiormente astratto-costruttivista che culminerà nella decorazione del locale "L'Aubette" a Strasburgo, realizzata con la moglie e Van Doesburg. L'esperienza di Arp però non si svolge in quest'unica direzione; come non sembra essere stata sostanzialmente toccata dal cubismo e dal futurismo, così non subisce l'interferenza del programma utopistico e interdisciplinare (in chiave sociale e politica) delle avanguardie russe e della Bauhaus tedesca. Nel '20, a Colonia, Arp partecipa a un nuovo programma dadaista con Max Ernst e Baargeld, e nel '23, lo vediamo a Hannover collaboratore (con illustrazioni) del "Merz" di Kurt Schwitters. Nel '25 entra nondimeno in contatto con uno degli esponenti dell'avanguardia russa - El Lissitzky - con cui compila il testo "Les ismes de l'art". Nel '26 Arp sceglie la Francia; si stabilisce a Meudon, presso Parigi (dove terrà uno studio fino alla morte), e aderisce al movimento surrealista fino al '30. Quell'anno entra nel gruppo "Cercle et Carré" e l'anno seguente è fra i membri di "Abstraction-Création".

Se analizziamo la produzione di Arp, dal

'15 in avanti, vediamo subito, dopo le prime ricerche astratto-geometriche, apparire nelle sue opere forme irrazionali, tratte dall'osservazione e dalla semplificazione della natura. L'astrattismo servirà a spingere questa sua direttiva "organica" verso forme sempre più archetipe. Il dadaismo, più che portarlo a soluzioni clamorosamente provocatorie (esplicate, invece sulle scene del "cabaret" dadaista), lo condurrà a usare il collage e il frammento, non come soluzione pittorica, ma allo scopo di conferire una maggiore evidenza plastica e fisica alle sue semplici forme: ricerca che Jo spingerà a servirsi del rilievo colorato come mezzo più confacente alla resa di una forma carica di una vitalità primigenia - Urlebendig. L'incontro con Max Ernst, la successiva adesione al surrealismo, gli consentiranno di sfuggire al rigore intellettualistico del concretismo astratto, all'idealismo misticheggiante della forma pura, ritrovando la poesia nella forma allusiva, di una semplicità "naturale", affondante la sua carica vitale nell'inconscio, ma in un inconscio "bianco", angelico, sgombrato dagli incubi. Saranno le sculture realizzate dopo il '30, con le caratteristiche forme germinali, a meglio evidenziare questa spinta verso un astrattismo "naturale", estremamente classico nella costante presenza di un equilibrio armonico fra polo femminile e polo maschile, fra caso e razionalità, fra staticità e crescita. Nelle 31 piccole opere qui esposte, ripercorriamo tutto l'arco di questa ricerca. Dalla riduzione di elementi naturali (il torso femminile in bianco e nero del '20) al disegno labirintico, sottilmente pittorico, dei gouaches del '42, dalle forme arrotondate a maschera del '27/28 ai collages preziosi e un po' compiaciuti (nella citazione frammentaria di ricerche precedenti), alla ripresa di immagini zoomorfe (echeggianti gli "uccelli" di Max Ernst) degli ultimi anni. La mostra, che ha i suoi punti più alti nell'opera grafica, nei disegni, nei gouaches e nei collages - la parte più intima dell'artista: quella più diaristica - è integrata con alcuni rilievi e pitture.

Gualtiero Schönerberger

AREZZO

Circolo Artistico: Walter Piacesi

Una quarantina di incisioni, alcuni disegni a penna e due acquerelli che offrono un ritratto abbastanza preciso di questo artista. Sono opere scalate nel tempo (da "Solitudine" del '59 al "Mangiatore di aringhe" del '70) e su tutte c'è l'ombra di una sofferenza che, come ha scritto Valsecchi nella presentazione, "coinvolge tutte le cose, dagli uomini al filo d'erba". Dal suo romitorio fra le colline marcaigiane (da tempo egli risiede a Fermignano) il suo segno segue con dolente, drammatica partecipazione questo "male di vivere". Un segno che ora ricorda quello penetrante e ombrato di Bartolini, ora quello filamentoso di certi disegni di Scipione. Sgranato e denso a restituire il senso tragico dell'esistenza. Anche iconograficamente le sue scelte si volgono soprattutto ai temi della "melanconia": i passerelli scheletrici, le trappole, le farfalle notturne. Ma lo sguardo è asciutto. Una solitaria, intensa meditazione sulla morte, ribadita a volte con le parole. Pochi versi propri, posti in un angolo del foglio oppure la trascrizione di una poesia, per esempio, di Quasimodo. L'alveo è quello della tradizione, ma rivissuta con sincerità. Un voler far sentire che, al fondo, malgrado le tecnologie, il tempo batte con immutato dolore.

Francesco Vincitorio

ASCOLI PICENO

Civica Pinacoteca: Marche Presenze

Sotto la denominazione un poco telegrafica di "Marche Presenze Arte", questa collettiva si propone di presentare un panorama, evidentemente non completo, delle forze più rappresentative della regione marchigiana nel campo dell'arte figurativa. La connotazione comune di questi artisti è infatti quella di aver avuto i natali nelle Marche, anche se poi ciascuno di essi ha seguito la propria strada altrove, con esiti diversi. Sono: Battistoni, Bompadre, Brusaglia, Cagli, Ciarocchi, De Vita, Mannucci, Monachesi, Pannaggi, Piacesi, Piatella, Pierelli, Tamburi, Trubbiani, Tulli, Uncini, Volpini. Il carattere prevalentemente informativo della rassegna è testimoniato dal fatto che la maggior parte delle opere non è di recente fattura, anche se tra esse ve ne sono alcune scarsamente no-

te o del tutto ignote, in quanto provenienti da collezioni private. Tra le "presenze" più notevoli, oltre a Cagli, segnaliamo quelle di Ivo Pannaggi - uno dei protagonisti del futurismo romano - che presenta quattro opere datate tra il 1922 e il 1968, tra cui l'ormai classico "Ratto d'Europa", le sculture magmatiche e vibratili di Mannucci, le "apparecchiature" di Trubbiani, dove la apparente intenzionalità sado-masochistica non riesce a mascherare una sottile vena ironica, le luminose tavole sintagmatiche di Bompadre, i "manufatti" urbani di Uncini, le lineari opere grafiche di Piacesi. Nell'ambito della rassegna è stato allestito anche un "Omaggio a Licini": un gruppo di dipinti e di disegni, datati tra il 1919 e il 1958, documenta sufficientemente l'itinerario del maestro piceno, dal periodo naturalistico dell'immediato primo dopoguerra, alle esperienze dell'astrattismo geometrico e all'approdo ultimo in quel territorio senza limiti popolato dalle Amalassunte, dagli Angeli ribelli e dagli Olandesi volanti.

Carlo Melloni

BARI

Galleria Campanile: G. Landini

Presentato in catalogo da Ferdinando Albertazzi e da Renato Barilli, Landini presenta due gruppi di opere legate fra loro da un comune impegno narrativo. L'Albertazzi si limita ad una semplice illustrazione contenutistica. L'impegno narrativo, quasi letterario, nell'opera del bolognese è certo innegabile, comunque è solo un aspetto della sua produzione.

Centra meglio, invece, Renato Barilli, portando avanti un discorso polemico sul linguaggio illustrativo di certo neo-figurativismo, soffermandosi in particolare sul termine "popolare". Questa presentazione della pittura del Landini è la più rigorosamente esatta per quel che riguarda il 'tono' e la più chiarificatrice nell'analisi del linguaggio adottato. Nell'opera di Landini, oltre il mero impegno narrativo ed il tono 'popolare' dovuto al particolare uso di immagini colte nella pienezza e cura delle esatte forme, vi è un impegno più serio, a livello programmatico, di operare un "attraversamento del cattivo gusto" di certa attuale pittura 'neo-figurativa'. Interessanti anche i lavori dell'incompleto gruppo: "Studio allagato". Oggetto di narrazione ed ancor più di rappresentazione, quasi

scenografica, questa volta, è la paradossale e fantastica situazione in cui cose e persone vengono improvvisamente a trovarsi.

Enzo Spera

BOLOGNA

Galleria De' Foscherari: A. Cavaliere

Ad Alik Cavaliere, che espone un gruppo di opere recenti, preme in sostanza definire la natura: indagarne il rilievo obiettivo nella società, e davvero riprodurla poi, con ricchezza sensuale di esecuzioni, nei grovigli più intricati e germinati. S'intende, parlando di natura, che il parametro della stagione informale è d'obbligo e quasi immediato: se pure il vaglio critico vada poi allargato ad inglobare tante esperienze recenti, in un arco operativo che si dirama da Ceroli, a Pozzati, a Marotta, raffazzonando frettolosamente le carte in tavola, in una linea in sostanza "costruttiva", narrativa, oggettuale; agli artisti "poveri", e la casistica ha contorni davvero troppo sfuggenti, nel recupero primario di una dimensione alternativa, di un rapporto panico che neghi la "naturalità" fittizia dei rapporti e dei valori esistenti. Ed è nel quadro generico della ricostruzione oggettuale post pop, senza il rigore artigianale di Ceroli o il grottesco rilievo di Pozzati, nel malinconico indugio critico su di una natura che non è più nella sua essenza, limite primordiale o rinascimentale alle azioni umane, che si situa anche la scultura di Cavaliere: i viluppi aggrovigliati, dante-

schì dei suoi cespugli metallici, insieme avviliti da strutture metalliche che appena possono frenare la crescente forza biologica, ma vittoriosi infine nel rigoglio incontenibile di una riproduzione allucinante, ernstiana. Se pure è forse deviante, criticamente, l'attenzione che subito si presta alle opere più pulite, più oggettive, più levigate. Chè l'istinto di Cavaliere è pur sempre legato, di fondo, alla materia stessa del suo operare, e si compiace, visceralmente, degli impasti più rugosi e tormentati, di questa crescita biologica innaturale, dove anche un opuscolo politico, pretesto didascalico e polemico, ha l'abbandono ammuffito e polveroso di un vecchio rifiuto.

Flavio Caroli

BOLZANO

Galleria Domenicani: 50 Maestri

Contemporanei

50 Maestri, non uno di più, nè uno di meno (Attardi, Balboni, Borsato, Brindisi, Caffè, e così via, fino alla zeta). Se dall'insieme estraiamo una decina di opere valide, tutto il resto lo possiamo relegare nel nutrito repertorio di una iconografia ufficiale avallata, anche quando è chiaramente inconsistente, da una critica in vena di itinerari peregrini e nostrani. Poi volti il depliant e scopri che questo zibaldone commerciale è stato preparato dalla Galleria Vespucci di Rimini in collaborazione con la Domenicani di Bolzano. La stessa galleria, fiutato il vento infido, garantisce l'autenticità di tutte le opere esposte. Non varrebbe la pena di parlare di rassegne del genere, se non fosse che tacendo si viene a convalidare un operato discutibile (e spesso generale) che vogliamo portare in evidenza: da una parte quello di galleristi che, accanto a presenze di tutto rispetto, inseriscono figure mediocri e epigonali "per riparare", come mi ha cortesemente confermato il gallerista in questione, "alle ingiustizie della critica"; dall'altra a quello di artisti con un nome ormai consolidato, che invadono ogni luogo con una infinità di opere scadenti. Va chiarito al pubblico che è ormai in atto un nuovo tipo di falsificazione: quello dell'artista che, pressato dalle richieste di un mercato a cui potrebbe benissimo opporsi, falsifica se stesso, aiutato in ciò da galleristi, critici e giornali (prenderse la soltanto con "Grazia" è ingiusto, se non si ha il coraggio di tirare in ballo poi "Le Arti"). In questo clima da



A. Cavaliere: Susi e l'albero 1968/69

treghenda, il discorso dei 'piccoli' che vengono inseriti accanto ai 'grandi' perde molto di valore: da una scorsa all'insieme della mostra, il pittore locale non sfigura per niente. E questo è veramente indicativo.

Gian Pietro Fazio

CARPI

Galleria del Ridotto: D. Scarabelli

Davide Scarabelli, giovane modenese, conferma qui le sue buone doti. Il pericolo di involuzione che si andava delineando nelle recenti opere - in quanto l'artista pareva concedere eccessivamente al gusto formalistico - pare anche superato alla luce degli ultimi risultati della sua ricerca. La variazione modulare su una figura geometrica primaria qual'è il cerchio induceva lo scultore ad esprimere formulazioni estetiche che se da una parte rientrano negli schemi dell'avanguardia più aggiornata, dall'altra non potevano essere accolte che con una sospensione di giudizio, in quanto egli tendeva ad una estrema rarefazione del messaggio poetico, per cui i significati divenivano sempre più schematici ed ermetici. Trattandosi però di un giovane estremamente attento, la cui opera è ricca di un retroterra operativo cospicuo, nonostante la giovane età (le sue esperienze hanno tratto origine da quelle di Colla, César e Viseux), ha potuto con questa mostra mettere in luce un recupero del momento poetico iniziale sorretto ora dalla sapienza formale acquisita in seguito alle sue recenti rigoristiche espressioni. Il processo di chiarificazione è iniziato quando, giunto alle conclusioni più limitative, e dopo aver verificato il rischio del formalismo gratuito (dal cerchio da cui era partito era tornato alla stessa forma dopo due anni di lavoro), Scarabelli (che usa i materiali siderurgici senza distrarli dalla loro immenza e senza volerli usare in forma simbolica: lasciandoli cioè apparire per quel che sono, trafilati di acciaio, sbarre o lamine) ha sentito la necessità di far riferimento alla realtà, sottraendosi al processo formalistico astrattizzante, e recuperando l'antico legame con le forme della natura. Dapprima "personalizzando" le fredde forme geometriche con la fusione in bronzo, poi modellandole direttamente - e rifiutando quindi, per un momento, l'uso di materiali "pronti" - lo scultore modenese ha ritrovato una misura che gli è congeniale. Particolarmente felice mi sembra il mo-

mento attuale nel quale egli è tornato a cercare i rimandi tra le forme meccaniche e quelle della natura. Con l'accostamento seriale di elementi meccanici, dirottati dalle loro previste e ben precise funzioni, e senza intervenire direttamente sugli stessi, Scarabelli riesce a procurare suggestioni e parvenze di insetti o vegetali che ci riconciliano un poco con la macchina, dandocene una versione meno arcigna di quella che ci ossessiona quotidianamente.

Renzo Margonari

FIRENZE

Galleria Flori: Giancarlo Bargonì

Genovese, tra i primi esponenti, in Italia, del neoconcretismo, già facente parte del "gruppo 3". Il suo discorso, estremamente coerente, si svolge secondo una ricerca di rapporti cromatico-spaziali, tenuti al limite di un'esattezza formale accuratissima, secondo una "componente metrica (forse rapsodica)" (U. Apollonio). Il suo è un discorso serrato che arriva, talvolta, nello spostamento meditato e calibrato delle parti, a coinvolgere una certa intenzionalità "ludica" che viene a scomporre, impercettibilmente, la concatenazione ritmica degli eventi, in scatti dimensionali, cromatici, volumetrici, in "accadimenti" che si provocano fuori del piano di base. L'opera grafica di Bargonì, sul filo di una ricerca sottilmente inquieta e provocante, intensifica quella sottile e contenuta componente lirica a cui Bargonì, intenzionalmente, non rinuncia mai.

Galleria Fiore: Piervirgilio Fogliati

Prima personale di Piervirgilio Fogliati, torinese, che da molti anni porta avanti, con estrema chiarezza e con una fertilissima qualità di invenzione, (e con grande disinteresse, lo si può ben dire, dal momento che non si è mai dato da fare per esporre) una serie di esperimenti che tendono a verificare e a fare emergere certe possibilità estetiche insite nei fatti scientifici. Non v'ha dubbio che le ricerche di Fogliati tendano a scoperte prevalentemente tecnico-scientifiche, ma il fine estetico è indubbiamente lo scopo finale, sia che si tratti del complessivo per strutture di luce tridimensionale (una sorta di vera e propria proiezione di "scultura di luce"), del complessivo per figure di luce piatta, di quello per luce pura, dei progetti per la città (di-

positivi per la trasformazione dei venti in sculture di venti, per la sonorizzazione dei laghi e dei fiumi), sia che si tratti delle grandi strutture a molla producenti rumore simile al "rumore bianco". Scrive in catalogo Aldo Passoni: "Mi è di conforto dire che, nel seguirlo passo passo in questo suo lavoro, non mi era mai capitato, anche in una rassegna splendida e completa come fu la mostra "Lumière et Mouvement" tenutasi nel 1967 al Museo d'Arte Moderna di Parigi, di trovare una ricerca che si avvicinasse alla sua e che ne desse dei così puri, tangibili, risultati".

Galleria Michelucci: Mattia Moreni

Ricca antologica dell'opera di Mattia Moreni, uno dei personaggi più noti sul piano di un particolarissimo "naturalismo" postinformale. La bella rassegna è presentata da E. Crispolti, da R. Barilli, e dalla prefazione di Francesco Arcangeli già apparsa nel catalogo della grande antologica dello artista tenutasi alla Galleria d'Arte Moderna di Bologna nel 1965. Moreni è un grosso artista, con una carica vitalistica straordinaria, con una forza pittorica e poetica veramente rare. Il suo mondo "metamorfico", analogico, non si dà senza un continuo, attento riferimento ai fatti artistici internazionali, ma la sua forza è tale che egli riesce a trasporli e ad annullarli tutti nel suo mondo pittorico, nell'immagine polimorfica della sua "anguria", assurta a simbolo di ogni "grandezza" e di ogni "caduta" dell'uomo di oggi e di sempre.

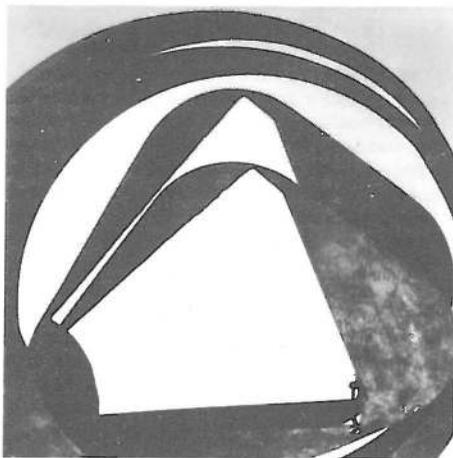
Lara Vinca Masini

MILANO

Galleria Apollinaire: R. Carnevale

Scriva Germano Beringheli, nel suo commento a queste sculture "cronotopiche" del genovese Renato Carnevale, che esse "potrebbero impegnarci in riflessioni di tipo husserliano"; e vi si possono sottolineare "non le immagini o i significati (dei fatti o delle cose) ma le relazioni che si instaurano dialetticamente tra loro". Questa relazione, anzi, è spinta al limite di una provocazione allarmistica, attraverso la lenta e circuyente risultanza ottico-uditivo-dinamica che costituisce il senso sottilmente inedito di questo "bricolage" di strutture ed eventi.

Il fruitore che entra nella dimensione cronotopica viene immerso in una corrente di comunicazioni, viene coinvolto in un'en-



R. Carnevale: Scultura cronotopica

vironnement' composito, teso fra gioco e allucinazione. Proprio a questo concetto ha dato peso l'allestimento dell'architetto G.A. Fronzoni, che ha segnato con sezioni cubiche nere i vari complessi cronotopici, sottolineando in tal modo l'idea di un circuito quasi allusivamente teatrale, di spettacolo fatto di presenze pittoriche, tecnologiche, ma prese in un raggio magico. Lo operatore segue la traccia delle "più recenti determinazioni di natura spazio-temporale", ma interviene soprattutto sull'ambiente, animandolo in senso psicologico, cercando una efficace risposta emotiva, la reazione dello stato d'animo del passante. Non si coglierebbe l'apporto individuale che Carnevale vuol consegnare alle sue relazioni di materiali sculto-pittorici e tecnologici, se non si avvertisse che la sua è una messa a fuoco in termini ludici e favolosi, e con caratteri di più immediata (popolare?) percezione, delle scoperte visual-cinetiche e strutturali. E' una proposta di applicazione quasi ipnotica, con effetti perfino fabulistici, narrativi, dei rigorosi meccanismi scientifici. La raffinatezza combinatoria di questo artificio (le ombre lanceolate di forme ferrigne confitte sul biancore di una tela, si muovono sotto il viraggio della luce con ritmi lenti e allarmanti, come antiche spade di Samurai o gnomoni di leggendarie meridiane, pausate dai suoni inattesi) attraversando con la sua emblematica pulsazione l'attesa dello spettatore, perde il suo peso di complessità costruttiva per acquistare rapporti di diretta prensilità, anche suggestiva, sull'ambiente.

Elda Fezzi

Salone Annunciata: Marco Cordioli

Tela accuratamente distesa sul telaio, colori compatti e brillanti ottenuti con l'antica e laboriosa ricetta della tempera all'uovo, sono qualità di un arcaismo preziosamente artigiano con cui Marco Cordioli ha svolto la sua ricerca di grandi forme emblematiche, affrontate o specchiate. La simmetria delle forme era sottolineata, il più delle volte, dalla sagomatura della tela che riprendeva il motivo dell'immagine o, in casi più recenti, forme doppie, accostabili, ripetevano il tema iconografico con varianti cromatiche.

In quest'ultima serie di opere, ci troviamo davanti a un Cordioli nuovo, che visibilmente manifesta il desiderio di sfuggire a un "cliché" che rischiava di solidificarsi intorno a lui. Alla splendida staticità delle immagini precedenti s'è sostituita una tematica fluida, dinamica: aperta verso soluzioni che ora ci appaiono appena indicate, non prive di molteplici possibilità. Della compattezza delle immagini precedenti, del loro taglio grafico ed elegante - specialmente nelle curve generose - è rimasto parecchio in opere che sembrano la versione plastica - monumentale - dei labirinti che vengono pubblicati sulle riviste di enigmistica ("Fuga terza", "Da Capo"); solo che in esse non è lasciato un percorso praticabile dall'occhio: è la striscia colorata stessa che indica un moto, avvolgente, che si ricompone in un'immagine tendente a una specie di equilibrio simmetrico malgrado l'asimmetria del tracciato. Lo sviluppo verso una rottura di queste immagini chiuse, lo si può trovare in "Presto", dove la striscia, ormai libera, racchiude un solo spazio irregolare. In altre opere assistiamo allo "scoppio" di questa struttura chiusa. La tela è segnata da strisce frammentarie, ancora con curvature in "Beginning", rettilinee, in "Possibilities", in cui la varietà degli incontri e delle intersezioni crea una trama mobile, dinamica, aperta. Il punto di massima "apertura" è dato da una superficie in cui si raggruppano asimmetricamente tocchi puntinisti di colore. La somiglianza con Larry Poons è soltanto apparente; là dove nell'americano c'è soprattutto vibrazione luminosa, in Cordioli è manifesta la descrizione di un ritmo a partire dalla plasticità di un'immagine. Il giovane artista completa la sua personale con un tributo alla momentanea moda delle proposte non formali (poetiche o semplicemente ironiche): un libro, in edizione di 15 copie, contenente una sola parola, e

una serie di vecchie cartoline turistiche, accuratamente incorniciate, che raffigurano tramonti, pleniluni, un crepuscolo, corredate da maliziose dediche agli amici (un "kitsch" recuperato da un artista così alieno dai gesti e così legato alla manualità del procedimento creativo).

Gualtiero Schönenberger

Studio Marconi: Emilio Tadini

Si può scrivere di Tadini dal più antico caffè-ristorante del mondo, cioè Le Café Procope, fondato a Parigi, nel 1886, da Francesco Procopio dei Coltellari, gentiluomo palermitano, in rue des Fosses-Saint Germain? Ostriche, *tourne-deau* in salsa bearnese, *camembert*, sono i condimenti del corpo nel luogo che vide gli spiriti libertari di Voltaire e di Beniamino Franklin. Niente di più vicino allo spirito degli enciclopedisti nella lucidità, tra ironica e drammatica, di Tadini. La sua pittura, basata su colori controllatissimi e asensuali, su linearismi di rigorosa illustratività, ci spinge lontano dal piacere "gastronomico" del gusto ricco. Ci tenta, fuorviando il nostro palato "percettivo", verso un limbo di sensazioni il più possibile *intermedie*, tra il caldo e il freddo, tra il saporoso e l'asettico. La tinta prevalente nella pittura recente di Tadini è un azzurrino, nello stesso tempo, troppo poco spirituale e ambigualmente sentimentale. La stilizzazione delle figure ha qualcosa delle pitture dei ragazzi della Scuola Mazzoni, così semplificata e priva di lenocini. Tuttavia, la produzione di Tadini, in rapporto a quella di qualche anno fa, diventa più drammatica in proporzione dal suo allontanarsi dagli inizi barocchi. E' un espressionismo rovesciato? Può anche darsi. Piace, in lui, l'attitudine non a un oggettivismo *tout court*, bensì a un linguaggio di accenni veloci, metafore aromatiche e sentimenti in *cellophan*. Tadini tende a un illuminismo visivo, con tutto lo sprezzo per i manierismi esistenzialisti come per i costruttivismi pseudoscientificanti. C'è in lui una naturale signorilità, che lo tiene lontano dalle soluzioni incontrollate o sociologicamente *engagées*. Per fortuna Tadini - come gli enciclopedisti - non cerca la verità, ma la ragione. Il che si traduce, nell'ambito del visivo, nella proposizione della nostra particolare struttura percettiva, riduttiva del plurimorfismo del mondo in una *gestalt* neo-figurativa. In parole povere: oggetti nudi per un uomo nudo d'anima. A cento anni di distanza, ecco che la psicologia de-

gli impressionisti si è ribaltata! Alla concentrazione d'anima nell'*illumination* del tempuscolo sopravviene il vuoto d'anima in uno spazio privo del senso del tempo. Tadini, per fortuna, non viene ammalato dalla demonica immagine dell'alienazione. Riesce a credere, più ancora che a una "ragione ragionante", a una "ragione sensibile". E' per questo che l'ultima produzione, forse, segna una svolta del pittore. Sottile, egli gioca il medesimo gioco dell'uomo moderno, che è manipolare cose e sentimenti come *fisches* al tavolo verde, sfidando il caso e nella previsione della sconfitta del destino.

Riccardo Barletta

Galleria Bergamini: A. Borgognoni

Soltanto all'interno di una considerazione della pittura come elemento dinamico nella assunzione da parte dell'individuo di atteggiamenti di sviluppo e di scelta, si può parlare dell'opera di Borgognoni con coerenza nei confronti della sua posizione in un discorso artistico. Egli cioè intende la pittura come mezzo per un assetto configurante insieme di conoscenza e di relazioni semplici, o semplificabili, fra le cose: e si serve per questo discorso di forme ed elementi, definibili di immediato consumo, cioè facilmente recepibili dalla massa, ma nello stesso tempo svolge, in contrapposizione con questa possibilità di scivolamen-



A. Borgognoni: 1969 Sempre

to in una decadenza romantica, un superamento e uno scatto significativo, dove tali elementi intervengono, caricati in termini analitici, nella strutturazione morfologica di insiemi che si devono interpretare in rapporto con la rottura di una situazione consolidata come unica esistente. A questo punto possiamo affermare che la composizione di Borgognoni riveli l'assetto nel quale si configura la nostra società e presenti pertanto contraddizioni che, per un lettore superficiale, possono dare adito a falsi atteggiamenti e cioè a posizioni di lettura aculturali e pseudopoetiche; mentre racchiudono una precisa coscienza di sintesi critica. Si chiarifica quindi la formulazione di altre strutture conformanti un piano di formazione di lettura, che viene demandata alle capacità individuali (da crearsi) sull'opera. E ciò è possibile attraverso l'operazione che Borgognoni compie di confronto di una realtà di fatto e la lettura critica di questa realtà, in modo che non si parla più, quindi, di didattica della opera d'arte, ma di stimolo conoscitivo.

Claudia Gian Ferrari

Centro Rizzoli: Adolfo Wildt

Nell'attuale rilancio simbolista che, a prescindere dalle problematiche rivalutazioni qualitative, consente un'importante e necessaria revisione storica, giunge opportuna questa larga rassegna wildtiana; essa spazia dal 1908 al 1929 e considera perciò tutto l'arco della produzione matura e tarda del maestro. Wildt è artista estremamente siglato e, come tale, pur ottenendo vistosi riconoscimenti pubblici e pur avendo esposto, dopo il '22, con il gruppo del Novecento, fu sempre considerato un appartato. In effetti, la singolare coerenza del suo stile, che si sgrana in un rosario impeccabile di marmi e di disegni di compiaciuta, sebbene agra, politezza formale, gli consente di costeggiare i grandi episodi dell'arte italiana nel primo trentennio del secolo - dal Liberty al neocinquecentismo al futurismo alla metafisica al Novecento - senza apparentemente risentirne contraccolpi significativi; al punto da sembrare, più che un isolato, artista sordo ai vivi problemi del suo tempo. In realtà Wildt è irrimediabilmente legato alla matrice secessionista - che si colora, a un certo punto, di drammatici accenti espressionisti, e quindi sempre di area tedesca -; quella su cui egli si era fatto nel periodo che rappresenta la preistoria di questa mostra. Si tratta nondimeno di una scelta precisa, frutto insie-

me di attenta riflessione culturale e di prementoria simpatia viscerale; basti considerare come lo scultore, contemporaneo di Bistolfi - e sia pure più giovane di una decina d'anni -, si sbarazzi con spedita impazienza della formazione scapigliata che nell'altro sarà sempre ben avvertibile; non sia tocco dalla magniloquenza oratoria che, auspice Rodin, si era impadronita dei nostri artisti, specie scultori, dopo il 1907 (si guardi all'asciuttezza del bozzetto del 1910-11: gli anni in cui gli scultori italiani si buttavano nell'orgia retorica del Vittoriano); e come, inseritosi nel clima novecentista, pur ripiegando su formule più naturalistiche e indulgendo a un ammanierato classicismo, non venga meno alla tagliente precisione grafica e all'angolosità plastica che sempre lo contraddistinguono. A questo punto, il suo limite sarà proprio quello di non dare atto di una concreta alternativa alle formule giovanili; d'essere insomma superato nei fatti. La sua produzione più eletta resta pertanto quella all'incirca dal 1910 (con le note strettissime parentele con la grafica di quegli anni di Casorati e Arturo Martini: ambedue surclassati nella padronanza dello stile, ma non nella capacità di ulteriori sviluppi) al 1917: dove si congela in quintessenziali stilemi il suo caratteristico edonismo ascetico.

Rossana Bossaglia

Galleria Morone 6: Fernando Picenni

Un profondo cambiamento nell'atteggiamento di fronte al quadro è ciò che più mi ha colpito in queste tele di Picenni, tutte del '69. Il loro antefatto sono opere in cui è già chiaro il rifiuto delle suggestioni della materia e del segno tipiche di tanto informale, anche se le legava ancora a questo mondo la tendenza dell'artista a vedere nel quadro l'estrinsecazione di uno stato d'animo, per cui l'immagine pittorica appariva largamente motivata da ragioni estetico-compositive essendo lo stato d'animo sempre insufficiente a determinarla interamente. Il pittore era così costretto a cercare l'unità e l'interna coerenza del suo mondo anche a livello di quei caratteri stilistico-formali che presiedevano alla strutturazione dell'immagine, costringendosi a un'uniformità che inevitabilmente inclinava alla maniera. Nelle opere attuali, invece, direi che Picenni è tornato alla più antica concezione del dipinto come punto di confluenza e di sintesi di una vastissima gamma di contenuti mentali, e proprio nel mutato atteggiamento di fronte al quadro

vedrei la radice della straordinaria libertà stilistica e di contenuto che traspare da queste tele: l'unità del mondo pittorico promanando ora direttamente da quell'interna coerenza che caratterizza ogni personalità umana. L'artista può così arricchire la propria tavolozza saggiando indifferentemente i toni caldi o i toni freddi e la precedente disciplina stilistica gli consente un'estrema libertà di strutturazione della immagine - ora ferma e composta, come in *Spazio racchiudente*, ora aperta e quasi mobile, come in *Dissonanze* - senza incorrere mai in arresti o cadute.

La stessa libertà troviamo a livello dei contenuti: *Geometria burlesca* è una puntata nella direzione dell'ironia, mentre in *Weberniana* Picenni tenta il ricupero di forme più legate alla nostra esperienza quotidiana, lasciando però chiaramente trasparire la difficoltà di organizzazione concettuale connesse con l'attuale fase, più storico-critica che costruttiva, della nostra cultura. In ognuna delle tele esposte, poi, anche dove il lavoro di trasformazione dell'artista più riduce o annulla l'iconicità delle forme - tipico *Immagine che emerge* - non vengono mai interamente recisi i legami con ciò che tali forme ha originato, per cui l'immagine pittorica, sempre serena e rasserenante, ci si propone come qualcosa di familiare, rivelando solo a un successivo momento di riflessione la sua notevole originalità. È un altro indizio di come questo pittore stia risalendo per linee interne e fuor di polemica l'esperienza storica dell'informale, inducendoci a vedere in questa mostra il punto di partenza di una stagione pittorica che si promette feconda.

Renzo Beltrame

NAPOLI

Galleria "Il Centro": Piero Dorazio

Da questa mostra che raccoglie, come pagine sparse, opere di tecnica diversa e di datazione estesa nell'arco dell'ultimo decennio, la personalità di Piero Dorazio emergerebbe in maniera quanto meno approssimativa, se non fosse riconoscibile anche in saggi così frammentariamente riuniti. Limpida, infatti, è la posizione dello artista, innestata su quella riscossa concretista che si organizzò, sia pure precariamente, nel M A C - sulla scia dei primi esponenti stranieri ed italiani del movimento propugnato da Van Doesburg - in opposizione all' "abstraction lyrique" ed alle sue svariate derivazioni, con propositi di purezza formale e di rinnovato internazio-

nalismo, per aprirsi, successivamente, ad esperienze meno razionali e più strutturalistiche, rivolte ad accentuare i valori essenziali della percezione visiva e ad obiettivare i mezzi formativi, disancorandoli dagli stimoli soggettivi col renderli idonei ad eccitare reazioni psicologiche nell'osservatore, sollecitato a fruirne attivamente. Dorazio, dopo le prime ricerche, ha sviluppato coerentemente una poetica che, respingendo ogni figuratività e compiacimento pittorico, tende a costituire - attraverso trame, interferenze cromatiche o luminose, cadenze lineari - un tutto organico capace di provocare "emozioni percettive allo stato puro". Pittura, insomma, svuotata di contenuto, da recepirsi come fenomeno che postula una sua valutazione estetica nel sollecitare la presa di coscienza del carattere problematico della percezione visiva. Ma questa pittura, se dovesse intendersi come mera esercitazione di "scienza pura", si svuoterebbe anche di significato estetico se, in Dorazio, non lasciasse margine ad un estro inventivo tale da tradurre in operare artistico quella che potrebbe essere una sperimentazione visuale d'ispirazione gestaltica. E lo dimostrano, anche in questa mostra, le opere di ampio respiro, nelle quali strutturazioni, inserimenti spaziali, risonanze e sovrapposizioni cromatiche, linee di forza, si fondono nell'omogeneità di una costruzione formale vivificata da fantasie, eccitatrici di emozioni ben più complesse di quelle sensitive, riconducibili alla pittura come arte.

Armando Miele

PESCARA

Galleria "Arte d'oggi": N. Bruscoli

Le donne "murate" di Novello Bruscoli ripropongono, secondo la precisa definizione di Corrado Marsan, una lucida e incantata logica del segno. I corpi, chiusi in uno spessore la cui consistenza sembra legata alla volontà di evasione o di "ripiegamento" delle figure stesse, accentuano una operazione linguistica e arricchiscono il valore semantico della parola *figura*. Gli ombelichi floreali, la mela, Eva e altri motivi simbolici scaturiti dal surrealismo, propongono un loro discorso etico al limite tra la polemica e l'ironia. Il tema della donna, così ripetuto e così variato, non esaurisce mai la sua carica emotiva, anzi i corpi si compongono su una specie di pentagramma cromatico che immette nel realismo rappresentativo l'espressività e l'assolutezza musicale delle contrapposizioni. Non

mancano in Bruscoli momenti di cronaca pittorica, specie quando gli "oggetti" vengono sagomati come nei rilievi costruttivi; ma sono momenti d'impasse che servono a ridare fuoco al movimento sospeso. La "dinamica delle forme", che prima di farsi concreta espressione ha già prodotto la sua azione nella "mente", si avvale delle soste per drammatizzare i "semitoni". Una pittura, dunque, che evoca il concreto dopo averlo elaborato intellettualmente. Bruscoli "restituisce" la verità delle cose dopo essersene convinto attraverso l'analisi razionale che, in definitiva, confina col territorio sempre reversibile dell'irrazionale che reinventa le forme estraendole dal nucleo centrale della fantasia.

Benito Sablone

ROMA

Galleria Borgogna: Carlo Montarsolo

Questa antologica sollecita un discorso particolare soprattutto per il rapporto che viene a stabilirsi tra la passata produzione dell'artista napoletano (quel luminismo di estrazione meridionale di cui è pervasa la sua materia pittorica, materia che si fa lava, *pâte*, struttura) e le sue ultimissime esperienze: firme macroscopiche impaginate su superfici pittoriche: questa la tematica. Bach, Mozart, Brahms, Leopardi: i protagonisti. Da qui due possibilità di lettura: l'una d'estrazione romantica - e romantica è la natura di Montarsolo - con la quale si può ipotizzare l'operazione di recupero di un'immagine con mezzi mutuati dalla civiltà dei consumi (ed il rischio del metalinguaggio incombe); l'altra, più aggiornata, con la quale si potrebbe avallare una presa di coscienza, da parte dell'artista, delle sollecitazioni che dalla "suggerimento del ready made" vengono, in un processo dissacratorio di formule a vantaggio del consumo. Mozart venduto nel supermarket, Leopardi proposto nel pocket-book a fumetti.

A nostro avviso, però, la posizione dell'artista è più vicina alla prima che alla seconda ipotesi. Montarsolo guarda al supermarket ma non riesce a vedere la luce, il neon, il cellophane che mistifica i contenuti. Guarda al consumo ma per proporre un suo prodotto, una sua scelta monologica. In lui c'è la nostalgia, il languore per un mondo perduto. Allora eccolo ricorrere alla gigantografia: Leopardi che copre un'intera parete. Il vate di Recanati che dal colle del borgo sogna l'infinito! Ma Leopardi è infinito, la musica di Bach è eterna, Mozart accompagnerà sempre il sogno del-

l'uomo. Ecco, quindi, che Montarsolo non dissacra (il che potrebbe significare anche non aggiornarsi che è tutt'altra cosa dal rinnovarsi); ripropone invece con mezzi consumistici (o meglio con metodi consumistici, il mezzo è squisitamente tradizionale: pittura cioè) un prodotto che il consumo sembra rifiutare. E' il frammento di materia (la pâte) che ritorna anche se il risultato oggettivamente si espone alla pluralità di lettura.

Inquietudine di una stagione dinanzi alle motivazioni eterne dell'uomo.

Vito Apuleo

Studio Condotti 85 e Mana Art Market: Gino Marotta

A Roma si susseguono gli Eden rivisitati e corretti. Dopo quello da natura mummificata di Alik Cavaliere, sistemato nelle sale dello Studio Condotti pochi mesi fa, e dopo quello da natura *artigianalis* di Giovanni d'Agostino, ancora vegeto alla Due Mondi, ecco quello da natura *artificialis* di Gino Marotta da lui stesso chiamato "Nuovo Paradiso" e sistemato nelle sale e sulle pareti dello Studio Condotti. Contemporaneamente Marotta espone alla Mana una "Riserva di caccia", sempre in plexiglass, come in plexiglass è il "Nuovo Paradiso". Sia negli alberi edenici sciolti e messi in scatola che negli animali tropicali e nelle palme che li contornano il discorso è "plus que nature", per riprendere la definizione d'una recente mostra parigina dedicata a quattro artisti italiani, tra cui c'era appunto Marotta. Nelle opere di Marotta la precisione dell'intaglio *industrial*, giocato sapientemente per ottenere dei positivi e dei negativi d'immagine sulla lastra di plexiglass, si accoppia con una sottile ironia che svara sui valori formali e semantici, ora col recupero di stilemi liberty piegati ad andamenti da disegno animato e ora col congelamento del colore in un materiale artificiale che fa sembrare il verde, di consistente trasparenza, una sorta di clorofilla plastificata in cui trova forme naturalistiche, atteggiandosi come giardino da villa residenziale, la "Foresta di menta", che lo stesso Marotta un paio d'anni fa realizzò alla galleria Tartaruga nell'ambito del Teatro delle Mostre. Marotta sa sfruttare tutte le possibilità del materiale fino a raggiungere effetti sorprendenti con intersezioni verticali e orizzontali delle superfici, con sfalsamenti diagonali o assiali delle immagini, con piegamenti e sovrapposizioni dei singoli elementi che a volte ven-

gono accostati a strutture lignee architettoniche. La stessa diversità dei colori del materiale viene articolata da Marotta per scantonare via via dal verde simbolicamente naturale a colori più artificiali e meglio adatti alle rifrazioni, agli assorbimenti luminescenti e alla propagazione variata della luce sia naturale che artificiale, quest'ultima aggiunta da Marotta come parte integrante degli ambienti da lui creati. Basterebbe a tal riguardo considerare la diversità di luminosità tra le sale dello Studio Condotti, tenute su tonalità più spente e su penombre riecheggianti quelle dell'interno delle foreste, e quelle delle sale dalla Mana, molto più vive e calde e con una articolazione più libera dello spazio in virtù d'un minor affastellamento dei singoli pezzi di questo bestiario da Arca di Noè. Più che di "nuova scultura" si tratta di una concezione profondamente ambientale che è tipica di tutta la più recente produzione di Marotta e che è, a mio avviso, legata strettamente a quella che faceva atteggiare in modi tanto nuovi la pittura di Marotta già sette-otto anni fa. Anche qui c'è un'attenta operazione sul linguaggio e sulla tecnica, ed anzi dal felice connubio di questi due momenti scaturisce questa felicissima visione naturale-artificiale, nella quale la natura prende le vesti della tecnologia, o meglio la tecnologia dapprima mima la natura per poi inglobarla in sé fino a inscatolarla, quasi volesse metterne nella *sua* formalina le forme e il ricordo di esse. E chissà, forse dietro a tutto ciò si nasconde una malinconia per il paradiso perduto della natura *naturalis* in questo mondo sempre più invaso dagli oggetti e dal pragmatismo tecnologico-oggettuale.

Giorgio Di Genova

TORINO

Galleria La Minima: Abacuc

Galleria Tavolozza: L. Alessandri

Contemporaneamente, in queste due gallerie, le personali di due esponenti torinesi del gruppo "Surfantana" (contrazione di surrealismo più fantastico). L'imagerie metamorfica di Abacuc (pseudonimo di Silvano Gilardi) si articola dinamicamente e con doviziosità solare e irrefrenabile in "macchine" pittoriche su cieli aperti o in trasparenza di acque, con abilità tecnica straordinaria, evidentissima nei disegni a penna e nelle incisioni. I colori brillanti e sontuosi accentuano sia il carattere struttivo scenografico, che la "meraviglia" di

questi teatri pittorici, la cui radice misticheggiante risale alla tradizione del visionarismo nordeuropeo, dal gotico al barocco. Un recupero del fantastico che, pur attraverso la consueta simbologia cosmologica, si stabilizza in provocazione allucinatoria d'indubbia tensionalità e attrazione. La figurazione fantastica di Alessandri, fondatore del gruppo, è oppositivamente orientata sul "lato notturno della vita", ripiegata in introspezioni quasi calligrafiche della genesi della materia organica, traslata e deformata in "Bestie" ibride e ambigue, definite con abile tecnica e da colori e luci freddissimi da antico maestro nordico.

Su queste strutturazioni fermentanti nel ciclo chiuso morte-vita attraverso le metamorfosi alchemiche e nere dell'orrido e del deforme, l'articolazione visceralmente compatta e fascinatoria di nudi femminili, a rapporto di simbolo vitale e semplicistico di perfezione e idealizzazione. Che questo tipo di sollecitazioni fantastiche e oniriche, a riscontro ed evasione dalla realtà alienante quotidiana, siano ampiamente recepite è testimoniato dal giudizio dato recentemente dal pubblico in un referendum alla V Mostra dell'Arte in Vetrina organizzata dal Comitato Torino-via Roma e l'Ente Turismo, in cui appunto una "Venere" di Alessandri è stata definita come "l'opera che è piaciuta di più".

Mirella Bandini

VERONA

Galleria dello Scudo: S. Girardello

Silvano Girardello spicca, nella cerchia silenziosamente laboriosa degli artisti veronesi più inquieti e sensibili, con una sua speciale vena espressionistica, che non potrebbe essere più lucida e pungente nell'opporre alla beata partecipazione degli "integrati", così come allo stento dei ricercatori d'un'arte di evasione, un fermo impegno testimoniale e protestatario, solo in parte riconducibile al pessimismo nero degli "apocalittici". Di questo strenuo impegno, continuamente sollecitato da una tenace esigenza etica, offrono limpide prove le opere recenti e recentissime qui esposte, nelle quali si manifesta in figure la disincantata consapevolezza dei pericoli che minacciano la nostra civiltà del benessere, irta di contrasti "tra l'affascinante realtà tecnologica e l'insopprimibile esigenza di mantenere i valori più intimi dell'uomo". Con queste parole, Mario De Micheli ha voluto impostare la sua interpretazione



S. Girardello: Autoritratto nel roseto 1969

dell'opera ultima di Girardello, rivolta a piegare gli strumenti tecnologici più smaglianti di novità alle esigenze di una composizione figurale che vuol essere anzitutto una testimonianza visiva dell'ansia, irriducibile benchè repressa, che si cela dietro i trionfi della "società opulenta". Ricca di una cultura d'immagine densa di fermenti espressionistici, come sublimati al fuoco bianco di un intelletto che non si concede intenerimenti e distrazioni, la ricerca di Girardello è paragonabile a una lente per scrutare certe svagate illusioni e certi orrori imminenti, che risaltano come squadrinati sotto gli occhi dell'osservatore, quasi frugati negli aspetti più inquietanti o provocativi. L'intento didascalico, se non addirittura moralistico, delle opere meno recenti, cede al realismo diamantino e in apparenza impassibile degli ultimi ritratti. Ma dietro quel nitore, accentuato da inserti fotografici, serpeggia un'ironia agrodolce, che avvolge l'osservatore nelle sue spirali artificiose, dove il falsetto insiste, a tratti quasi gorgheggia, e poi d'improvviso geme e morde. Nell'opera ammirevole di questo giovane è dunque subentrato al tono aspro, e rauco nella denuncia degli orrori del nostro tempo, un tono più limpido, acre di sali ironici, balenante d'allusioni incisive. Figlio dell'era atomica, Girardello ripete di continuo, con Flaubert, che "la poesia non deve essere la schiuma del cuore". I suoi dipinti dicono che l'antico cristallo attico si è infranto per sempre. Oggi lo sostituisce un perfetto vetro infrangibile, attraverso il quale si possono scorgere - costantemente minacciate dalla foschia del fungo atomico - alcune tracce sconvolgenti della nostra civiltà in crisi accanto ad alcune metafore visive delle nostre piccole illusioni.

Gian Luigi Verzellesi

BARI Alla **GALLERIA LA VERNICE** personale di **DOMENICO SPINOSA**. Aggiungere qualcosa di nuovo a quanto in passato ha già scritto Guido Ballo, e che per l'occasione è stato inserito in catalogo, sarebbe mera ripetizione. Forse si può attualmente aggiungere solo questo; la pittura di Spinosa si va sempre più allontanando dal dato naturalistico per aprirsi ad un dialogo in cui maggiormente si evidenzia una interdipendenza, a livello di analisi, tra un più complesso e completo rapporto materico e l'esigenza di aderire ad un contesto ben individuabile, almeno a livello di enunciazione. Le opere esposte mostrano come il napoletano continui a sviluppare le esperienze informali: la superficie di ogni campitura è "lavorata" con tecnica sempre più raffinata ed esperta. Le immagini corpose e a volte prepotenti nascono sapientemente dalle strutturazioni e ripartizioni, ben misurate, di materia e di colore. **FRANCO D'INGEO** presenta al **CIRCOLO DELLA VELA** una raccolta piuttosto significativa delle sue opere che si presterebbero a facile "letteratura" e "poesia" provincialistica se non si intravedesse un impegno (che è poi volontà di sopravvivere) che va oltre il semplice fatto traspositivo. Cercando di costruirsi un linguaggio tecnicamente più moderno ecco che adotta le sabbie colorate: le distende prima entro i contorni degli oggetti, poi ne riempie intere superfici. Ne risulterebbe un effetto quasi cartolinesco e natalizio se le sabbie non fossero matte e ben accostate cromaticamente. Molto più valida la serie di ritratti femminili anche se eccessivamente immobili tutti in identiche espressioni. Alla **PICCINNI** espongono in tandem due avellinesi: **NICOLA E PIO BARZAGHI**. Il primo cerca di sfruttare la luce come "luminosità diffusa" per diluirci cose e paesaggi. Il linguaggio è spesso apertamente lirico tanto da divenire - questo vale anche per l'altro - facilmente retorico e compiaciuto. Pio, invece, adotta in alcuni lavori, in cui risente meno dell'influenza di Nicola, un linguaggio di incerta e poco sentita derivazione espressionista.

E. S.

MILANO Un bel saggio di Giuseppe Marchiori introduce alla mostra di "nudi e figure" di **ANGELO DEL BON** alla **GALLERIA ANNUNCIATA**. Ed è introduzione particolarmente acuta che riporta a quel clima milanese incentrato sulla figura di Persico e nel quale Del Bon crebbe alla sua pittura di luce e di quotidianità. Qui si rivedono opere note e meno note ed è incontro gradevole, per ritrovare una stagione certamente significativa dell'arte italiana. Le opere di **GIANNI BERTINI** esposte alla **SANT'ANDREA** sono state scelte con molta intelligenza e mettono bene in luce la importanza di questo nostro artista nel movimento detto della mec-art. Esse infatti dimostrano in modo lampante come per lui la fotografia sia soltanto un mezzo da piegare ad una espressività profonda e piena del mondo attuale. Alla **GALLERIA CORTINA** ampia mostra di **ANDRE VERNET**, con un catalogo che contiene vari testi: da Picasso a Restany. La solare felicità di questo poeta e scrittore provenzale, giunto alla pittura su consiglio di Picasso solo all'età di

44 anni, si dispiega in una sciorinata d'immagini quasi tutte felicissime. Una matrice surrealista che egli cerca ogni volta di chiudere in una forma perfetta. Alle **ORE**, sculture del toscano **NADO CANUTI**, presentate da Franco Russoli. Più che immagini, sono racconti plastici dove il "tempo" rappresenta l'elemento base. Un farsi della forma con tutto quello che di travagliato c'è in ogni situazione umana. E all'interno di questo travaglio, una volontà di realizzarsi, una irriducibile volontà di vita. Quattro mostre all'**AGRIFOGLIO**, tutte meritevoli di un discorso. Quello sullo spagnolo **CARDONA TORRANDELL** lo rinviamo alla prima occasione, come pure quello su **LELLO CASTELLANETA**. Desidero invece dire subito due parole sul pugliese **NATALE ADDAMIANO**, presentato da Ernesto Treccani e su **GIANNI RENNA**, presentato da Ignazio Mormino. Del primo mi ha interessato la vigoria e morbidezza insieme del segno, che egli controlla senza consentirsi sbavature. Una forza al tempo stesso antica e vergine che ne fa un pittore, secondo me, molto promettente. Del secondo c'è da rilevare la capacità di far emergere con una linea di estrema essenzialità, volumi di grande purezza. Specie laddove la difficoltà tecnica ne raffrena la bravura. Le ultime cose di **DINO BOSCHI** che, presentate da Franco Solmi, sono state esposte alla **Galleria 32**, dicono di un processo di dissoluzione della realtà che sta giungendo ad esiti disperati. Secondo me, persino con il rischio di una specie di mistica contemplazione di questa finzione di realtà che resta. E allora mi vien fatto, d'istinto, di cercare in certe sue attuali forme ellittiche il segno di una possibile via di salvezza. Segno di una realtà che si vanifica, ma di cui rimane lucida coscienza. Una interessante vetrata di **CESARINA SEPPÌ** alla **GALLERIA CAVOUR** denuncia subito l'aspirazione agli spazi aperti di questa artista trentina, presentata da Marco Valsecchi. Partita da certi paesaggi cosmici, dove gli squarci tra i monti calamitano lo sguardo, la sua pittura si è fatta sempre più pulita e ariosa ed ormai sono vertiginose fughe nello spazio, dove il movimento è moto dell'anima. Prima della Seppi, aveva esposto **FRANCO VASCONI**, presentato da Franco Passoni. Dall'ultima mostra di quattro anni fa vista alla **S. Fedele**, quelle sue forme, come di carta spiegazzata, alla **Cagli**, sono diventate meno schematiche e più ricche anche coloristicamente ed hanno certamente un loro fascino. Pittura marina, è stata detta da Enzo Mancini, quella di **ALBERTO OLDOINI**, esposta alla **PATRIZIA** e in realtà la tematica verte sul mare, sui colori rutilanti di una scia, sulle immagini sottomarine. Per parte mia segnalerei, in particolare, i disegni. Vecchie millenarie conchiglie, rese con una minuzia e una sottigliezza di segno da "gotico" (per dirla alla Vasari), simbolo di una vita che è concrenza di ragione e di fantasia. Presentato da Franco Russoli e da Raffaele De Grada, **ATTILIO ROSSI** alla **CARINI**. Vi sono opere di qualche anno fa ed alcune recentissime. Tutte sottolineano il rigoroso e coerente percorso di questo pittore, che, partito dal principio cezanniano del "colore come prospettiva", rimanendo fedele al dato cosiddetto figurativo, si è man mano essen-

lizzato e sciolto in un sottile contrappunto di colori, ora gravi, ora soffusi di tenero lirismo. La mostra di grafica di ANGELO VERGA al GIORNO è quasi una antologica. Vi sono persino disegni del '52, cioè dei suoi inizi, quando quel suo segno semplificato all'estremo (per conservare intatta l'emozione) a mala pena si districa dal groviglio di immagini del più ortodosso realismo. Ciò consente di verificare quanta depurazione vi sia stata per giungere alle attuali, fulminanti piccole epifanie. In precedenza vi era stata una mostra di GIULIO MARTINELLI. Sia con dei rilievi stratificati, sia con dipinti che vogliono soprattutto restituire un senso plastico, egli tenta quella che Silvio Ceccato ha definito nella presentazione "la terza dimensione", cioè "oltrepassare la superficie, ma non mai per incontrare uno spessore". La vocale O come modulo per una impaginazione dove ogni volta si ripete un castigato, spoglio gioco dialettico tra ordine e immaginazione, è la caratteristica delle opere di ERMANNO LEINARDI esposte alla CADARIO. Come scrive Cesare Vivaldi nella presentazione, queste sue opere sono "poesia sempre ai margini della ineffabilità". E ciò perché, per la sua stessa natura, egli ha scartato dal suo fare ogni eloquenza. E oggi non è poca cosa. Inaugurazione di una nuova galleria, LA DARSENA (via Panzeri, 6), nella zona di Porta Ticinese, quindi decentrata rispetto alle solite direttrici. Inizio con una collettiva. La scelta degli artisti (da Spiteris a Scheggi, da La Pietra a Presta, da Anzo a Elio Mariani, da Morandini a Ho-Kan, da Ciussi a Drago) dice del programma. Cioè la compresenza di varie tendenze, basate sul rigore qualitativo. Altro inizio di attività quella di una saletta grafica alla LIBRERIA DI BRERA. Lo scopo è quello di tentare di aprire una comunicazione più diretta con il pubblico, sottoponendogli via via le varie, successive esperienze di un gruppo di artisti. L'idea potrebbe esser buona; il posto - vicino com'è all'Accademia - è ottimo. Quindi non resta che augurare buona fortuna.

F. V.

ROMA Alla SM 13, VINCENZO DE GRAZIA ripropone la poetica dell'objet trouvé. Solo che l'elaborazione del dato in lui si risolve nell'uso dell'oggetto come componente di una linguistica alla quale l'oggetto stesso finisce con il rilevarsi estraneo, risultando in questa incorporato sino a divenirne parte integrante. L'inverso, in un certo senso, di quel che accade in Colla. Le immagini che ne conseguono assumono un sapore emblematico che nel formalismo sovente si risolve. Il surrealismo di SERENO CARDONI non ha nulla dal macabro-viscerale caro a certe ricerche dei nostri giorni. E le opere esposte in questa sua personale alla GALLERIA CIACK ci pare lo confermino. La radice surreale in lui diventa linguaggio attraverso cui il pittore esprime una sua particolare realtà che mutua il dato emozionale con l'inventiva d'esposizione; ma il dato emozionale ed i significati ad esso collegati restano. Nascono così queste ambientazioni emblematiche che in sostanza ad una realtà profondamente umana pagano il loro tributo in un certo senso d'ordine razionale: quasi il tentativo di sommare pessimismo ed ottimismo onde realizzare una linea media-

na che non chiuda ogni possibilità di salvezza. Alla ASTROLABIO, PAOLA DE GREGORIO raccoglie le sue sculture lignee. Una visione romantica illanguidita dal ricordo e scoperta ad una rinnovata realtà colloquiale dal tipologico procedimento "per via di levare". Alla GALLERIA IL GABBIANO, NINO CORDIO raccoglie un gruppo di incisioni suggestive per l'ampiezza della stesura ed il rigore d'esecuzione. Incerte ci sembrano le prove di scultura nelle quali l'eco di Cavalieri fa sentire la particolare presenza come ipotesi di lavoro; caratterizzante, comunque, certo lirico languore che staremo per definire d'estrazione liberty. TURCHIARO a LA NUOVA PESA propone un suo mondo singolare in cui la favola epica si assomma all'immagine tecnologica. Insetti metallici volano su campi d'acciaio: la luce staglia drammaticamente i contorni che si fanno drammaticamente certi. In una sola composizione la fantasia ha la meglio sulla ragione (quella della farfalla): Chagall atterra con il Lem sulla luna. La ricerca, comunque, è profondamente dubbiosa e gli esiti eccessivamente legati a soluzioni formali.

V. A.

TORINO Alla BUSSOLA i dipinti "Open Series" 1967-69 di ROBERT MOTHERWELL. La "consapevolezza etica" di queste recenti tele dell'artista americano è esternata in una raffinatissima tensione di segni iniziati e in processo aperto di completamento, su grandi campiture nette di colore. Alla NARCISO personale di VIRGILIO GUIDI con opere dal 1947 al 1959. Nelle recenti, un ritorno al tema della laguna veneziana, decantata fino ad "una linea sottile d'orizzonte e un piccolo punto di fuga" in una luce liquida, filtrata in un'atmosfera rarefatta e profondamente emotiva. Le opere del pittore torinese FERNANDO EANDI esposte da GIS-SI sono annotazioni poetiche di un sentimento crepuscolare e sottilmente decadente della natura, nel disfacimento di una grafia sottile e di un colore chiaro, stanco e sensuoso. ALFAUNO la figuratività surreale di LEONOR FINI, ambigualmente estenuata su toni raffinatissimi e sapienti, di vaga ascendenza Art Nouveau. AL PUNTO ELIO MARIANI, artista milanese appartenente alla Mec-Art, con tele sensibilizzate dal riporto fotografico in bianco e nero. Dalla designazione industriale dell'immagine umana in riviste, giornali, cartelloni pubblicitari, egli trae brani, allacciamenti, quasi smembramenti ossessivi e profondamente allusivi che pone al centro di spazi tesi e strutturati, nella constatazione dolente della condizione esistenziale d'oggi. In un certo senso affine il discorso del pittore bolognese ALFONSO FRASNEDI alla TRIADE, rivolto però alla visualizzazione pittorica di una natura ridotta, nell'era tecnologica, a sagome, stampi seriali, emblemi, riscattati quindi sul filo sottilissimo d'una aperta sollecitazione dell'immaginazione nell'artificio. Nel contesto di questo processo alla società consumistica si pongono anche i dipinti del torinese GIUSEPPE GROSSO alla TORRE, che prende di mira i prodotti alimentari in cellophane dei supermercati, riproposti nella loro banale e asettica presenza oggettuale di tipo pop, in un intento mentale e provocatorio.

M. B.

LE INTERAZIONI ATTIVE

Ciò che mi pare più strano, nella maggior parte delle esperienze recenti è il caratterizzarsi della più assoluta libertà realizzativa in un permanere ancorati alla grande "metafora dell'Arte". Cioè l'investitura categoriale degli operatori vi è costantemente riferita, e privilegia il minimo movimento, azione od oggetto, operando esteticamente una trasformazione "convenzionale". Questa metastoricità della grande metafora mi imbarazza, la trovo ingombrante. Preferisco lavorare prescindendone, come se non esistessero istituzioni referenti o qualificazioni aprioristiche di esteticità. Credo che mi possa bastare l'ovvietà di un supporto o il puro e semplice spazio che, sotto certi stimoli, può assumere le virtualità che mi interessano. Insomma ho l'impressione che molta avanguardia di oggi sia puramente inerziale e non mi è d'aiuto la comprensione dei suoi procedimenti che spesso esauriscono in sé il proprio interesse. Mi pare, tutto sommato che essa abbia finito col sostituire la realizzazione delle opere con una continua espansione e modificazione del proprio metodo.

Non so se le mie prospettive di lavoro siano soltanto illusorie ma non credo illusorio o inutile rivendicare una possibilità di esperienza nei confronti della barriera di segnali che sta prendendo il posto della realtà, nè tentare di assumere dimensioni e modalità di lavoro che diano qualche indicazione, qualche sviluppo al di là della registrazione irriflessa, in perdita temporale sul movimento delle cose. Il risultato, se c'è, dovrebbe essere un campo di "interazioni attive" in presenza di dati costanti e variabili non condizionanti nè relegati a

ruoli didascalici o imitativi. Qualcosa di molto lontano dall'idea di forma come è tuttora concepita e di altrettanto lontano dalla percezione visualista meccanica che ha svolto un ruolo tanto preminente negli ultimi anni, ma che di quell'idea di forma è ancora tributaria. Un tentativo di uscire dall'oziosità dei riferimenti culturali o di divulgazione, negando l'apparente autorevolezza della continuità strutturale tra opere e contesto mondano.

La cosiddetta invenzione fantastica si è vista relegare tra gli stati patologici; ebbene io credo che essa sia semplicemente un autostato, un fondamento dell'autonomia operativa senza la quale non c'è interesse nè azione verso l'oggettività. La visualità pura diventa strabismo se elegge se stessa a proprio materiale, proprio come la vecchia arte finiva in solipsismo crepuscolare. Penso all'opera come un campo interattivo proprio perchè il ruolo dell'osservatore si determini come tale e non come complicità fondata su abiti culturali. Il tema che mi interessa è il costante stato di accelerazione in cui oggi tutto è calato, materia, tempo, spazio, e, di contro, il nostro vivere questa dimensione mutilandocene la partecipazione e la ricchezza proprio con un preuniverso di segnali che, tecnicamente ineccepibili, mutuano però una distorsione costante e falsamente (politicamente) unitaria. Non cerco spunti catartici o pure effusioni o sublimazioni formali; cerco di rifiutare le funzioni oppressive dei modelli culturali dell'occidente, prescindendo quando posso dall'insieme dei loro dati referenti che trovo così invadenti ed esclusivi da non potere essere trattati se non subendone il significato.

Claudio Olivieri

STILI O MODE?

Una delle questioni che più danno da pensare agli storici dell'arte è il succedersi degli stili. Come avviene che a una certa dimensione estetica, ben caratterizzata nell'intenzione artistica, più o meno rapidamente se ne sostituisca un'altra, magari completamente diversa? Le antinomie sono fin troppo note: Rinascimento e Barocco, Classicismo e Romanticismo, oppure anche ingenuo e sentimentale (Schiller), apollineo e dionisiaco (Nietzsche), astrazione ed empatia (Worringer), e così via. Se poi proviamo ad accostarci agli ultimi decenni, il susseguirsi delle tendenze artistiche è addirittura vertiginoso, tanto che da più parti si parla di "mode", cioè di orientamenti del gusto piuttosto superficiali, che non rispecchiano una genuinità profonda ma che al contrario sarebbero dettati da poco idealistiche manovre di mercato. Di qui anche una certa sfiducia, una scettica diffidenza da parte del grosso pubblico nei confronti delle odierne manifestazioni artistiche.

Si sa che per questo problema sono state proposte diverse soluzioni. Una delle più fortunate è la teoria dello svizzero Heinrich Wölfflin (1864-1945), allievo del Burckhardt, propugnatore della cosiddetta "storia dell'arte senza nomi", cioè senza artisti, perchè ogni arte sarebbe frutto di una non bene definita coscienza generale delle varie epoche storiche. Per il Wölfflin, infatti, la storia della visione artistica si orienta secondo una "logica interna, secondo leggi immanenti e proprie di sviluppo e resta indipendente da influenze esterne". Lo scopo sarebbe quello di sottrarre la storia dell'arte al caso e all'arbitrio, e di dare ad essa l'apparenza di una regolarità rigorosa e di una necessità interna. In ogni modo, la storia dell'arte si muove fra perenni contrasti, e segue gli alti e i bassi dell'alternarsi di due movimenti fondamentali, e semplificati nel barocco e nel classico. Questi così non sono più momenti particolari della storia dell'arte, ma due costanti che si succedrebbero senza posa. Qualcosa di simile, per il Barocco, è stato detto da D'Ors e Focillon. Il Barocco come tendenza ricorrente alle forme aperte, estroverse, che tentano il mondo. Non è un caso che il volume *Del Barocco* del D'Ors sia stato tradotto da noi da Luciano Anceschi.

Senonchè, da un'altra sponda, si sostiene

che "la storia dell'arte, se vuole capire il fenomeno dei mutamenti di stile, non può assolutamente evitare il salto dall'opera di arte chiusa alla realtà aperta, extrartistica": sono parole di Arnold Hauser, tratte, come anche la citazione precedente, da *Le teorie dell'arte. Tendenze e metodi della critica moderna* (Torino, Einaudi, 1969). Si sa bene che lo Hauser, autore della celebre *Storia sociale dell'arte*, è un seguace del metodo sociologico marxista, e reclama quindi l'aggancio con concreto *humus* sociale. C'è da dire che qui il suo metodo, rispetto alla *Storia*, è di molto più sfumato e avveduto, ricco di "distinguo", di nuovi interessi (come quelli per le tecniche artistiche) e di discussioni chiarificatrici. Un'ottima occasione per ripensare alcuni problemi fondamentali che si pongono oggi allo storico dell'arte: il rapporto arte-psi-coanalisi, lo storicismo di Wölfflin e di Rielg, l'arte popolare e di massa, la formazione e la trasformazione delle convenzioni artistiche.

Per ritornare al discorso iniziale, come affrontare l'odierno accavallarsi delle "mode"? Si pensi: gli anni cinquanta consacrati al disordine e all'informe; gli anni sessanta, territorio invece dell'ordine e delle forme chiuse, come la Pop e l'Op Art. E ora? Arte della terra, *et similia*: di nuove le forme aperte, comprensive, oltrechè delle ascendenze futuriste e dadaiste, della grande stagione informale. Questo il chiaro disegno approntato da Renato Barilli nel suo saggio introduttivo al catalogo della Biennale della giovane pittura di Bologna. E introducendo una distinzione tra "tempi brevi" e "tempi lunghi", può darsi benissimo che i mutamenti sempre più ravvicinati dei nostri giorni rientrino in un unico tracciato di sviluppo: può darsi cioè che la dialettica tra "forme aperte" e "forme chiuse" nel nostro tempo non sia che contraddittoria, ma sostanzialmente unitaria, apparizione di una medesima fase (quella dell'oggettualità, della rivelazione genuina e diretta della materia e del mondo). E' utile quindi predisporre, di fronte allo svolgimento incessante degli stili, delle macrostrutture interpretative, più duttili e spaziose, all'interno delle quali possono verificarsi spostamenti e ribaltamenti, oggetto a loro volta di apposite indagini microstrutturali.

Claudio Altarocca

CHAMBERLAIN COME EMBLEMA

Il film di John Chamberlain, *The secret life of Hernando Cortez* che ha inaugurato la I Rassegna del Cinema Underground di Milano (ed è stato presentato nelle scorse settimane a Roma, Bergamo, Trieste) è in certo senso emblematico della situazione attuale del New American Cinema. Nato negli anni della pop art e degli happenings, sviluppatosi fino a farsi riassuntivo di queste esperienze, grazie alle sue maggiori possibilità di circolazione e di comunicazione, il cinema underground corre oggi il pericolo di rimanere vittima proprio di questa facilità di comunicazione. Sul piano dell'eversione al sistema il discorso di rifiuto delle strutture commerciali e dei moduli standardizzati di racconto, visti come sintesi di un atteggiamento borghese, si vede scavalcato da un'azione politica che sceglie la via diretta della rottura violenta. Lo underground rischia dunque di perder di vista i suoi scopi primari per isterilirsi nel compiacimento; o di inchinarsi a quelle esigenze commerciali che era sorto per combattere. La Film-makers Cooperative di New York ha in gran parte perduto la sua forza di distributrice di alternativa, perché gli autori di più spiccata individualità si sono via via resi indipendenti: *The Chelsea Girls* ha avuto un tal successo commerciale da imporre Andy Warhol alla Paramount. Il film di Chamberlain (1969) esce proprio dalla fucina di Warhol; dalla "factory" vengono i protagonisti, Taylor Mead e la superstar Ultraviolet; da una tipica idea di questo caposcuola il soggetto: nella foltissima filmografia warholiana abbondano infatti le "vite private" immaginarie e assolutamente gratuite, da *The Life of Juanita Castro a Hedy, the fourteen years old girl* che rifà un'incredibile Hedy Lamar, a *Harlot*, dedicato a Jean Harlow. La differenza fondamentale è però di carattere stilistico; invece dell'elementarietà, dei piani fissi, del gusto dell'immobile, della apparente povertà dei films di Warhol, *Hernando Cortez* è una lussureggiante composizione coloristica, perfettamente

rifinita, che trova un limite espressivo proprio nella mancanza di aggressività che le viene dalla sua ricchezza. La ricerca di perfezione formale non insinua soltanto il dubbio di una involuzione in senso commerciale, nè stona con la struttura goliardica di questa parodia tutta risibile di un Fernando Cortez conquistatore di alcove più che del Messico, affidato agli istrionismi e alle mossette di Taylor Mead. Del resto la bravura del regista è impressionante e riesce a vivificare anche le sequenze in cui il racconto è visibilmente abbandonato alla sua ripetitività, con soluzioni tecniche di prim'ordine. La sovrimpressionazione per esempio è sempre usata in modo funzionale, specialmente nelle scene degli amplessi o negli sdoppiamenti (e raddoppiamenti) dei personaggi; il montaggio vertiginoso fa della scena di isteria di Fernando Cortez un saggio di grande rilievo; così come la sfocatura e il grande angolare producono imprevedibili risultati di magia. Una citazione particolare merita il sonoro che alterna il song a improvvise puntate folcloristiche nel cabaret della Berlino espressionista, in diretto parallelismo con le gags dell'eroe. In realtà la parte più notevole del film è quella conclusiva, in cui smesse le boccacce e superato lo spunto puramente giocoso, la satira diventa più amara; Taylor Mead si costruisce una grottesca maschera di trucco e si autoincorona di pampini, per poi scomparire nel mare con la sua compagna... La ricercatezza stilistica dell'opera e il contrastante tornare di discontinui scoppi di vitalità fanno ripensare, probabilmente non a caso, a un altro dei grandi film-makers del nuovo cinema americano, Ron Rice, autore di quel memorabile *The Atom Man meets the Queen of Sheba*, di cui lo stesso Mead era protagonista. E se si pensa che Rice morì a 29 anni nel 1964 proprio nel Messico dove questo film è stato girato, si può pensare che la chiave dell'*Hernando Cortez* sia un beffardo omaggio al maestro scomparso.

Franco Quadri

PREMIO GIOLLI

Il Comitato promotore del Premio Raffaello e Ferdinando Giolli bandisce un concorso per un saggio di critica d'arte moderna inedito - di 12 cartelle minimo e un massimo di 26 - di un giovane studioso.

La Giuria è composta dal prof. Luciano Anceschi, prof. Umbro Apollonio, prof. Giulio Carlo Argan, prof. Renato Barilli, prof. Gillo Dorfles, prof. Corrado Maltese, prof. Paolo Portoghesi, dr. Vanni Scheiwiller, dr. Giulia Veronesi.

Il saggio prescelto sarà pubblicato in edizione speciale per i tipi di Vanni Scheiwiller. Parte dell'edizione verrà consegnata in dono al vincitore.

I saggi dovranno pervenire in 9 copie dattiloscritte entro il 15 ottobre 1970 alla segreteria del Comitato presso l'avv. Achille Ottolenghi in via Brera n.6 Milano. C.P. 20121.

Oggi ci si lamenta spesso, perchè tutti scrivono d'arte. E, in realtà, le arti visive sembrano diventare una specie di "campo di esercitazioni" per chiunque si senta addosso il prurito dello scrivere. Ma, c'è da chiedersi: quale preparazione c'è, in genere, dietro questo esercizio? Quale tirocinio di studi precede un così difficile atto? Salvo poche eccezioni, in tutta franchezza si può affermare: nessuna o quasi. E, invece, proprio la difficoltà del compito, imporrebbe critici veri. Giovani che abbiano dietro di loro una sistematica, scrupolosa preparazione.

Ecco perchè salutiamo con gioia questa nuova edizione del Premio Giolli, istituito due anni fa per tramandare la memoria di Raffaello Giolli, critico d'arte e scrittore morto a Mauthausen nel '45 e di suo figlio Ferdinando, poeta e partigiano, fucilato a vent'anni, in Val d'Aosta, un anno

prima.

Tanto più che si tratta di un concorso, in un certo senso, rinnovato, che viene a sostituirsi al precedente premio, riservato ad un saggio di critica d'arte antica o moderna, già apparso in giornali o riviste, e ad una poesia. Aver limitato il concorso alla critica d'arte moderna e aver puntato sull'inedito, ci sembra che meglio si riallacci allo spirito dell'insegnamento di Raffaello Giolli e all'insegnamento del figlio. Ci auguriamo che i partecipanti siano numerosi, e tutti vi concorrano con serio impegno. Anche per un'altra ragione. Come è specificato nel bando, il saggio prescelto sarà pubblicato da Vanni Scheiwiller. Conoscendo l'uomo e la sua passione, se la qualità dei saggi pervenuti sarà adeguata, non è detto che ciò non possa costituire l'avvio di una vera e propria collana della giovane critica italiana.

Udo Kultermann:
NUOVE FORME DELLA PITTURA
Feltrinelli Editore

Sull'onda del successo editoriale del volume "Nuove dimensioni della scultura", apparso tre anni fa, è uscito ora, sempre presso Feltrinelli, in coedizione tedesca, inglese e statunitense, questo grosso volume dedicato alla pittura. Insieme a "Neues Bauen in der Welt" del '65 e a quello già preannunciato sull'happening, dovrebbe costituire una specie di completa ricognizione critica della odierna situazione nelle arti figurative.

Dico subito che l'intento è ambizioso ma, a mio avviso, difficile a realizzarsi in modo soddisfacente. In primo luogo perchè si parte dall'ipotesi di una svolta radicale avvenuta nelle arti visive, intorno agli anni sessanta, e la storia ha sempre, implacabilmente, smentito certi ipotetici bruschi trapassi. Vedremo, infatti, quanto è esatta la affermazione di Kultermann che, in quegli anni, si è avuta una "rivalutazione del colore, dopo che nel nostro secolo, per un lungo periodo, era stato trascurato e negletto"! Inoltre, dovendo necessariamente dare un ordine metodologico alla sua ricognizione, egli ha ritenuto di scegliere una ripartizione per generi o soggetti: il ritratto, il quadro di fiori, il paesaggio, i mezzi di trasporto, il cerchio, ecc. Una divisione che se ha dietro di sè l'autorevole prestigio conquistato per l'arte antica dalla cosiddetta "Scuola di Warburg", presa isolatamente e, cioè, non integrata da opportune, diverse indagini, è probabilmente vestito troppo stretto per qualsiasi realtà. Figuriamoci per una situazione così articolata, quale è quella in cui ci troviamo oggi a vivere.

Un discorso quasi esclusivamente iconologico - anche senza tener conto delle forzature (valga il caso di Enrico Baj) a cui co-

stringe - porta, secondo me, inevitabilmente, ad una immagine distorta delle condizioni attuali della ricerca artistica. Senza contare che, malgrado le buone premesse del discorso generale introduttivo e le belle pagine - tutte da sottoscrivere - conclusive, si finisce per avere soltanto un repertorio (per fortuna illustratissimo).

Infatti, le analisi propriamente critiche che ne risultano, sono in realtà pochine e si possono contare sulla punta delle dita. Per lo più abbiamo considerazioni tipo questa, dedicata ad un celebre ritratto (il "Texan") fatto da Andy Warhol: "Qui il ritratto, per il procedimento semplificato, introdotto però con gli accorgimenti dell'arte, e la tiratura in serie, corrisponde direttamente alla situazione contemporanea"! Insomma, spesso, non si tratta altro che di una inerte, appiattente elencazione, dove, per altro, data la sterminata produzione artistica esistente, è più quello che rimane fuori, che ciò che si riesce a metterci. E, per limitarci ai nostri artisti, accanto a indicazioni attente, e, in verità, molto acute (vedi quella molto ampia di Francesco Lo Savio) vi sono alcune lacune piuttosto vistose. Per esempio l'assenza di Elio Marchegiani nel capitolo sulle "silhouettes", quella di Concetto Pozzati nella "natura morta", quella di Antonio Calderara nel "quadrato", oppure quella di Gianfranco Baruchello in "scrittura e immagine" (ma c'è Gianni Simonetti).

Vi è pure qualche svista. Ma sono peccati veniali. Più grave, forse, quella del sessantenne Franco Grignani, citato, insieme a Sergio Lombardo, come giovane artista italiano. Una informazione insufficiente, anche che, in fondo, un bel complimento per il nostro Grignani.

F.V.

LE RIVISTE

CRITICA D'ARTE n. 108

R.Campari: Cinema western, una soluzione figurativa.

LA BIENNALE DI VENEZIA n. 64/65

Autori vari. Una nuova Biennale, contestazioni e proposte - F.Bernabei: Levi-Strauss e la critica delle arti figurative - A.Brissoni: Lo strutturalismo matematico nelle sculture di Vantongerloo.

FLASH ART n. 15

Numero speciale dedicato a Pio Manzù.

ARTE ILLUSTRATA n. 22/23/24

R.Barilli: Aspetti del simbolismo italiano - P.Fossati: 1930/40, i tempi e gli uomini dell'astrattismo italiano - E.Crispoliti: Un arredamento futurista di Pannaggi - P.C.Santini: Cremonini.

QUESTIONI D'ARTE gen 70

Atti del Convegno di Q. d'A.

IL VERRI n. 31

L.Secci: Le poesie di Oskar Kokoshka.

ESSERE n. 6

Il numero è dedicato alla "Socialità dell'arte". Interventi di: P.L.Albertoni, T.Amodei, Anselmo, G.F.Baruchello, G.Bertini, G.P.Fazion, M.Ferrenato, L.Inga-Pin, G.Jacovelli, M.Magrini, R.Margonari, E.Mariani, U.Mariani, A.Natali, L.Patella, F.Verdi.

LINEA GRAFICA nov/dic 69

F.Solmi: Lo stile dell'Editoriale Domus - C.M.: La tipografia integrata nel linguaggio delle arti - S.Maugeri: All'origine della grafica moderna - G.Martina: 50 anni di arte applicata in Cecoslovacchia.

OTTAGONO gen 70

L.Sinisgalli: A Roma vernice in via del Babuino - B.Munari: La scoperta del triangolo - G.Ballo: La mostra ciclica di Enzo Mari.

IL BIMESTRE n. 5

B.Pinto: Il polo di Picasso.

CASA ARREDAMENTO GIARDINO nov 69

V.Volpini: Giorgio Facchini - R.Pinelli: Franco Meneguzzo - V.Tiberti: Il villaggio degli artisti (Israele: Eih-hod) - S.Pellegrini: Struttura oggettuale.

FUTURISMO OGGI n. 2

V.Saviantoni: Gerardo Dottori - S.Lotti: Un futuro degli anni venti (Benedetto) - Punto di Antonio Marasco.

CIMAISE n. 93/94

J.J.Leveque: La Galerie Daniel Gervis - M.Ragon: Arman - G.Boudaille: Bengt Lindstrom - J.J.Leveque: Jacques Labrunie - H.Werscher: L'arte attuale internazionale.

a cura di Luciana Peroni e Marina Goldberger

LA NOUVELLE CRITIQUE n. 28

M.Goldring: Riflessioni sull'abolizione delle barriere culturali.

LA REVUE DE PARIS dic 69

C.Roger-Marx: Giacometti all'Orangerie - Apollinaire e il cubismo - G.Pillement: Arte e Lavoro al Museo Galliera.

ART and ARTISTS gen 70

C.Spencer: Opinione personale - J.Gimpel: Schema aggiornato per le Arti - G.Wickham: Conferenza a Camden, sull' "Environment" - E.L.L. de Wilde: Il ruolo di un museo di belle arti - D.Loeffler Smith: Centenari dei musei di Boston e di New York - N.Reid: Che cos'è un museo d'arte moderna? - R.Durgnat: Il museo immaginario - R.Strong: Passato e presente messi a confronto - R.Coleman: La nostalgia di Peter Blake - J.Daniels: Sul museo Gefrye - J.Juffermans: Jan van Munster - B.Sydhoff: Guerra nel giardino spagnolo - S.Andrews: Gunther van der Reis - A.Perilli: Il rifiuto di comunicare - F.Popper: Tele-arte di Agam - G.Battcock: L'anti-shows al museo di belle arti di Houston.

STUDIO INTERNATIONAL gen 70

C.Biederman: Appunto sui nuovi movimenti artistici - L.Koenig: Trovare la propria strada - M.Kozloff: Divisione e satira di se stessi - K.Martin: "Scale and change" - R.Alley: La raccolta di Sebastian Ferranti - Nuovi lavori di Barbara Hepworth.

ART JOURNAL aut 69

A.Boine: George Rouault ed il suo curriculum accademico - G.Ehrlich: Il teatro magico - C.Nemser: Rivoluzione di artisti - J.Torche Brandstadter: L'artista nella sua più alta educazione - R.Wilson: Paul N.Perrot, scultore in vetro - Museo di belle arti per l'università di Jowa - Biblioteche e musei "Nathan Cummings" all'università di Stanford.

ART INTERNATIONAL gen 70

M.Pleyne: L'avanguardia russa - R.C.Kenedy: Lucio del Pezzo - W.C.Seitz: James Rosati - M.Staber: "Prospecta" di Düsseldorf.

ART NEWS ot 69

E.F.Fry: Ciò che è dentro il cavallo di Troia, Lichtenstein - J.Tancock: Brancusi - D.Bourdon: Andy Warhol - R.C.Washton: Vasily Kandinsky - C.Finch: Appunti per un monumento a Claes Oldenburg.

ALTE und MODERNE KUNST nov/dic 69

P.Baum: Zechyr - A.Vogel: L'istituto di cultura austriaca a Roma e la galleria d'arte - W.Mrazek: L'arte-politica in Austria - Hermann Exner: Richard Neutra.

DIE KUNST dic 69

W.Wunderlich: Ivo Krivcivic' - A.Sailer: Louis Val-tat - J.Goldman: Henry de Waroquier - J.Kruse: Fridrich-Karl Gotsch.

MOSTRE IN ITALIA

- ACICASTELLO** Arte Studio: Franco Pappalardo iiii j
ACQUI TERME Bottega Arte: Opere grafiche
AGRIGENTO Al Chiosco: Vincenzo Schembri
ALESSANDRIA Maggiolina: Angelo Morbelli
ANDRIA Pro Loco: Garcia, Merlini, Pavesi
AREZZO Sette Quadri: Franco Gracco
ASCOLI PICENO Nuove Proposte: Gaetano Carboni
ASTI La Giostra: Pietro Morando
BERGAMO Caruggio: M. Grazia Salvatori
BIELLA Circolo Artisti: Naifs italiani
 Mercurio: Bruno Caruso
BOLOGNA Cancelli: Leon Gischia
 Duemila: Giancarlo Zen
 Feltrinelli: Ernesto Treccani
 Forni: Romano Parmeggiani
 Foscherari: Alik Cavaliere
 Nuova Loggia: André Masson
 Palazzo Galvani: Salvatore Sebaste
 Sanluca: Sergio Vacchi
 Tempo: Renzo Margonari
 Carbonesi: Fabio De Sanctis
 Collezionista: M. Teresa Llacer
BOLZANO Studio 3 B: Collettiva
 Goethe: Anselmo
BRESCIA Acme: Ger Van Dyck
 Cavalletto: Maria Luisa Simone
 La Comune: Riccardo Guarnieri
 Schreiber: Messina, F. Lastraioli
 Sincron: Centro f uno
CAGLIARI Arti Visive: Mazzarelli
CANTU' Pianella: Nino Lupica
CARPI Ridotto: Marcello Lucarelli
CODOGNO Mini Galleria: Vittorio Trillicoso
COLONNATA Soffitta: Remo Pasetto
COMO Giovio: Mario D'Anna
 Salotto: G.R. Lanza
CORTINA Circ'Artist.: A. Daforno Casonato
 Dolomiti: Giorgio Morandi
CREMONA Cornice: Josef Doerr
CUSANO MILANINO Bibliot. Civica: D. Masotti
FERRARA Civica: 100 anni pittura belga
 Forziere: Sergio Bigarelli
 Centro Attività: Giovanni D'Agostino
FIDENZA Vetrinetta: Mario Berrino
FIRENZE Conti: Gino Romiti
 Indiano: Arturo Puliti
 Internazionale: S. Michelozzi, C. Petrillo
 Michaud: Riccardo Tommasi Ferroni
 Pananti: Piero Tredici
 Gonnelli: Gino Gori
 Circ. Artist.: Oreste Zuccoli
 Arteuropa: Natali, Mark, Guidi
 Da Prato: Giorgio Ricci
 Casa Dante: Franco Betti
 Fiori: Giorgio De Chirico
 G.A.D.A.: Massimo Cavezzali
 Semaforo: P. Vitiello
 Vaglio: Fracalossi
 Inquadrature: Renzo Battaglia
 Palazzo Vecchio: Gerardo Dottori
 S. Croce: Giuseppe Cesetti
 Steen: Pompeo Borra
FORLI' Mantellini: Angelo Tassi
GENOVA Bertesca: Aldo Tagliaferro
 Carlevaro: Ravera Oneto
 G.I.: Borta, Giaiotto, Gomirato
 Polena: Pierre Keller
GROSSETO Tridente: Remo Pasetto
GUIDIZZOLO Soraya: Roberto Pedrazzoli
LECCE Elicona: Mario Eugenio Lovri
LECCO Ca' Vegia: Angelo Vaninetti
LEGNANO Pagani: Riccardo Licata
LIVORNO Peccolo: Virgilio Guidi
 Bottega Arte: Raffaello Giannelli
 La Pantera: F. Paoli
 Giraldi: Bianca Garinei
LUZZARA Zavattini: Enrico Benassi
MACERATA L'Arco: Gianni Secomandi
 Scipione: Santi Sircana
MANTOVA Inferrriata: Barisani, Palamara, Testa
MATERA Scaletta: Amelio Roccamonte
 Studio: Lucio Fontana
MESTRE S. Lorenzo: Collettiva
 S. Giorgio: Collettiva
MILANO Accademia: Gisella Braghiroli dal 20/2
 Agrifoglio: Giancarlo Pozzi dal 27/2
 Angolare: Luciano Modugno dal 20/2
 Annunciata: Riccardo Emma dal 19/2
 Apollinaire: Tania Maurand dal 10/3
 Ariete: Parzini al 15/3
 Ars Italica: Giulio Da Vicchio dal 21/2
 Artecorto: Licinio, Sacconi al 11/3
 Bergamini: Nino Ceretti dal 4/3
 Bibl. Civica: Gianfranco Capraro
 Blu: Valeriano Trubbiani dal 9/3
 Bolzani: Napoleone Vincenzo al 12/3
 Borgogna: Jean Triffez dal 23/2
 Borgonuovo: Renato Bassoli dal 27/2
 Cadario: Fausto Cappellato dal 5/3
 Cairola: Leonardo Borgese dal 16/2
 Cannocchiale: Filippo Albertoni dal 23/2
 Cavour: Negrin
 Centro Brera: Nino Jorio
 Cigno: Mario Cortiello
 Ciranna: Jean Fautrier al 4/3
 Colonne: Gaetano Oltolina dal 21/2
 Cortina: Renato Vernizzi dal 18/2
 Del Beccaro: Hsiao Chin dal 12/2
 Darsena: Inclusive Tour 2 dal 5/3
 Diagramma: Dadamaino dal 26/2
 Discanto: Duilio Costantini dal 18/2
 Eunomia: Gianfranco Ferroni
 Falchi: Mario Raciti dal 10/3
 Fond. Europa: Giacomo Corradi dal 19/2
 Gian Ferrari: Francesco Tabusso dal 3/3
 Giorno: Ferruccio Bolognesi dal 17/2
 Incisione: James Mc Garrell marzo
 Jolas: Pino Pascali marzo
 Lambert: Dibbets dal 25/2
 Levante: Jos Albert dal 4/3
 Levi: Gianni Longinotti dal 14/3
 Lima: Chuni dal 21/2
 Lux: Giacomo Malfanti dal 1/3
 Marconi: Gianfranco Pardi dal 4/3

Milione:Beaudin dal 25/2
Montenapoleone:Lorenzon-Ingardi dal 5/3
Morone:Olivieri-Vago-Madella al 12/3
Naviglio 1:Gropius dopo Bauhaus
Naviglio 2:Carlo Guarienti dal 27/2
Ore:Luciano Leonardi dal 28/2
Pagani:Huelsensbeck dal 27/2
Pater:Giorgio Pes dal 25/2
Patrizia:Gianni Palminteri dal 2/3
Pegaso:Fratelli Mazzella dal 28/2
Porta Romana:Mario Carotenuto al 8/3
Sagittario:Flangini
S. Ambrogio:Ottorino Stefani dal 7/3
S. Ambroeus:Dino Elena Costi dal 17/2
S. Andrea:Gianni Bertini al 4/3
Schubert:Wilfred Lam dal 3/3
Schwarz:Spadari-Nando dal 3/3
S. Fedele:Abraham Mintchine dal 10/3
Solaria:Domingo de La Cueva al 13/3
Spazio d'arte:Collettiva al 20/3
Square:Adolf Richard Fleischmann
Ticino:Alessandro Marchetti al 15/3
Toselli:O.Twonbly dal 5/3
32:Arturo Carmassi al 10/3
Università Popolare:C. Gavinelli dal 21/2
Valori:Salvatore Aricò
Venezia:Burnet dal 7/3
Vertice:Di Prata dal 1/3
Vinciana:Piero Gauli al 13/3
Vismara:Oreste Bogliardi dal 2/3
Visualità:Jorrit Tornquist al 18/3
Vitruvio:Ingeborg Stern al 13/3

MODENA Muratori:Vlado Potocnjak

MONTEBELLUNA Libraio:Stefania Bragaglia Guidi

NAPOLI Palazzo Reale:Arte del Mezzogiorno

Centro:Livio Marzot

S. Carlo:G. Dottori, G. Massimo

Studio 83:Mario Bariona

NOVARA Cortile:Dragan Gazi

PADOVA Antenore:Carlo Bertè, Virgilio Guidi

Chiocciola:E. Bellodi, R. Roberti

Pro Padova:Galeazzo Viganò

A Dieci:Morari

PALERMO L'Asterisco:Nelia Massarotti

Fiori Chiari:Mario Tornello

PARMA Quadrato:Clara Milani

Steccata:Antonio Ligabue

PAVIA De Bernardi:Remo Wolf

Ribalta:Elvira Nagar

PIACENZA Città Piacenza:Gian Paolo Domestici

Gotico:Giovanni Repossi

PISTOIA Vannucci:Giulio Innocenti

PORDENONE Sagittaria:C. Guerra, M. Momi

PRATO Palazzo Pretorio:Futurismo oggi

Metastasio:Zotti Carmelo

RAGUSA Ponte 2:Di Pasquale, Lissandrello

RAVENNA Mariani:Enrico Galassi

REGGIO EMILIA Rinascita:P. Nizzoli, S. Viani

ROMA Albatros:Enzo Benedetto

Borgogna:Sergio Selva

Medusa:George Grosz

Nuova Pesa:Fernando Farulli

S M 13:Vincenzo Arena

Toninelli:Marino Marini

Vetrata:Alcione Gubellini

Collezionista:Mario Sironi

Margherita:F.M. Liberatore, M. Colzi

Foglio:Umberto Casotti

Accademia USA:Eugene Berman

Artivisive:Botta, Misticoni

Romero:Achille Perilli

Obelisco:Yves Klein

L'Ancora:Silvana Petrigiani

Fontanella:S. Carena Ratto

Astrolabio:Paola De Gregorio

Farnese:Antonio Niero

ROVERETO Delfino:Stefano Robertazzi

ROVIGO Alexandra:Bruno Saetti

SAN REMO Hotel Royal:Dolores Puthod

SCANDICCI Bibl. Civica:Martini, Manetti, Raso

SEREGNO G I 3:Luigi Senesi

S. Rocco:Gruppo 2 Salesina

SIENA La Mossa:Aldo Borgogni

SORA Arte Club:R. Pirocco Longo

SUZZARA Cavallino Bianco:Itala Gasparini

Ferrari:Giuseppe Martinelli

TARANTO Magna Grecia:Madi, I. Vincenzo Greco

TERAMO Polittico:Medugno

TERNI Poliantea:Antonio Pandolfelli

TORINO Civica:Lucio Fontana al 28/3

Accademia:Enzo Salerni

Caver:Corrado Spaziani

Galatea:Gianfranco Ferroni

Martano:Piero Dorazio

Laminima:Alfredo Billetto

Gissi:Zoran Music

Notizie:Giulio Paolini

Ridotto:John Rood

Stein:Maurizio Mochetti

Triade:Alber Toby

Viotti:M. Lattes, I. Mus

Piemonte:Aldo Greco

Carlo Alberto:Vincenzo Guidotti

Dantesca:Luigi Le Voci

TRADATE Leone:Gina Maffei

TRENTO Argentario:G. Pozzana

Mirana:Elisabetta Benvenuto

TRIESTE Cappella:Edward Zajec

Italsider:Mostra paesaggio

Torbandena:Bruno Saetti

Lanterna:Vlamidir Makuc

UDINE Sagittario:B.Fael. A. Buso

Girasole:Poz

VARESE Internazionale:Balansino Restellini De Bernardi

VENEZIA Canale:Vanni Viviani

Ricco:Colussi, Mengaldo, Zatterin

Traghetto 1:L. Muti

Traghetto 2:Romana Muner

Venezia:Gabriele Mucchi

Triglione:Mario De Sisti

Trigliuncione:Peggy Finzi

VERCELLI Villata Adriano:Franco Borga

VERONA Città Verona:Challenger, Greaves, Rice

Novelli:Crippa

San Luca:A. Patrizio Scarduelli

Scudo:Lino Tinè

Giò:Gino Ghioni

Ferrari:Luigi Ontani

VICENZA Incontro:Franco Patuzzi

Salotto:Luciano Coratti

Tino Ghelfi:Horst Antes

Tizianesca:Rincicotti

A PARMA l'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università ha organizzato una mostra analitico-critica della pubblicità, a coronamento di un corso con ricerca di gruppo. E' stato pubblicato anche un catalogo.

GAZZ. UFF. n. 22 del 27 gen 70, concorso per una scultura in bronzo per la nuova sede del Policlinico S.Orsola di Bologna. Compenso previsto L. 36 milioni.

LA GALLERIA DEL CAVALLINO di Venezia (San Marco 1725) ha in preparazione il catalogo dell'opera di Bruno Saetti. I possessori di opere sono pregati di inviare i consueti dati tecnici.

LA GALLERIA SCHUBERT di Milano (via Cerva 42) ha in preparazione i cataloghi delle opere di Umberto Lilloni, Virgilio Guidi e Mario Radice. I possessori di opere sono pregati di inviare i consueti dati tecnici.

LA GALLERIA IL CASTELLO di Milano (via Brebra 16) ha in corso la preparazione del catalogo delle opere di Giuseppe Migneco. I possessori di opere sono pregati di inviare i consueti dati tecnici.

BONA DE PISIS e Sandro Zanotto stanno raccogliendo gli scritti inediti di Filippo De Pisis. Coloro che ne possiedono sono pregati di inviare copia fotostatica a Sandro Zanotto, via Jappelli 6, Padova

LE EDIZIONI PANANTI di Firenze (Piazza S. Croce 8) hanno iniziato la pubblicazione del mensile "L'Indiscreto" a cura di Saverio Strati e Silvio Lofredo. Direttore Piero Pananti.

A LAVIS (Trento) dal 22 marzo al 5 aprile, Secondo premio nazionale di pittura "Targa d'oro Aldo Stainer". Termine 9 marzo. Inform. Amici dell'arte via Roma 7, Lavis.

A GUALDO TADINO dal 24 luglio al 31 agosto XII concorso internazionale della ceramica sul tema "Il suono". Termine 15 luglio. Inform. Pro Tadino 06023 Gualdo Tadino.

A MODENA dall' 11 al 21 aprile IX rassegna del pittore autodidatta. Termine 12 marzo. Informaz. Centro Studi L.A.Muratori, via Castel Maraldo 17, Modena.

A TERAMO in giugno Primo premio "Marino Mazzacurati" di scultura, pittura e bianco e nero. Inform. Casa della Cultura, Ponte Cartecchio 54, Teramo.

CERASTICO EDITORE (San Fruttuoso di Monza, Milano) ha pubblicato una edizione della commedia "La Venexiana" con undici litografie di Carlo Mattioli. Inoltre, ha pubblicato una edizione del Llanto por I. Sanchez Mejias di F.Garcia Lorca con acquerforti di Luciano Minguzzi.

A GINEVRA si terrà in marzo il primo "Mercato dell'arte 1970" al Grand Passage, realizzato dall'Associazione internazionale dell'arte senza profitto, fondata da Rosemary Eggman e Mary Wynne.

A PARIGI al Musée des arts decoratifs mostra della produzione e delle edizioni Danese con opere di Franco Meneguzzo, Enzo Mari, Bruno Munari e Angelo Mangiarotti.

A FIRENZE dal 30 aprile al 29 giugno, a Palazzo Strozzi, Seconda Biennale internazionale della grafica. Saranno invitati 30 artisti italiani per il Gran Premio Città di Firenze. Inoltre mostre omaggio e mostra storica "La grafica fra le due guerre".

A MILANO il Premio internazionale "La Madonna" per la pittura è stato assegnato a Domenico Cantatore.

A BELGRADO a maggio si terrà la 2 Conferenza internazionale sulla preparazione professionale degli artisti.

ARTISTI DECEDUTI: Pepediaz a Milano il 12 feb; gli scultori F.A. Carasso, Gustav Seitz, Giovanni Ferrabini; i pittori Giovanni Malesci, Giorgio Piacenza, Ferruccio Stefanutti.

A PITTSBURG il Premio di scultura Carnegie è stato vinto da Arnaldo Pomodoro e Eduardo Paolozzi.

A BOLOGNA si è tenuta, a cura dell'Associazione nazionale amici del fumetto, la seconda "24 ore di fumetti".

LE EDIZIONI L'ARCO di Macerata hanno pubblicato una cartella di 5 serigrafie di Roccamonte.

ENRICO PAOLUCCI è stato riconfermato presidente dell'Associazione Internazionale Arti Plastiche. Vice Presidente è stato nominato Luigi Montanarini e Segretario Mario Penelope.

IL GUTE FORM 69, premio per il disegno industriale è stato assegnato alla Brionvega per la radio T.S.502.

A MILANO i premi di pittura "Il nostro Po" sono stati assegnati a Iginio Sartori, Lucia Bosisio, Mario Castellani, Remo Tamagnini, Altri premi a Cosimo Sponziello, Giorgio Grando e Carlo Bisi.

A MILANO il Premio di pittura e grafica "Europa 70" è stato assegnato a Mario Cortiello. Altri premi a Giuseppe Jacchini e Mario Setti.

A TORINO il Premio di pittura "Torino" è stato assegnato a Rodolfo Viola.

LO STUDIO BULLA di Roma ha pubblicato 12 litografie di Gerardo Dottori.

NAC è in vendita presso le principali librerie.

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

Lire 300