

NAC

notiziario arte contemporanea

34

1 - 4 - 70



quindicinale

direttore responsabile:
Francesco Vincitorio

Sommario

Caro Presidente	3
Le piaghe dell'arte (2)	4
R.Beltrame: Tutta per tutti?	6
E.Fezzi: Le fatture di Trubbiani	7
Z.Birolli e M.Emiliani Dalai: Divisionismo italiano	8
R.Margonari: 100 anni di pittura belga	10

Mostre:

Bologna: "F.De Sanctis" di F.Caroli	12
Bolzano: "M.Radicioni" di G.P.Fazion	12
Brescia: "G.Arlandi" di E.Fezzi	12
Galatina: "G.Mele" di E.Spera	13
Genova: "A.Tagliaferro" di G.Beringheli	14
Lecco: "R.Pigola" di E.Cesana	14
Matera: "E. Becheroni" di E.Spera	15
Milano: "F.Tabusso" di M.Bandini	15
"J.Tornquist" di C.Gian Ferrari	16
"M.Ceretti" di F.Vincitorio	16
"U.Caruso" di A.Natali	17
"G.Spadari" di E.Cesana	17
"Dadamaino" di G.Schönenberger	18
Nuoro: "A.Pizzinato" di M.Di Cara	18
Perugia: "G.Giuan" di C.Melloni	19
Pesaro: "G.Antinori" di F.Vincitorio	19
Pescara: "S.Visca" di B.Sablone	20
Roma: "F.Francesco" di G.Curioni	20
"L.Montanarini" di V.Apuleo	21
"F.Farulli" di V.Apuleo	22
Torino: "E.Baj" di M.Bandini	22
"H.Yamagata" di M.Bandini	22
"N.Cortassa" di M.Bandini	23
Venezia: "V.Viviani" di S.Fazia	23

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

C.Cioni: Arte come conoscenza	24
C.Altarocca: Tra Croce e Baratonio	26
F.V.: Le ricerche di Cioni Carpi	27

Recensione libri:

F.Alquié: Filosofia del Surrealismo	28
-------------------------------------	----

In copertina:
Umberto Boccioni:
ritratto dello scultore Brocchi

Le riviste	29
Notiziario	30

caro presidente

Amintore - il presidente del Senato ci scu-
si la familiarità ma, come sa, in arte, da
Giotto a Raffaello, si usa così - finalmen-
te ha avuto la sua prima "personale". Tren-
tacinque opere (ad olio, acquerello, dise-
gno a colori, sanguigne, pastelli) eseguite
in un arco di tempo, dal 1928 a oggi, espo-
ste nelle "Civiche Stanze" di Sansepolcro.
Come si è affrettato a precisare il cronista
de "La Nazione" (forse per timore del fan-
tasma di Piero della Francesca) sia ben
chiaro che *"siamo di fronte a vera arte"*.
Un'arte su cui, per la verità, si favoleggia-
va da tempo. Divenuta certezza alla mo-
stra del 600 e 700 genovese, dove egli pro-
nunciò il discorso d'inaugurazione, citan-
dosi ampiamente. E che poi prese corpo
con il dono di un suo dipinto alla Galleria
comunale d'arte contemporanea di Mon-
tecattini.

Ora l'attesa "personale". E il cammino è
forse appena agli inizi. Sappiamo che la cit-
tà di Arezzo sta dandosi da fare per organiz-
zarne un'altra. Forse presto lo vedremo a
Palazzo Reale, a Milano (e con Lino Mon-
tagna, Assessore democristiano, che da pa-
recchio cerca di rifilarci la mostra di Scil-
tiani, è facile profezia). Poi alla Galleria na-
zionale di Valle Giulia o a Palazzo Vene-
zia a Roma. E peccato che sia uscito allo
scoperto troppo tardi, altrimenti chissà che
Gillo Dorfles non gli avrebbe trovato un
posto in Biennale, magari tra Bonalumi e
Paolini.

Abbiamo un amico che è solito ripetere
che se qualcuno riuscirà a scoprire un vac-
cino contro la pittura, sarà un benemerito
dell'umanità, più di Pasteur. E' una vac-
cinatione che non condividiamo. Sa troppo
di sterilizzazione nazista e, fra l'altro, a

giudicare dal *"paesaggio del '36"*, con la
sua brava casina, il pagliaio e il cipresset-
to, o dal *"Tevere a Roma"* del '70, in co-
scienza, il nostro non lo meriterebbe.

Ognuno è libero di occupare i propri ozi,
come crede. E se lo fa, dilettandosi con te-
le e pennelli, niente da obiettare. Vorrà di-
re che incrementerà il commercio dei ne-
gozi di colori e affini.

Ma c'è la storia della "esposizione" che in-
triga un pò. Il diritto a dipingere sta bene.
Ma esporre le proprie opere al pubblico è
un altro paio di maniche. Specie quando
si accede alle "Civiche Stanze".

E' probabile che in questo caso non si sia
trattato di iniziativa sua, bensì della soler-
zia civica dell'Accademia dei Risorti, or-
ganizzatrice della mostra e bramosa di dis-
setare i concittadini alla perenne fonte del-
l'arte.

Senonchè, visto che aveva resistito fin qui,
secondo noi, un pò più di riluttanza alle
amorevoli, disinteressate pressioni, forse
non sarebbe stata male.

Oltre tutto, venendo da un economista co-
me lui, sarebbe stato un bel gesto di rispet-
to per il gioco della libera concorrenza,
nei riguardi della innumerable schiera di
pittori che popola la nostra penisola.

Infatti, in mancanza di un "apparato" ef-
ficace e sollecito e pronto ad estasiarsi di
fronte ai dipinti di un proprio "notabile",
essi debbono accontentarsi, tutt'al più, del-
le estemporanee di paese e delle fiere di
Via Margutta e Via Bagutta.

Quando non sono costretti a scocciare gli
amici in visita, come accade con i filmetti
delle vacanze.

Caro presidente, non le sembra che sia con-
correnza sleale?

LE PIAGHE DELL'ARTE (II)

Dunque, per riprendere il discorso lasciato la volta scorsa: gli organi d'informazione quale "seconda piaga dell'arte".

Curiosamente però, pochissimi lettori, fra quanti hanno risposto al nostro questionario, hanno tirato in ballo la radio e la televisione. Eppure balza evidente anche al più distratto, quanti doveri non assolti, peggio, quanti guasti, debbono essere addossati a questi due strumenti d'informazione.

Lasciamo perdere le limitatissima rubriche della radio, affidate per di più ad uomini di retroguardia, tipo Raffaele De Grada o Valerio Mariani. Oppure alle emarginazioni nei gazzettini locali di critici preparati e aggiornati. Sono giochetti in cui le ragioni culturali vengono spietatamente sopraffatte da altre preoccupazioni ed il discorso toccherebbe tasti su cui, per carità di patria, sarà meglio sorvolare.

Resta invece - e va denunciata senza mezzi termini - l'assenza, la più completa, di una qualsiasi politica culturale nei riguardi delle arti visive, da parte di questi due organi d'informazione. E, data la sua straordinaria incidenza, ne va soprattutto sottolineata la carenza da parte della televisione. La quale - quando ogni tanto si decide a dare informazioni sull'attività artistica - ammannisce fugacissime, scipite carrellate in cui sono frammisti artisti veri e gentiluomini e gentildonne, con adeguati appoggi e l'uzzolo del pennello. Oppure, per esempio, prende Sante Monachesi, ne esalta le stramberie e, così, la gente dice: sono tutti matti. E buona notte.

Si pensi, per contro, a quale azione, nel campo delle arti visive, essa potrebbe svolgere, proprio per l'ausilio dell'immagine. Quale profonda, efficace attività educativa potrebbe essere fatta, con precisa, cal-

colata progressione. Con uno studio serio di un programma articolato e a lungo termine. Ma sono parole al vento. Accontentiamoci - e non lo diciamo forte, altrimenti ci privano anche di quelli, sostituendoli con Gino Bramieri - dell'azione che stanno svolgendo i *cartoonist* nei caroselli e negli intermezzi pubblicitari.

Venendo ora a parlare della stampa, vorremmo sgomberare subito il campo da possibili dubbi o equivoci. Dobbiamo, cioè, dare atto a coloro che ci hanno scritto, di aver mantenuto le critiche ed i suggerimenti ad un livello sorprendentemente oggettivo. Anche laddove - trattandosi di artisti - traspare qualche personale amarezza, mai la lamentela è diventata personalistica (e con quel segno di Saturno che grava, in genere, sulla loro natura, non è poca cosa). Dobbiamo, inoltre, premettere che le analisi, sia pur confuse, emerse dal questionario, coincidono in buona parte con una inchiesta che da tempo avevamo in animo di fare, noi stessi, e che, per varie ragioni, è finora rimasta allo stato di intenzione. Vale a dire, una indagine sullo spazio riservato alle arti visive dalla stampa quotidiana italiana. Una indagine con tanto di raffronti con lo spazio dedicato agli altri argomenti (culturali e no), con l'esame dei caratteri di stampa usati (abituamente i più microscopici), con statistiche percentuali e cose del genere.

Neanche a dirlo, per documentare la incredibile condizione di inferiorità in cui le arti visive vengono tenute dai vari direttori dei nostri quotidiani. Non per loro colpa. Bensì, come avemmo occasione di scrivere, a suo tempo, a proposito del Corriere della Sera, per l'ignoranza in fatto di arti visive in cui essi annaspano. Tutti - quasi senza eccezione - analfabeti visivi. Ed è re-

sponsabilità che coinvolge tutta una società che non si è mai posta il problema della educazione visiva: nelle scuole e fuori. Una società che ha sempre considerato queste manifestazioni un fatto di "belle arti". Con la conseguenza che, tuttora, le Accademie si chiamano tali e nella Gazzetta Ufficiale dello Stato, i concorsi per la legge del 2 per cento vengono annunciati con la formula "opere per l'abbellimento ecc. ecc.". Insomma, l'arte intesa come evasione e non una presa di coscienza, con i relativi corollari sociali e politici.

In questo clima, pretendere che nei quotidiani sia data tempestiva, ampia, approfondita informazione degli avvenimenti artistici è una illusione. I direttori continueranno a rispondere che alla gente "quelle cose" non interessano. E nessuno che si ponga il problema alla rovescia: i lettori non le chiedono perchè, *in primis*, la stampa - salvo rarissime eccezioni - non ne ha stimolato un interesse costante (come, ad esempio, viene fatto con le rubriche quotidiane del teatro e del cinema). In altre parole, la nostra stampa non ha mai mosso un dito per educarli. Abbiamo detto: rubriche quotidiane ed è, secondo noi il punto critico di tutta la questione. Proprio la parola "quotidiane" investe il nodo del problema. Che è di mentalità e di strutture. Perchè la verità è che, anche i grossi quotidiani, quelli che si trovano la mattina di buon'ora, pure nelle edicole di cittadine fuori mano, in fatto di arti visive hanno paraocchi paesani. I pochi e brevi commenti - quando ci sono - riguardano soltanto le mostre locali. Un orticello paesano (come dicevamo - oltre tutto - poco e male zappettato) che non si allarga mai oltre i confini della parrocchia. Secondo loro, solo due o tre mostre all'anno possono infatti aspirare a diventare avvenimento nazionale. Mentre, basterebbe anche una superficiale informazione sulle vicende dell'arte, per sapere che forse non passa giorno senza occasione per un discorso costruttivo, cioè senza l'inaugurazione di una mostra significativa in Italia. Per lo me-

no non inferiore, come importanza culturale, agli spettacoli teatrali e ai films che vengono di solito commentati e spiegati. Senonchè, ciò comporterebbe, come abbiamo accennato, un rinnovamento delle strutture, che la nostra stampa, pigra per congenita natura, non sa e non vuole affrontare. Una diversa organizzazione di questi servizi, la trasformazione del "critico ufficiale" in quella di coordinatore di un lavoro di équipe (idealmente, al limite, anonimo). Problema senza dubbio difficile, ma non tanto per questioni economiche, come sembrerebbe a prima vista, quanto per ragioni di mentalità. Un modo nuovo di intendere il servizio di informazione e di educazione visiva a mezzo della stampa, che dovrebbe basarsi, in particolare, sulla accettazione della pluralità dei giudizi.

Che è poi, in sostanza, educare i lettori a formarsi una propria opinione. Tanto più in questo caso, dove essi hanno spesso la possibilità di andare a verificare con i propri occhi (e senza spendere una lira) ciò di cui sentono parlare. Per raggiungere ciò, incominciando ad offrirgli quotidianamente - e ancora una volta valga l'esempio del teatro e del cinema - l'indicazione di tutte le mostre che può andare a vedere.

Speriamo di non essere tacciati di presunzione, se diciamo che, con i mezzi rudimentali di cui disponiamo, con tutte le insufficienze e le imperfezioni che, grazie al cielo, hanno accompagnato il nostro cammino, ci pare sia proprio quello che NAC ha, finora, cercato di fare. Ossia, un piccolo, parziale esempio di un modo per avvicinare il pubblico ai problemi delle arti visive.

Certamente con la grossa pecca, da parte nostra, di un linguaggio spesso specialistico e quindi incomprensibile e noioso per un comune lettore. Ma questo è un altro capitolo e rientra nei vizi della critica. Quella critica che i partecipanti all'inchiesta hanno considerato "la terza piaga dell'arte". E che affronteremo la prossima volta.

TUTTA PER TUTTI?

Una discussione sullo "spazio" dell'arte, come del resto la stessa critica, postulano chiaramente vocazione interpersonale, sociale, per l'arte: se questa si riduce a fatto personale, individuale - spogliata, magari, con mala rimasticatura crociana, della necessità di concludere il proprio iter produttivo in un oggetto fisico - può diventare al più argomento di conversazione col proprio medico o col proprio direttore di coscienza. Aurelio Natali nel suo "Lo spazio dell'arte" (NAC - n. 32) individua in una struttura rigidamente classista della società il principale ostacolo all'instaurarsi di un ampio circuito sociale per l'arte; ed è innegabile che se all'interno di una collettività si creano separazioni così profonde da escludere la comune frequentazione di ambienti o qualsiasi problema in comune - condizione quest'ultima assai teorica - vengono a mancare le condizioni minime perché l'arte, come qualsiasi altra cosa, possa aspirare a una qualche universalità sul piano sociale. Ma ha poi senso pretendere che *tutta* l'arte interessi *tutti* i contemporanei? O un simile "spazio" per l'arte è piuttosto l'utopistica proiezione di una peraltro lodevolissima concezione egualitaria? Se ci volgiamo alla produzione artistica, mi sembra che in ogni tempo si possano trovare opere attraverso cui l'artista ha inteso offrire il suo personale contributo all'approfondimento e alla soluzione di problemi ritenuti importanti per la comunità in cui operava o per il suo futuro; altre in cui si è proposto di illustrare determinati fatti o situazioni, magari sotto il velo dell'allegoria, e non è detto che l'illustrazione sia neutra, ché, anzi nella scelta dell'episodio, nel taglio della scena, nel tipo di risalto dato ai personaggi e nel tono emotivo l'artista ha altrettanti mezzi per prospettare i fatti sotto la luce che lo interessa; troviamo, infine, opere nate da palesi finalità edonistiche o decorative. Attorno a questi tre ordini di motivi, spesso variamente commisti e intersecati, ruotano sia i rapporti tra l'artista e i suoi contemporanei, che quelli tra l'opera e i suoi fruitori, poiché essi individuano altrettanti diffusi atteggiamenti di lettura. Si determina così di momento in momento non già un generico "spazio" dell'arte, ma uno "spazio" per ogni opera. Ora, nella situazione contemporanea vi è indubbiamente un fatto nuovo: il passaggio ai cosiddetti mass-me-

dia di quelle finalità informativo-illustrative che l'opera d'arte tradizionale poteva attribuirsi in passato. E i mass-media coprono l'intera gamma di possibilità, poiché consentono di dare ai fatti presentati un taglio non solo ideologico, ma anche estetico, ponendo così in crisi molto neorealismo e neofigurativismo della pittura contemporanea. D'altra parte le tecnologie su cui si fondano gli attuali mass-media, se da un lato danno loro una capacità di informazione sconosciuta alla pittura tradizionale, diventano così più sicuri veicoli di notorietà - ma catalizzando anche ben più grossi interessi economici e di potere - riducono dall'altro la necessità di selezionare le immagini sulla base della loro capacità di suscitare un interesse che doveva durare per un tempo relativamente lungo, almeno tanto da giustificare che si fosse dipinta una tela o affrescato un muro. Per questo ciò che meno mi convince nell'odierno panorama è il tentativo di tanta arte cinetica, visuale, tecnologica, pop o povera, di crearsi uno spazio mimando i mass-media. Tentativo sterile, perché contraddittorio: conduce infatti a museificare, nello sforzo di renderlo duraturo, ciò che è stato prelevato e viene presentato come momentaneo e transeunte. Non stupisce allora che dalla contraddizione possa nascere quel fenomeno di mercificazione dell'arte a cui NAC sta puntualmente rivedendo le più recenti bucce: poiché il prezzo - possibilmente alto - pagato per l'opera è un preciso interesse a renderla duratura. All'interno dei lavori, invece, la conseguenza è un accentuato sintatticismo, una tendenza, cioè, a rendere pretesto un contenuto più immediatamente leggibile, scegliendolo effimero, quasi rapsodico, per spostare a livello dei materiali e dei modi formali non solo una ricerca di originalità, ma anche una precisa continuità storica, ricca di citazioni dotte, ammiccanti e piene di sottintesi. Ed è chiaro che per questa strada, altro che arte di élite! Si va verso un'arte per iniziati: la nuova accademia. Lo stabilirsi di uno "spazio" dell'arte più coerente e meno mistificatorio dell'attuale passa quindi attraverso una precisa delimitazione tra ciò che è effimero e ciò che è duraturo. E non è detto che questo ultimo per essere apprezzato richieda la laurea o il conto in banca.

Renzo Beltrame

le fatture di trubbiani

Difficile dire meglio di quanto ha fatto Crispolti le motivazioni e i caratteri del "teatro di crudeltà" sempre più sottilmente perfezionate e capziose", costruito da Valeriano Trubbiani a forza di acciaio inox, alluminio e cromo. La tenacia, anzi la caparbia volontà di testimonianza diretta che Trubbiani va combinando con una sorta di simbologia concretizzata, sembra spiccare soprattutto come inconsueto allestimento museografico: con oggetti di tortura azionati in ogni tempo, buoni per tutti, dai tempi dei sacrifici ai Lari, a quelli delle vittime dell'innesto chirurgico. Si può forse insistere di più sulla brutalità degli episodi, tuttavia schermata dalla politezza scintillante di questa materia, che del resto aggiunge un riflesso fantomatico al violento eclettismo strutturale-cosale dello scultore marchigiano. E' chiaro che, rispetto alla precedente opera di Trubbiani, si avverte in questi recenti complessi una "nuova concrezione linguistica", tesa ad avvitare più fortemente i tempi della scena; ma in ciascuno di questi congegni delittuosi le parti del discorso restano diverse, appositamente giocate non solo perfino su materiali differenti, su lavorazione differente; ma anche implicanti un processo e un ruolo diversi dati all'oggetto macchinistico (sempre alterato, ingrandito nei prolungamenti, nelle massicce costruzioni in eccesso) e all'uomo o animale impigliato, ghermito, pressato da pesi e uncini. Anche le ascendenze 'pop' e 'op' urtano in un irritante attrito, anch'esse al servizio di un allucinante allegorico imbastardimento. La stessa fatiscenza data dalle superfici metalliche è un richiamo ottico 'fascinatorio'; ma poi in effetti la pesantezza e prolissità degli apparecchi contraddicono questo fenomeno, e resta più in vista la quantità degli accumuli, la schiacciante gravità realistica dei congegni. Ne risulta una fissi-

tà rudimentale, ingombrante, che dà meno nel simbolo e invece più nel senso di una eloquente icasticità. D'altronde, questo che talora parrebbe un aspetto negativo, di epicità enfatica, è invece un turgore ricercato, pronunciato con scalpitante volontà di trapassare l'allegoria e definirla come concreto oggetto rituale. La denuncia quasi didascalica di misfatti viene poi concretata anche nella scelta specifica di oggetti 'trovati' nell'ambiente arcaico e perenne dell'uomo (tubi, cesoie, pestacarne, catene, ganci, cappi) che tendono soprattutto a dichiarare una ineluttabile immobilità delle prevaricazioni fisiche e morali e la debolezza e passività degli esseri animati. Il ruolo simbolico, se mai, scaturisce allora a livello di lettura seconda, allusivo di una continuità di violenza espressa nelle azioni di schiacciamento, uncinatura, metamorfosi grottesca, persecuzione. La macchina, cioè, non impera da sé; ingloba e persegue come un oggetto guidato; è infatti costituita da strumenti, utensili dell'artigianato umano e rappresenta apparati e meccanismi sociali manovrati per la cattura, la repressione, la tortura da parte di uomini ad altri uomini. I titoli stessi sottolineano questa 'fattura' perpetrata dall'uomo all'uomo. E' dunque un preciso sentire e denuncia di responsabilità, cui risponde il crudo, quasi plateale scoprimento di oggetti sacrificali in cui cadono le vittime turlupinate e sconfitte. Ogni opera, insomma, è un altare per stregoni d'ogni tempo, dove maligni aruspici e Lari d'ogni risma presiedono a tripodi, torchi e arnesi d'offesa lavorando 'contro' l'uomo. L'intrico fra oggetto, consistente e grave, e l'emblematicità dell'azione è, in queste opere dense e stentoree, una sorta di necessità che accresce e sostanzia, in realtà, tutto il discorso dello scultore.

Elda Fezzi

DIVISIONISMO ITALIANO

Imponente mostra del "Divisionismo" italiano al Palazzo della Permanente. Una esposizione di cui si sentiva l'esigenza e che soddisfa questa aspettativa. Bisogna dare atto agli organizzatori della buona volontà nel superare i numerosi ostacoli, incontrati nel recupero delle opere, sia all'estero, sia in patria per le difficoltà opposte in più di un caso dal collezionismo privato (ormai non è più necessario correre rischi esponendo quadri di autori troppo famosi, anche se i pericoli che minacciano sempre più queste opere nei loro spostamenti sono innegabili).

La buona riuscita dell'iniziativa si documenta nella presentazione dei singoli maestri e insieme nel riflettere puntualmente le contraddizioni e gli scompensi che si avvertono all'interno di questo fenomeno artistico. Il Divisionismo infatti più che configurarsi come una corrente - il punto di

riferimento può essere il neoimpressionismo francese - o un filone omogeneo o piuttosto l'esito di una tradizione, rappresenta le istanze artistiche italiane più avanzate fra gli ultimi due decenni dell'800 e il primo del '900. Per questo motivo appare giustificato l'aver lasciato spazio anche alle esperienze prefuturiste di Balla, Boccioni, Carrà e Severini.

La mostra è l'occasione per rivedere dipinti dispersi e in molti casi difficilmente accessibili e apprezzare alcuni esiti indubbiamente validi, quali certe opere di Pellizza, Morbelli, del primo Balla e anche di un minore come il ligure Merello, di fronte ai quali si può dare un apprezzamento di gusto e di ordine stilistico. Una rapida lettura tuttavia si complica quando incontriamo la sala di un Previati, sulla cui modestia pittorica non è il caso di ritornare, o quella di artisti meno noti come Longoni,



Pellizza: *Speranze deluse* 1894

Nomellini e il gruppo dei romani (Innocenti, Lionne, Noci).

Previati è il caso più appariscente e, a nostro avviso, il meno risolto, soprattutto dopo la mostra di Ferrara. Le incertezze si determinano per la resistenza che si avverte nella letteratura critica ad allargare il giudizio su questi artisti, rinunciando ad un esame del complesso tessuto storico-culturale che li sottende. Così si potranno spiegare gli interessi dimostrati da Boccioni per certe esperienze di Previati, un artista con proposte più "avanzate" rispetto ai colleghi, ma pur sempre rappresentante della stanca tradizione e del Museo italiano. ("...Essi forniscono al pubblico una nuova manipolazione del sublime, che travestito com'è, dà l'illusione d'essere l'esponente di una nuova sensibilità. Si accostano alla tradizione imitando la solennità silenziosa dei capolavori del museo; appagano gli intellettuali, i malati di cultura, gli snobs del sublime artistico... *"Pittura Scultura futuriste (dinamismo plastico)*, 1914). Su questa linea ci sembra abbia lavorato Marco Rosci.

Un altro caso è quello dei rapporti Segan-



U. Boccioni: Le tre sorelle 1909-10

tini-Fornara, finalmente chiariti sulla base di documenti inediti, che attestano il soggiorno del secondo al Maloja nel 1898. Lo stesso confronto diretto delle rispettive opere conferma d'altro canto l'affinità di ispirazione dei due artisti, nella stessa linea di rettorico titanismo tardoromantico che si riflette anche nei versi carducciani:

*"Su le dentate scintillanti vette
salta il camoscio, tuona la valanga
da' ghiacci immani rotolando per le
selve croscianti;
ma da i silenzi dell'effuso azzurro
esce nel sole l'aquila..."*

(Piemonte - 1890)

Sotto il profilo culturale dunque si può tentare un primo bilancio positivo: lo confermano i non indifferenti contributi di carattere filologico dati dagli estensori delle schede di catalogo (vengono pubblicate per la prima volta le carte inedite di Pellizza, conservate presso il comune di Volpedo; per Longoni vengono aggiunte notizie tratte da un piccolo archivio familiare ritrovato in questa occasione; di Boccioni sono pubblicati un pastello e due disegni ritrovati sul retro di altri già noti), e gli apporti critici rappresentati dai saggi introduttivi di Bellonzi, De Vecchi, Brizio, De Grada e Rosci.

Oltre ai suddetti studiosi, la Commissione esecutiva era composta da Gian Alberto Dell'Acqua, Teresa Fiori, Gianni Mattioli, Lino Montagna, Attilio Rossi, Franco Russoli, Marco Valsecchi.

Ma rimane un altro aspetto a latere della mostra. Chi si avventurasse nelle vie del centro milanese (e non sappiamo cosa stia accadendo nelle altre città) avrà la sorpresa di poter arricchire il panorama divisionista attraverso le vetrine dei più o meno noti antiquari. Fatalmente, e certo senza il consenso degli organizzatori, si determina al seguito di un'iniziativa culturale il consueto fenomeno della speculazione mercantile.

Zeno Birolli - Marisa Dalai Emiliani

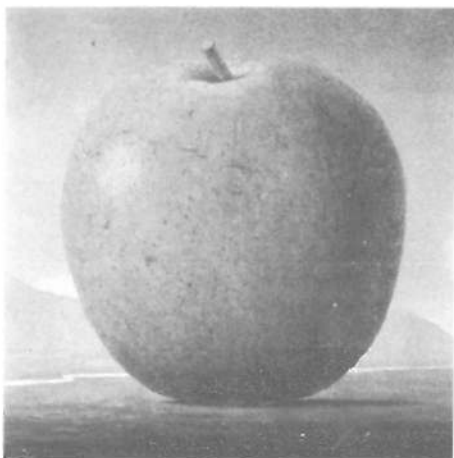
100 ANNI DI PITTURA BELGA

La galleria civica d'arte moderna di Ferrara - uno dei pochi musei degni di tale nome - ha allestito una rassegna dedicata a "Cento anni di pittura belga". Si tratta della raccolta Gustave J. Nellens, di Knokke le Zoute. Una rassegna che ha limiti evidenti, però largamente compensati dalla qualità delle opere esposte e dalla rarità iconografica del materiale che viene proposto. La mostra infatti registra scompensi notevoli nei riguardi dell'ultima generazione ed ha un settore dedicato ad artisti che, pur facendo parte della collezione, nulla hanno a che vedere con la formazione degli artisti belgi. In ogni caso a nessuno spiacerà prender visione di opere di notevolissimo rilievo firmate da Ernst, Dominguez, Masson, Tanning, Matta e qualche altro: anche perchè pochissimo conosciute se non del tutto inedite. Basterebbe, del resto, la serie dei cartoni "Le domaine enchanté" di René Magritte, eseguiti per la decorazione del Salone d'onore del Casinò di Knokke (1953), a garantire l'effettivo interesse dell'iniziativa, quando non bastassero alcuni capolavori di Permeke, Ensor, Delvaux, Wouters, ecc.

Giustamente Mario De Micheli, autore della prefazione al catalogo, sostiene la diffi-

coltà di valutare l'evoluzione dell'arte belga del '900. E' praticamente impossibile, infatti, tracciarne un percorso schematico, tale è la complessità degli itinerari da essa percorsi e l'incidenza della forte caratterizzazione etnica dei due gruppi, valloni e fiamminghi, che compongono la società belga. E va detto inoltre che l'arte moderna belga s'è mostrata sensibile a tutte le proposte delle avanguardie storiche succedutesi nell'arco del secolo; particolarmente all'Espressionismo ed al Surrealismo. La scuola di Laethem-Saint-Martin (così fu definita la pittura realizzata da una singolare e numerosa colonia di artisti operanti nel piccolo centro a pochi chilometri da Gand) ha dominato per mezzo secolo l'arte belga, dando nomi illustri quali Gustave De Smet e Constant Permeke, che hanno raggiunto fama internazionale. Ma un capitolo totalmente sconosciuto in Italia è quello rappresentato dai protagonisti meno noti della scuola di Laethem-Saint-Martin, come Valerius De Saedeleer che sente ancora la tradizione di un Brueghel ma già opera una sintesi di struttura nei suoi paesaggi che hanno l'incanto magico di una pittura tra il riporto della tradizione e l'ispirazione naïve. Emile Claus importa le ricerche luministiche dell'Impressionismo. Sembrano elementi di un fitto dialogo contraddittorio la natura morta di Gustave Van De Woestine, che ha modi alla Vallotton, e il convinto intervento espressionista di Gustave De Smet a cui segue quello non meno deciso di Frits Van den Berghe. E' sul filone espressionista che s'innestano le tele affocate e istintive di Constant Permeke il cui insieme costituisce uno dei centri focali della mostra.

Si può dire che l'arco che va dalla scuola di Laethem-Saint-Martin sino a Permeke dia la prevalenza alla poetica fiamminga, effusiva terragna e chiusa, malgrado l'accettazione formale delle avanguardie europee. La mostra appare infatti divisa in due



R. Magritte: Le chœur des sphinxes 1963

tronconi. Da una parte i fiamminghi, con la loro tradizione tonale e i legami coi valori autoctoni, dall'altra i valloni, aperti agli sperimentalismi e particolarmente dedicati al fantastico "mentale", sino all'accettazione del Surrealismo cui daranno contributi capitali. L'unica sutura è operata dalla figura rilevantissima di James Ensor, a cavallo, sia per cultura che per il momento storico, tra le due età e i due tronchi culturali della pittura belga. E' infatti nella seconda metà del secolo, sino ai giorni nostri, che i fiamminghi hanno ceduto la supremazia culturale ai valloni. Si potrebbe affermare che la più recente cultura figurativa belga è vallona per eccellenza. E' da osservare, tuttavia, che se gli artisti minori che hanno operato nel tratto storico dominato dai fiamminghi, ebbero sempre una rilevanza poetica tale da poterli considerare esempi probanti di una cultura singolare ma legata a ragioni storico-etniche ben individuabili, non così si può affermare per gli artisti della seconda metà del secolo. Tra gli operatori più recenti i "minori" ed i giovani che la Collezione J. Nellens allinea, sono dediti al più insipido internazionalismo e peccano dei peccati della maggior parte della cultura europea di questi anni importando, senza nessuna mediazione e filtraggio, modi e forme che ben poco hanno a che vedere con la cultura belga, le cui caratteristiche furono così pronunciate anche nell'opera di "petits maitres" quali Albert Saverys ed Hubert Malfait e Villem Van Hecke.

Certo la sala dedicata all'opera di René Magritte accoglie, oltre ai già citati cartoni, una serie di capolavori tale da far dimenticare l'inutilità dei suoi stanchi epigoni come Arthur-Maria Rehner; e Paul Delvaux non ha mai avuto in Italia una mostra simile alla rigorosissima scelta che qui è rappresentata. Non fosse che per il solo "Le nymphes se baignent" (1938) c'è da accantonare una volta per tutte le non sempre ingiustificate sospensioni di giudizio con cui sono state accolte le sue precedenti mostre in Italia.

Assai poco soddisfacente può risultare l'allineamento di giovani e giovanissimi pittori che rappresentano le ultime generazioni. A parte l'assenza macroscopica di artisti settuagenari, ormai celeberrimi, come Mensens, e l'esclusione del gruppo "Cobra" che sono da indicarsi come gli episodi più cospicui della ultima pittura belga (per rimanere nella linea "figurativa" che la mostra sembra dichiarare: ma allora cosa c'entra Decock, astratto-concreto?), l'unico di questi giovani che si distingue dal più stucchevole epigonismo pop come quello di Van Lierde e Baekelmans, è sicuramente Roger Nellens. Le assenze che più si sentono in questo settore sono quelle di Haine e Le Moul, di Dampierre e Abeele la cui presenza avrebbe maggiormente suffragato i rapporti che intercorrono nei due sensi, attraverso l'area fantastica, tra la pittura belga che ha influenzato nel Rinascimento la pittura ferrarese, e l'arte nostra. Infatti con le pitture del suo periodo metafisico (nato a Ferrara) De Chirico fornì un apporto decisivo alle forme surrealiste di Magritte e dei suoi seguaci, e di Delvaux (che pur non essendosi mai dichiarato surrealista, trae da Magritte gli stimoli di maggior rilievo nella sua opera), e quindi a tutta la giovane arte fantastica che fa capo ai movimenti "Phantasmas" e "Phases", (quest'ultimo parigino ma che ha molti aderenti belgi). Giustamente e previdentemente, nel dare queste innegabili giustificazioni, Franco Farina - direttore del Palazzo dei Diamanti dove la mostra è allestita - sottolinea l'inevitabilità dei limiti che una mostra come questa, concepita secondo "qualche assenza, predominanze e scelte, condizionate dal gusto del raccoglitore" comporta. Manchevolezze che se ci fanno sperare in una ulteriore occasione per completare questo incontro con la pittura belga, sono compensate, come dicevamo, dall'alta qualità della rassegna in generale e dalla rarità di un simile incontro. Infatti l'ultima mostra belga in Italia di pari impegno risale alla Biennale di Venezia del 1952.

Renzo Margonari

BOLOGNA

Galleria Carbonesi: Fabio De Sanctis

Quando, nel 1964, videro la luce e furono esposti al pubblico, con presentazione di Enrico Crispolti, i primi mobili di "Officina Undici" - dell'architetto Fabio De Sanctis e del pittore Ugo Sterpini - un certo disagio foriero di accese polemiche serpeggiò fra le file della critica. Sul tappeto il significato di ogni qualificata progettazione nel mondo d'oggi: parametro smagante, da preservare innanzi tutto come pura indicazione di metodologia operativa, o da superare infine nel gioco più vivo e rapinoso di nuovi moventi fantastici, la grande stagione costruttiva del Bauhaus gropusiano. De Sanctis proponeva già allora, e ripropone oggi nella mostra presente, oggetti, mobili d'arredamento di contorta, sfibrata, sarcastica, ammiccante originalità: emerge da una vasta poltrona l'accento allusivo e grottesco di una mano armata di pistola, cola il fiberglass raffreddato sulla movimentata struttura di una sedia di paglia, e il fallico portaoggetti rossoblu troneggia al centro della stanza. Nello stesso '64, non a caso, Breton e gli esponenti del Movimento Surrealista apprezzavano il lavoro di De Sanctis, e le sue opere, riconosciute come surrealiste, entravano a far parte del Movimento. Ciò che già aiuta a chiarirne la dimensione alternativa, il viscerale prelievo immaginativo, la negazione polemica di ogni immagine, "programmata" o stereotipa, che non provenga innanzi tutto dalla fantasia e non possa definire infine, negli oggetti d'uso quotidiano, un diverso orizzonte vitale. Andrà poi riconosciuta, inseguendo più da presso i moventi formali, una precisa, ricorrente suggestione futurista, tra Balla e Boccioni, nelle scie insistite dei portoggetti ad esempio: e si finirà per respirare infine, fascinosa e un pò malata d'estetismo, un'aria fin de siècle. La mostra, con Enrico Crispolti, è presentata acutamente da Giorgio Cortenova.

Flavio Caroli

BOLZANO

Galleria "Studio 3 Bi": M. Radicioni

Le opere di Massimo Radicioni testimoniano di un suo legame originale con quel filone di arte fantastica che continua a motivare la sua presenza operativa in un contesto diversamente direzionato (il "cadavere squisito" può indubbiamente conti-

nuare a bere il suo "vino nuovo"). E' immediatamente positiva l'assenza di quel facile moralismo didascalico che irrigidisce oggi più di un pittore che opera nella zona del fantastico. Le sue interne occasioni Radicioni me le ha chiarite - ma oltre a Freud occorre scomodare molta cultura - con una ansia che contrasta visibilmente con il suo lento e meticoloso incedere sulla tela. La lontananza da ogni facile sociologismo gli dev'essere venuta da sotterranee migrazioni di motivi di questa terra atesina, dove il surreale e il mostruoso sono di casa in tanta cultura nordica anche popolare (un surreale recepito anche per eccesso di realismo o per spaesamento di temi e oggetti). Nascono indubbiamente da qui le lontane avventure del cavaliere Qum, che gareggia con i mostri dello spirito in spazi fittamente abitati da presenze sconcertanti ("il sonno della ragione genera i mostri"), tra segrete mutazioni alchemiche, tra metamorfosi araldico-totemiche inenarrabili. Sono stratificazioni di esistenze diverse (una storia da riscoprire in lucidissimi abbandoni di sogno, alla Dalí) che egli indaga, nell'itinerario oscuro-luminoso di una favolazione deformata ma nostra, di un divertissement tragico (mico) carico di simboli e allegorie demitizzate. Nei "Giochi oltre Qum" gli spazi tendono ad aprirsi (un riposo dal gioco che, come nella partita a scacchi montaliana, stanca perchè travolge), mentre sprofondano lentamente nella memoria a brani gli archetipi ritrovati. Continua dunque, in sogni leggeri come carte, il gioco di Qum, che c'è e poi scompare, e quando non c'è è più presente di prima. Qum, come Don Chisciotte, non si può rifiutare: perchè oltre il gioco di Qum c'è forse il vuoto di spazi senza luce, di deserti senza tempo.

Gian Pietro Fazon

BRESCIA

Galleria Sincron: Gianfranco Arlandi

Fini traiettorie nello spazio bianco, che tendono parabole visive di stimolante varietà, ora in flussi di sottili righe salienti, ora nella dilatazione verso i lati e gli angoli della superficie: sono le 'grafie' di Arlandi, rispondenti ad un suo preciso ricercare e fare costruttivo. "Il primo slancio del costruire sta nel distacco dal compromesso, nella scoperta del silenzio". Un'affermazione di Arlandi che va rapportata alla sua fede, peraltro aperta all'esperienza, nel kandinskiano "confronto" logico fra il nero e

il bianco, e le proprietà delle linee rette e curve schematiche, che possono preparare, ipotizzare nuove composizioni e costruzioni. Anche questa nitida ricerca di Arlandi, che dirama iperboloidi delicati nel bianco-luminoso, è un sondaggio compiuto da linee 'solitarie'; e questi colori - nero e bianco - sono 'silenziosi', o tutt'al più indicano un 'sussurro appena percepibile e quiete' (Kandinski, Punto Linea Superficie). Tuttavia non è questa di Arlandi una inclinazione esclusiva; nel suo lavoro ciò che appare di estrema coerenza è la ricerca di una rigorosa semplicità del fare, di una chiarezza e certezza di declinazioni libere dei mezzi e delle strutture varie e mobili, ritrovabili nei nessi interni della realtà. La concezione costruttivista che regge il lavoro di Arlandi non è disgiunta da una disponibilità sperimentale; tanto che anche queste stesse 'scritture' spaziali presentano variazioni visive, ritmiche, architettoniche; animano e modulano sinuosità profonde alternate a tensioni di ascesa e di propagazione, talora con linee non nette ma combinate, scheggiate sottilmente nel margine, per ottenere vibrazioni diverse. Nel suo lavoro e nel suo comportamento Arlandi è vicino a Munari, Calderara, a Fontana (che ne stimava le "ricerche precise e chiare", vedendole "volgere verso nuove dimensio-

ni"). L'opera di Arlandi è utilissima nello ambito della scuola; per cui i suoi scritti (tra i quali "Disegno: gesto-struttura-linguaggio", 1967; "Spazio costruttivo", 1968; "Il linguaggio grafico nell'età evolutiva", 1969) come la sua operatività proiettano una solidità di intenti e di aperture teoriche e pratiche di viva attualità. Queste stesse silenti grafie, di una levità trasparente e di una ipoteticità immaginativa singolare, indicano itinerari essenziali, legando la costante razionale e costruttiva alle possibilità innumeri del progettare sulla base di un'attenta osservazione del reale e della sua varietà. Accordo tra indagine pratica e verifica teoretica è stato cercato da Arlandi sia nelle esperienze di aeropittura, nel '41, sia nelle successive fasi di ricerca cubofuturista, scultopittorica, di fonovisione, ideogrammi, monocromi, acromi, strutture a sintesi lineari.

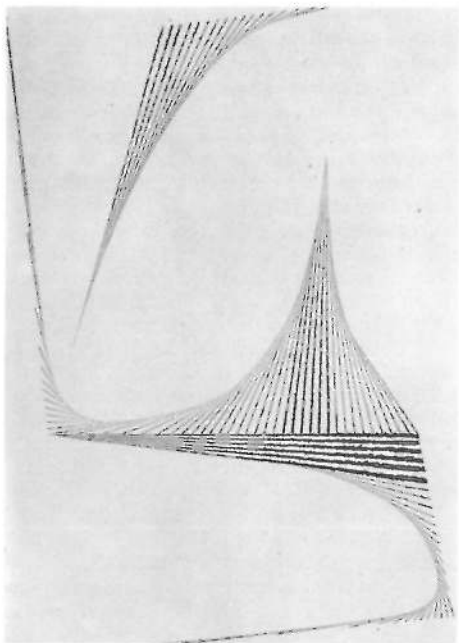
Elda Fezzi

GALATINA

Galleria Delle Rose: Gino Mele

Con i suoi ultimi lavori Gino Mele, grazie alla costante ricerca impostata sempre ad una sentita quanto austera volontà di superamento ed alla ristrutturazione di un discorso più personale, riesce ad operare una autocritica non comune allontanandosi da quella prima maniera che lo legava ad una concezione realistica del paesaggio e della natura più oleografica che evocativa. Il linguaggio pittorico, divenuto più essenziale e felicemente sintetico, si è sfrondata delle verbosità iniziali per aderire ad una realtà che per tanto è poetica e pregna di contenuti originalmente umani e nuovi per quanto è saputa cogliere nella semplicità della sua essenza e nella luminosità del suo presentarsi. Si intravede nei cieli luminosissimi, tersi e compatti dei suoi paesaggi, rotti solo da violente chiazze di rosso lasciate lì libere, qualcosa che va oltre la semplice rappresentazione delle cose in sé, della realtà quotidiana, qualcosa che certamente è accettazione dello spazio e della luce - caratteristiche essenziali del Salento - come unica autentica possibilità di ritrovarsi in una esistenza pateticamente vera. Il dettato si sintetizza in belle espressioni di vera pulizia formale ed equilibrio d'impostazione in cui il particolare riesce a caricarsi di quella concisione secca ed arsiccia della natura che lo circonda per essere rielaborato nella trasposizione con contenuti più severi e, al limite, quasi polemici.

Enzo Spera



G. Arlandi: Spazio costruttivo-evoluzione 1968

GENOVA

Galleria Bertesca: Aldo Tagliaferro

Lavora da tempo sul così detto riporto fotografico là ove il mezzo meccanico, la macchina fotografica già consegnata ad un suo destino tradizionale, viene snaturata nelle sue possibilità di intenzionale obbiettività. Il riporto fotografico, il ricupero del fotogramma, il montaggio, esercitano una espressività che è a misura di una particolare distinzione dialettica il cui fine è il far rilevare l'incongruenza del "vero" istituzionalizzato proprio attraverso l'uso diverso della tecnica e lo spostamento di contesto dell'oggetto fotografato. L'immagine, ci dice Tagliaferro, è un attimo che la coscienza assorbe in modo inconsapevole. Affinchè questo accento di inconscienza possa esser determinato e combattuto è necessario denunciarne le possibilità di mistificazione. La combinazione di alcuni elementi, la sovrapposizione, fanno un discorso che non è più strettamente del linguaggio fotografico ma della comunicazione meccanica (e quindi dello assorbimento meccanico dell'immagine). Con questo mezzo, è noto, si può dire molto: dalla constatazione della inobbiettività dell' "obbiettivo" alla intenzionalità mercificante del suo uso ed abuso. Ecco perchè Aldo Tagliaferro, trentaquattrenne di Milano, compone e scompone una realtà e lo fa proprio mostrandoci il "mezzo", il sistema linguistico che costringe la retina e la coscienza. Il retino, per esempio - come avverte Daniela Palazzoli che firma il più chiaro intervento raccolto in catalogo non è, nelle fotografie ingrandite, (e l'ingrandimento è reso possibile in modo straordinariamente ampio se eseguito su una tela emulsionata) reso in modo retinico come avviene per la stampa delle fotografie dei giornali, semmai per composizione lineare, ma in senso verticale e non orizzontale come accade nella composizione dell'immagine che si ricava dal fotogramma televisivo. Denunciato il mezzo, lo strumento, il sistema, Tagliaferro ci offre una visione apparentemente torpida (il macroscopico ingrandimento in bianco e nero) eppure prepotente per effetto dell'analisi che esegue articolando le misure dell'immagine e il loro senso. Pochi elementi "sovrapposti" dicono per esempio il senso della donna (denaro) e quello dell'uomo che della donna "vede", sempre più, la mercificazione a tutti gli stadi (seni al posto degli occhi). Si potrebbe dire di esasperata "messa a

fuoco" prestata alle forzature intenzionali del senso. Il primo piano, lo sfondo, la sfocatura voluta, la rimarcatura dei vuoti e dei pieni ottenuti, in sede di sviluppo della pellicola, dal negativo e dal positivo (ed è necessario rammentare gli aspetti tecnologici e le possibilità che offrono in sede di sviluppo e di stampaggio) offrono la fragilità dell'occhio "obbiettivo" e, nello stesso tempo, denunciano come, svincolati da un processo contemplativo epidermico, gli occhi possano essere coinvolti da tante "inutilità" e non soffermarsi su quello che conta guardare e "vedere", discernendo.

Germano Beringheli

LECCO

Galleria Ca' Vegia: Rinaldo Pigola

Pigola, sposa due mozioni e due veicoli antitetici e ne ricava un ménage essenzialmente armonico: tanto che, giudicando dalla sintesi risultata, la si direbbe frutto di situazioni complementari per vocazione e non della dialettica di atteggiamenti che, normalmente, si presumono inconciliabili. Sul piano dei moventi, c'è in Pigola l'esigenza razionalistica della costruzione di uno spazio secondo misure esatte e, insieme, c'è l'abbandono a una trepidazione emotiva che esprime eventi lirici, in un arco che va dal fervore intimistico all'elegia. Sul piano degli strumenti, il momento razionale si realizza mediante una precisa articolazione plastica della superficie di base, aggiungendo spessori, praticando innesti o aperture, sollecitando risvolti concavi o convessi, di varia sagoma, ma sempre riconducibili ad una geometria regolare. Le dimensioni liriche sono invece riferite dal colore che, in apparenza, non si propone come specifico pittorico, privo com'è di risalti materici e, se non addirittura monocromo, ridotto a modulazioni di sonorità di un'unica nota: tanto che la sua funzione sembrerebbe solo quella di sottolineare o dissolvere l'incisività degli scarti altimetrici su cui è disteso. In realtà, il significato del colore, è secondario solo nell'economia dei mezzi, perchè anzi, alla fine, si rivela capace di condizionare la struttura portante più di quanto ne sia condizionato a sua volta. Così, sebbene povera di suoni e di snodi come un canto fermo, la linea melodica è la vera dominante. Di conseguenza, il discorso si rivela più suadente per chi lo intenda per empatia, anche se la struttura in cui si articola, sembrerebbe concepita per stimolare soprattutto una fruizione d'ordine mentale. In questo c'è

anche la riprova che Pigola, nel mutare del linguaggio, non ha cambiato natura e temperamento.

Eligio Cesana

MATERA

Galleria Studio: Elvio Becheroni

Registrazione a livello inconscio, o più esattamente nello spazio cosmico dell'inconscio, di sollecitazioni mentali che si configurano come espansione e contrazione, ritmica e pulsante, di masse amorphe che vogliono essere, di volta in volta, oggettivazione del reale, plasticamente inteso come divenire onirico, e rappresentazione, quasi iconica, della tensione dell'umano 'statu quo', incontrovertibile, che relega emblematicamente l'esistenza a regredire verso forme psichiche introspettive originarie semplici. Lo spazio, nel discorso di Becheroni, è inteso non solo come altra alternativa oggettiva o semplicemente intuitiva o intuibile secondo un determinante analitico costante, che debba essere ristrutturato continuamente nel macrocosmo esterno, ma anche come possibilità reale già esistente nella caratteristica costituzionale dell'Io metapsichico. Le sue immagini mentali, anche se apparentemente, per

certo configurarsi libero e fluttuante, possono apparire istintive ed incontrollate ('mentale' sta per 'razionale': ogni 'raptus' è logica conseguenza e sviluppo di un precedente enunciato), presentate sempre con linguaggio appropriato e misurato, evidenziano chiaramente l'adesione, costante e coerente, ad una problematica di valori intellettuali più che meramente pittorici; ed è proprio questo aderire costante, senza ombra di cedimenti e di ripensamenti, all'assunto del particolarissimo discorso che conferisce maggior valore, credibilità morale ed efficacia unitariamente narrativa - non disgiunta dalla illustrativa - all'opera di Elvio Becheroni.

Enzo Spera

MILANO

Galleria Gian Ferrari: F. Tabusso

La restituzione primigenia della natura in Tabusso, e il recupero di essa in funzione liberatoria e lirica, s'inserisce, come operazione estetica attualissima, nell'odierno sforzo di reintegrazione fra individuo e habitat nell'originaria situazione di unità e armonia. Attraverso il suo naturale medium espressivo - la pittura - l'artista tori-



F. Tabusso: Chiaro di luna 1968

nese crea immagini che, per la loro profonda simbiosi con la natura giungono fino al possesso della essenza della realtà stessa, e vanno quindi oltre la figurazione, o prima d'essa; come se l'autore si servisse per la prima volta di una convenzione o linguaggio figurale. Figuralità del resto ben lontana da ogni intimismo o estetismo deteriori; e che d'altra parte, per la sua attuazione in presa diretta con la natura attraverso mezzi "poveri" può persino apparire ad una affrettata lettura, naïve e favolistica. E basti osservare la giustezza, la sensitività e la freschezza del suo timbro cromatico; la trama ottica delle prospettive, dei ribaltamenti e delle opposizioni che, se pur filtrate attraverso la cultura e la lunga attività pittorica di una coerenza sempre continua e meditata, sono visualizzate con la semplicità e la facilità di una forza poetica endogena e spontanea. Di qui il sentore profondo e dimesso di terra del suo mondo campestre e contadino che, pur focalizzato nelle stratificazioni millenarie della Val di Susa, ha sempre l'apertura di topografie mitteleuropee; dove le figure immesse "sono" paesaggio anch'esse e dove i personaggi, dal gigantismo un po' torpido, si volgono con lo stupore, il silenzio e la mansuetudine degli animali, ad essi integrati dalla legge dell'istinto. Questo attacco profondo con l'ambiente naturale, portato fino all'esperienza di una umanità immemorabile e alla ricognizione e adesione totale all'eterno ciclo rigeneratore della terra (e il cui messaggio è letto nelle sue opere a diversi livelli) si integra, nella sua interezza e sicurezza di equilibrio ecologico, nella polarità per certi aspetti basilare della dialettica contemporanea in contrapposizione e alternativa alla realtà sociologica e tecnologica dell'uomo odierno.

Mirella Bandini

Galleria Visualità: Jorrit Tornquist

Il rapporto che l'artista oggi instaura in termini di autenticità con la realtà nella quale vive, può essere di due tipi, dialettico, e cioè una partecipazione critica quanto mai precisa ed intenzionante con l'ambiente, o di ricerca, intesa nella sua espressione creativa, e cioè l'opera ha un carattere di sperimentazione a livello scientifico su quegli elementi reali dai quali la nostra struttura percettivo-conoscitiva viene interessata, quali il colore, la forma, la luce, lo spazio. Tali elementi, facenti parte in passato in un unicum della tradizione pittorica, vengono studiati e analizzati nelle loro

intrinseche possibilità, relazioni e sistematiche, in coerenza con la necessità conoscitiva che l'attuale situazione culturale ha stimolato. E' in questa dimensione che si muove la ricerca artistica di Tornquist, orientata appunto ad una esperienza scientifica la più completa e precisa di questi elementi per se stessi, e cioè non in funzione di determinati significati simbolici e metaforici ad essi connessi o attribuibili, ma della loro singola e intrinseca capacità significante. Ed è nell'ambito di questo rigore di analisi che il modulo si presenta come l'elemento più interessante ed attuale della ricerca. Infatti lo studio del rapporto modulare delle forme e dei colori definisce l'intervento razionale nei posizionamenti di conoscenza che la ragione nei suoi successivi stadi di acquisizione instaura ed elabora, delineando in tal modo un metodo di indagine rigoroso e puntuale, nel quale il momento di verifica con la realtà, in quanto in tali termini necessariamente positivo, determina una precisa incidenza su di essa.

Claudia Gian Ferrari

Galleria Bergamini: Mino Ceretti

In una lucida presentazione, Mario De Micheli ricorda come Mino Ceretti, fin da quando apparve, nel '55, con Romagnoni e Guerreschi, nell'ormai storica mostra alla S. Fedele, pur nelle diverse esperienze compiute, si sia mantenuto fermo ad un tema di fondo, univoco: il destino dell'uomo. E la sua ansiosa domanda abbia, in sostanza, ricevuto sempre la stessa risposta. Cioè, una sofferta consapevolezza della disintegrazione, della frantumazione che violenta oggi gli uomini, e, al tempo stesso, una irriducibile speranza storica nella sua salvezza. Tale dialettica si è fatta col tempo sempre più drammatica e mi sembra che in queste sue ultime opere abbia raggiunto una particolare chiarezza e incisività. Sia che il discorso verta su "l'uomo-ber-saglio", sia che il motivo sia quello dei "ritratti mancati". Nel primo caso (che è poi precedente) ancora, forse, con un carattere di racconto che si snoda in una sua tragica temporalità, svolta in ciascuno dei quadri. Nel secondo, invece, con una intenzionalità diversa (e coincidente con certe ultime tendenze) che si manifesta, soprattutto, in una insistita ripetizione di quadri molto simili (almeno a prima vista) che mette in risalto forse più il processo operativo che il risultato. Quasi che Ceretti, anche con questa ripetizione ossessiva

di un ritratto che, malgrado i tentativi strenui di ricongiungerne le parti (anche quelle di cultura), finisce ogni volta in un fallimento, voglia ribadire questo destino umano. Questo tentativo ogni volta abortito e, tuttavia, sempre rinnovato per una fede indistruttibile, che è propria della natura umana. E fede caparbia è anche quella che egli qui dimostra nello strumento della pittura. Una pittura energica che si è prosciugata, con ampie zone di tela vergine e che si è fatta più che altro segnale. Forse - ed è l'unica riserva che mi pare di dover fare - con una dose eccessiva di "volontà" che a volte, infatti, traspare troppo dai suoi dipinti, incrudendoli. E li carica di una quantità di concettualizzazione che appesantisce un pò la sua innata energia. Quella energia che ritengo sia il suo pregio maggiore, specie perchè non è mai vitalistica, bensì sempre ragione etica.

Francesco Vincitorio

Galleria Vinciana: Ugo Caruso

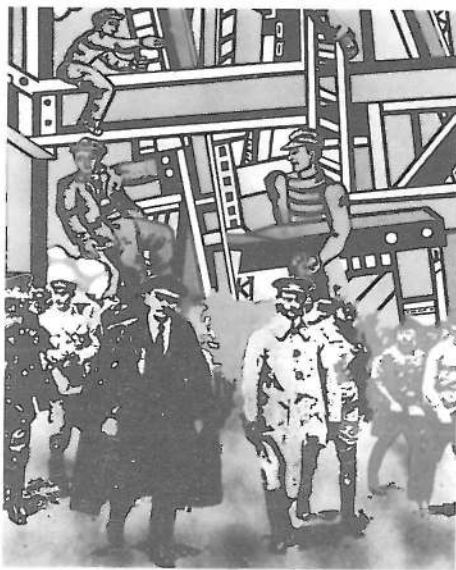
Nello spazio pittorico italiano Ugo Caruso va assumendo una collocazione particolare, riferibile solo ad esempi esterni ma dissociati alla radice dalle sue motivazioni e intenzionalità. Concettualità e utopia sono i termini forse più precisi per cogliere il senso della sua progettazione, entrambi costruiti sulla solida struttura di una analisi razionale, illuminata e attiva della realtà e dei suoi fenomeni. Dal che si deduce come la sua pittura, o meglio la sua ricerca, si contrapponga a tanta arte umorale o di registrazione, carica di una forza interna che è, oltre che umana, anche ideologica. Una posizione in cui l'artista è immerso totalmente non solo nei termini della creatività, ma in un ambito più ampio, all'interno di un gruppo di studio che ha operato una serie di ricerche socio-politiche e artistiche di notevole interesse. In esse viene prospettata una serie di motivi e di punti di arrivo che sono indicazioni nuove o rigeneratrici nell'ambito delle asfittiche posizioni della critica marxista. E il riferimento all'Avanguardia storica non vi appare più come un recupero sentimentale e mistificatorio ma come un autentico ricollegamento a uno spazio che sembrò lacerare finalmente il buio dei secoli. Da questo recupero e dal profondo ripensamento che ne consegue partono linee prospettiche che tendono a risospingere le ricerche marxiste in una linea di nuovo autenticamente innovatrice. Un'operazione importante che il gruppo di studio a cui appartiene Caruso sta portando avanti da tempo e che

qui nei quadri si esplicita in termini di immagine. In una dimensione che non è soltanto, si badi bene, recupero, ma aggiunta di nuovi dati rispetto al trascorso razionalismo europeo e allo stesso costruttivismo russo proprio per la capacità che Caruso dimostra di saper adoperare alcuni termini espressivi di quel tempo trasformandoli in un disegno di differenti dimensioni. Diremmo, il superamento della parcellizzazione e la sua sostituzione con un sistema concettuale e interpretativo globale. Con una consapevolezza che giunge al limite (e la liquidazione del precedente tonalismo lo testimonia) della non pittura, alla soglia quasi della progettazione scientifica.

Aurelio Natali

Galleria Schwarz: G. Spadari

Dopo l'esperienza delusa del "realismo socialista" Giangiacomo Spadari è stato il primo a proporre, con cognizione di metodo oltre che con fervore ideologico, delle situazioni politiche concrete, come ragione sufficiente per un discorso visivo che vuole superare i limiti dello strumento di propaganda ideologica, sia pure registrato in chiave di cultura e di gusto. Anzichè partire, come i realisti, da fatti o ipotesi storiche per ricavarne pittura, Spadari considera le situazioni già ridotte allo stato di immagine, per ricondurre ad un giudizio storico. Tenere in conto di premessa neces-



G.G. Spadari: I costruttori 1970

saria il manifesto o la fotocronaca politica, non è per Spadari un suggestivo espediente iconografico nè l'indice di generico ossequio alla poetica "pop", pur avendone tratto conseguenza sul piano strumentale. La struttura linguistica nasce infatti dalla constatazione sostanziale che, anche le istanze sociali e politiche, tendono a imporsi mediante la perentoria persuasività delle immagini. La fotografia di una sommosa è più espressiva di un saggio che ne verifichi la causa. L'immagine deterrente di un missile, non sbiadisce dopo i resoconti delle conferenze sul disarmo. Nelle elezioni americane o nelle sfilate di Mosca o di Pechino, i ritratti e le gigantografie dei protagonisti, sono i simboli più usuali e, il culto o l'esecrazione delle personalità, avviene per il tramite della loro immagine. Al di là del suo atteggiamento ideologico, Spadari legge puntualmente questa situazione e la esprime con un processo di mimesi incandescente dei linguaggi specifici dell'ideografia politica: in questo modo propone i termini per un giudizio che tenga insieme conto delle cose e del loro modo di tradursi (o di esser tradotte) in messaggio. Anche quando, come nel ritratto equestre di Guevara, sembrerebbe indulgere alle dimensioni mitiche del personaggio, i riverbi banali del linguaggio riportato, sono provocanti al punto da indurre ad una presa di coscienza che trascende la suggestività ma anche il limite, implicito nell'immagine strumentalizzata. Quindi in definitiva, propone un discorso critico e non agiografico. La depersonalizzazione del discorso attribuisce, se mai, una dimensione epica alla rappresentazione delle cose, che vuol essere indice dell'importanza dei fenomeni che le producono e non un ingenuo o mistificatorio invito al culto irresponsabile.

Eligio Cesana

Galleria Diagramma: Dadamaino

Con i sette colori dello spettro, più le tinte neutre, si possono ottenere 4000 diverse gradazioni. Dadamaino - l'artista milanese che da anni si occupa con serietà di problemi dell'astrattismo ottico e concreto - le ha individuate, queste gradazioni, e le ha disposte in strisce orizzontali, divise da una linea mediana verticale, a coppie: in una vibrante progressione che va dai colori freddi ai colori caldi. E' questa una delle più avvincenti proposte della Dadamaino, che in questi giorni - dopo una pausa quasi decennale - espone lavori recenti.

Un'altra serie di opere interessantissima è costituita da lamelle rettangolari di carta a colori fluorescenti, disposte come il piummaggio degli uccelli e secondo una successione di colori particolarmente studiata in modo che, quando si passa una mano su queste lamelle, esse, ricomponendosi lasciano un'apparente traccia colorata dovuta alla persistenza dei colori (e dei loro complementari) sulla retina. Un'altra serie di opere ci porta nell'ambito del cinetismo, con alcuni rotor circolari composti di un disco ruotante dipinto a spicchi colorati e di un altro disco, sovrapposto, con fondo dominante nero, pieno di leggerissime scalfitture; il disco colorato, spostandosi lentamente crea l'illusione che sia la massa scura, scalfita, a muoversi, come una matassa viva o come una galassia in miniatura piena di astri pulsanti. Tre diverse proposte ottiche che si basano anche sulla limitatezza delle nostre percezioni visive; impressioni apparenti (le tracce luminose, la massa cosmica semovente, le gradazioni di colore che restituiscono effetti tattili di volta in volta diversi - dal brillante-liscio al vellutato) che impressionano l'occhio grazie a un illusionismo basato su osservazioni scientifiche e un'organizzazione razionale della composizione. Questa organizzazione la ritroviamo in opere meno recenti in cui l'accento è messo sulla componibilità. Fili verticali di nylon sono tesi in un telaio quadrangolare; lungo questi fili sono fissati quadrati di materia plastica, in due gradazioni di rosso, spostabili verticalmente. Ad ogni spostamento nasce una nuova variante compositiva, tenuta però salda entro il disegno iniziale. Bisogna infine osservare che tutte queste proposte della Dadamaino non hanno nulla di una fredda sperimentazione. L'osservazione scientifica vi è trasformata in un gioco, non privo di fantasia, in cui è evidente il piacere di comunicare una scoperta: di, soprattutto, fare capire che dalle cose più semplici possono nascere le soluzioni più inattese.

Gualtiero Schönenberger

NUORO

Galleria D'Arte 31: A. Pizzinato

Anche al cospetto delle nuove aperture dell'arte odierna, questa mostra di Pizzinato ci trova disponibili a cogliere il ritrovamento di espressioni pittoriche implicitamente poetiche e l'ipotesi, non ancora scontata, secondo cui il dato naturale si possa porre e proporre in termini di valida

comunicazione emotiva, nel più ampio senso del termine. Nelle componenti ritrovate delle passate esperienze stilistico-culturali dell'artista - da quelle cubiste a quelle realiste delle quali ultime Pizzinato fu uno dei più ferventi e significativi rappresentanti nel periodo dell'ultimo dopoguerra - l'opera attuale si è andata sempre più decantando nei residui discorsivi orientandosi alla ricerca di colore-luce-ambiente nella gamma cromatica dei toni freddi verdeazzurri, nella visione espressiva scevra da cristallizzazioni formalistiche e quindi più libera e filtrata del dato oggettivo-naturale che, articolandosi in forme di solida motilità ritmica delimitanti spazi sensibili e disponibili della psiche, suscitano suggestioni emotive appalesanti significazioni poeticamente umane e morali i cui messaggi assumono validità anche in vista delle problematiche e delle istanze più impellenti dei tempi presenti.

Mario di Cara

PERUGIA

Palazzo Comunale: G. Giuman

Colma di echi segreti e un poco intimisti, bilicata tra emergenze di accadimenti del presente e riaffiorare di immagini memorative, la pittura di Giuliano Giuman ci appare come un distillato di sensazioni, nel quale l'emblematico dissidio tra realtà e desiderio dell'essere si decanta in una iconicità polidirezionale, ma senza tempo. Quando Gerardo Dottori scrive che: "Giuman... non si pone problemi estetici o letterari o politici per dipingere un quadro; lo dipinge e dipingendolo risolve il 'problema', se così si può chiamare quel bisogno dello artista, di esprimere un proprio mondo", penso che voglia rendere omaggio, soprattutto, alla sincerità totale con cui il giovane pittore perugino affida ai suoi dipinti il compito di comunicarci, senza aver l'aria di voler imporre messaggi o verità personali, qualche pagina di quel suo tenue, ma costante dialogare con se stesso e con le cose che lo circondano. Nell'articolazione dei piani, nella compenetrazione e nella sovrapposizione delle immagini appartenenti a "momenti" diversi della realtà, ma sincronizzati in virtù di una scansione poetica di ritmi e di interazioni e di omologie tonali, Giuman coglie l'essenza stessa della narrazione pittorica, fissandone, con un sentimento lirico della temporalità, gli attimi più pregnanti di significati inespressi. Se non temessi di abusare di una definizione ovvia, per il fatto che Giuman è anche

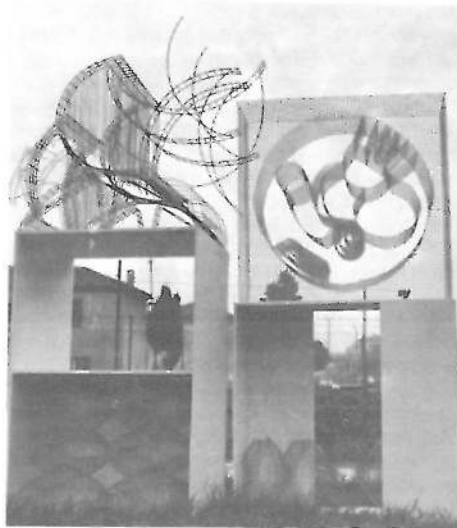
un buon musicista, potrei dire che i suoi dipinti sono costruiti con qualche riferimento alla tecnica del contrappunto; in ogni caso, si avverte in essi una musicalità di fondo, cioè quello smaterializzarsi delle cose in sequenza di elementi figurativi assemblati in funzione di una finalità idealistica e non apodittica. E per rimanere nella metafora, potrei aggiungere che in questi dipinti c'è anche un *leit-motiv*: la finestra aperta. Tratto d'unione tra mondo interno e mondo esterno, ma forse, soprattutto, simbolo di evasione.

Carlo Melloni

PESARO

Galleria Segnapassi: G. Antinori

Se non sbaglio è la sua prima personale. E questa modestia, questa riluttanza, mi sembrano un ulteriore segno di serietà. Antinori appartiene a quella categoria che, fuori da ogni schematizzazione, vorrei definire: dei "borrominiani". Intendendo con ciò quegli artisti (e, specie fra i giovani, mi pare se ne possano oggi individuare diversi) che tendono a lasciare un segno della propria creatività, a prescindere dalla modestia intrinseca del mezzo usato. Anzi, usando mezzi quanto più poveri e modesti possibile, proprio perché possa risultare più schietta, nuda, irriducibile, questa loro creatività. Come il mattone o lo stucco del Borromini si nobilitava per quel segno fabbrile che l'artista vi imprimeva - e, im-



G. Antinori: scultura in rete metallica

plicitamente, diveniva segno etico - così i materiali di questi artisti si dichiarano alla vista in tutta la loro povertà (da non confondersi, però, con quella della cosiddetta "arte povera") ma, al tempo stesso, manipolati e trasfigurati da una fantasia fertilissima. Tali a me appaiono anche le "gabbie" di questo giovane artista fanese. Gabbie di semplice filo di ferro ma nobilitate da una fantasia di rara ricchezza. Insomma qui la dialettica si svolge tra mezzo e immaginazione ed è dialettica pazientissima, serrata, con esiti che - come può rilevarsi anche nelle stampe esposte - raggiungono una bellezza davvero inusitata. Si potrebbe azzardare l'ipotesi che queste "gabbie" nascano dal ricordo di certe nasse abbandonate sulla spiaggia, le quali, per le loro forme strane e misteriose, spesso scatenano i sogni dei ragazzi. E con il loro gioco di legami e di spazi, diventano, in un certo senso, un simbolo che racchiude la esperienza del mondo. Fino ad articolarsi in una serie di forme liberamente inventate, sempre più aeree, più ricche, più complesse, che sfiorano certe progettazioni di città ideali. Ed è un legare il ricordo all'utopia, la testimonianza alla speranza, come è di ogni autentica operazione artistica.

Francesco Vincitorio

PESCARA

Galleria d'Oggi: Sandro Visca

Non si può parlare più di pittura senza che il termine investa i valori più disparati, da quelli sociali ed estetici, a quelli più propriamente compositivi, armonici quindi e soggetti a modificarsi per meglio centrare il punto emozionale legato molto spesso alla casualità. Di fronte alla pittura di Sandro Visca si affollano nella mente nomi e situazioni che non possono, tuttavia, costituire un confronto ma appena una analogia. Un segno così elementare, come risulta dagli schizzi e dai quadri, non può che essere carico di esperienze rivissute al limite delle problematiche più ardue. Nicola Ciarletta esclude il nome di Baj, parla di Picasso - ma per inciso -, poi ci torna su. Gli è sfuggito Klee, probabilmente, ma ha capito Visca e ciò che egli intende dire con le sue "pupazze" proposte prima su tela, poi costruite e collocate in uno spazio dove, strano a dirsi, sembrano sopraffatte dalle loro matrici incorniciate e tendono a rientrarvi, quasi le sedie, il tavolo, il leggio, tutto quanto è stato predisposto per

loro, fosse inutile e superfluo, eliminato dal contesto del discorso volenterosamente avviato su due piani e poi tornato ad essere unidimensionale. Si tratta, in definitiva, di un tema variato e vario, non monotono, estremamente elegante, a volte bizantino. Vi è, nel fondo, una certa irrisoluzione della realtà, smorzata dalla tristezza dei pupazzi veri, autentici Golem sveltizzati o sagome afflosciate in un museo delle cere non refrigerato a sufficienza. I merletti, i bottoni, le dorature e le argentature, insieme al simbolo del cuore posto negli occhi, nella bocca, sulle gote, ai piedi: tutto un materiale che fa pensare a un Matthew Gregory Lewis divenuto pittore con qualche secolo di ritardo e passato attraverso il vento di certa spensierata liricità dei tempi tranquilli. La trovata, poi, di far entrare in scena - e diciamo scena in senso teatrale, perché (e concordiamo con Ciarletta) la mostra si predispone e qualifica in forma "recitativa" - due giovani donne col volto dipinto come le "pupazze" che nell'angolo della Galleria "fanno salotto", e averle vestite, magari più sobriamente, dei loro doppi, è una forma di rivincita sulla unidimensionalità. Lo spazio, in tal modo, è risultato occupato, qualcosa si è mosso, è scattata la molla dell'*happening* contenuto nel limite consentito dall'ambiente. Anche Visca gioca la sua parte tra le sue opere. A suo agio nel mondo che ha creato, gioca sul tema scoperto con stoffe e colori in attesa di passare dalla stanza che si trova nello specchio in quella dimensionale della realtà, magari inventata.

Benito Sablone

ROMA

Galleria Zanini: Franco Francese

Tra i molti aspetti espressivi della pittura di Francese, è da rilevare la presenza di un nucleo narrativo continuamente ripreso e approfondito. Il lato più evidente è fornito dal tema della Melanconia del Dürer. Ma interessa non tanto il contenuto iconografico (la figura raccolta, i solidi geometrici, il cane raggomitato, e sullo sfondo un orizzonte illimitato) quanto il significato umano e esistenziale, che è il fondamento della piena validità di quella costante ripresa. In sostanza, si tratta di mettere a confronto l'esperienza immediata da un lato, e la cognizione dall'altro lato: la presenza umana e animale, di fronte al mondo della geometria (gli elementi) e della cosmografia (il tutto). E stabilire l'equazione: i due si equivalgono; perché la melan-



F. Francese: Melanconia del Dürer 1968/69

conia è dappertutto. L'esperienza personale della sofferenza diviene una chiave d'interpretazione per cogliere il senso dell'intero mondo. In ciò è dichiarata la tensione che consiste nel parlare delle proprie esperienze senza sopportare i limiti angusti di un intimismo individualistico, nettamente superato. Questo atteggiamento di apertura implica che il tono morale, il carattere spirituale dell'esperienza del colore è ammesso, almeno implicitamente, come segno dell'attività umana in ogni sua dimensione: anche nella realtà politica, anche nella vita quotidiana. E tuttavia la cronaca resta pronta ad amplificarsi sino a diventare filosofia, Weltanschauung. Una finestra, un balcone, uno stipite, od oggetti equivalenti, segnano in realtà il passaggio da uno spazio chiuso a uno aperto, da qui al tutto. Tra i segni della malinconia, l'immagine della morte appare non di raro come sintomo estremo. E' interessante rilevare i titoli: Notte Stellata è la denominazione di composizioni in cui campeggia un teschio di animale. Che in tutto ciò agiscano interessi ricchi e complessi può probabilmente essere confermato dal riferimento a discorsi manifestamente romantici, dove per romanticismo intendiamo qui, in specie, la presenza di un grave turgore pa-

tetico allargato alla storia e al cosmo. Non mi pare arbitrario citare certi noti versi di autori ottocenteschi: Foscolo: "uscir del teschio, ove fuggia la luna... col luttuoso/singulto i rai di che son pie le stelle/ alle obliate sepolture". O in Leopardi, Le Ricordanze: "Mesto riluce delle stelle il raggio, ecc." I riferimenti potrebbero proseguire innumerevoli. Ma questo ci conferma nella valutazione dei motivi dell'ispirazione di Francese, come presenza ricorrente e profonda della meditazione su un tema necessario della condizione umana, una struttura esistenziale universale, che Franco Francese ci "ripete" con evidenza strettamente individualizzata.

Giuseppe Curonici

Galleria Capitello: Luigi Montanarini

Il rapporto grafico-cromatico che Luigi Montanarini stabilisce in queste opere, presentate in catalogo da Enrico Crispolti, è un rapporto basato sul dato ricognitivo dell'indagine all'interno di una iterazione narrativa di sapore emozionale. Un dialogo con il colore che Montanarini controlla, puntando sugli aspetti indicativi della visione, intuita nelle proposizioni sino a diventare, nella realizzazione, immagine infine. Il figurale d'origine si trasferisce così nell'ambito di un rigorismo di conoscenza con l'animo aperto all'ipotesi. In tal modo l'evasione, l'irrazionale, l'invenzione antimetodologica (nonostante che certe apparenze formali possano far pensare al metodo) trovano cittadinanza, conservando al tutto la tensione di un dato di sensibilità in cui l'artista si riconosce: lembi di memoria che l'evocazione di un espressionismo romano non perdono di vista. La modulazione cromatica, tenuta sui registri medi della partitura (gli accordi ocra, azzurro, nero) sente l'improvviso trasalimento del rosso che diventa esaltazione, gesto, intuizione conoscitiva; l'andamento del segno, poi, imprime all'immagine quel concetto circolare di struttura che guarda all'ipotesi compiuta. L'impostazione tonale d'origine con le successive implicazioni sensibili ai riferimenti cubisti ed espressionisti (gli antichi nudi, l'opulenza dei suoi fiori, la carnalità di certi accostamenti ampi nella stesura materica) in queste soluzioni trova un logico sviluppo di continuità e coerenza, a chiarimento della natura dell'artista che è e resta, sostanzialmente, lirico-romantica: il senso positivo della storia che nel gesto di fiducia verso l'uomo si afferma.

Galleria Nuova Pesa: F. Farulli

A suo modo, in fondo, questa di Fernando Farulli è una disperazione storica. L'incapacità dell'uomo di contrastare la tecnologia risolta per la tangente dell'esaltazione dell'uomo: nuovo demiurgo che si oppone, in posizione di sfida, all'alto forno. Il "costruttore" (è il tema dominante questa sua personale a "La Nuova Pesa") in tal modo diventa crociato eretto, in posa statuaria, altera, retorica, quasi a voler condizionare la fase dell'alto forno, in bilico tra realtà e fantasia. E fantastica diventa anche l'ambientazione in cui Farulli colloca questo uomo-immagine (reale in quanto appare, pesante in quanto estremamente esasperato nelle strutture). Così che il modello di comportamento che più direttamente sollecita la nostra immaginazione è l'astronauta. Ecco la rinnovata dimensione. L'appiglio al quale l'artista si aggrappa, anche inconsciamente se si vuole, per riscattare una autonomia d'azione. La tradizione realista ritorna, in tal modo, attraverso l'immaginazione. Il ricordo di Leger si fa automatico: il riporto al ciclo "murale" dell'arte messicana, spontaneo. La sua diventa, così, fase di esaltazione che trova riscontro nel rapporto cromatico squillante, violento, drammatico negli stridori che si fanno sovente aggressivi sino all'esplosione. Un racconto urlato, in un certo senso, questo di Farulli, che non approfondisce i veri problemi dell'alienazione ma li urla tentando di rendere positivo il negativo con alla base, però, il tarlo del *comizio artistico* che fatalmente finisce con il deformare quella realtà stessa alla quale sembrerebbe ispirarsi, portandolo sui binari obbligati di una visione forzata che a lungo andare perde la stessa storicità d'origine.

Vito Apuleo

TORINO

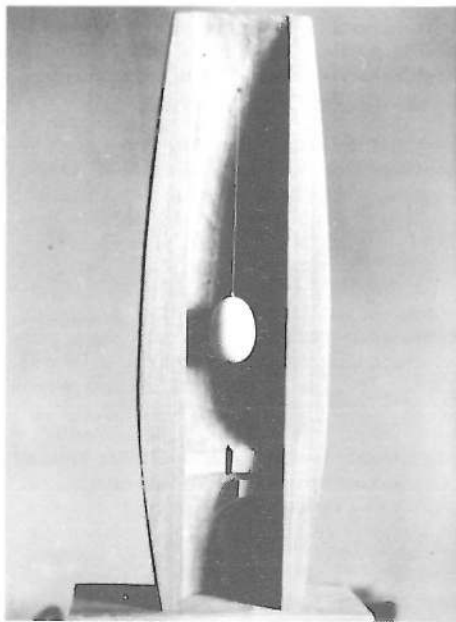
Galleria La Bussola: Enrico Baj

Nei quadri "iconoclasti" di Baj esposti alla Bussola - sorta di assemblages di stoffe, plastiche e celluloidi - la sagoma dell'uomo "costruita" da materiali effimeri e artificiali, ne diviene soltanto il supporto. Materiali di tipica estrazione neo-dada, ma tra i più pregnanti e patetici insieme, perché legati più che a una precisa funzionalità, all'affermazione tutta esteriore ed effimera dell'io: le medaglie, le coccarde, la ricca carta da parato, il rivestimento damascato del sofà buono, le passamanerie delle tende a baldacchino, tutti gli orpelli i-

strionici e spagnoleschi insomma con cui si riveste e si fregia la vacuità e l'ambizione umana (e di cui la cravatta permane per Baj l'ultimo simbolo). Dall'ironia feroce con cui bersaglia e distrugge gli ultimi miti delle vecchie glorie borghesi e patrie, Baj passa con altrettanta aggressività alla corrosione dei nuovi materiali odierni già divenuti kitsch dell'umanizzazione quotidiana: la celluloidi e la plastica. La sagoma umana intesa sempre come supporto di questi "oggetti quotidiani del moderno travet industriale" (Crispoliti) ne evidenzia l'artificiosità: la plastica argentea, rutilante, brillante; "l'imitazione" del centrino di pizzo, della marmorizzazione, del materiale più ricco. Baj coglie infatti in queste plastiche il momento della trionfante e farsesca fagocitazione del materiale tecnologico, da parte di una banale umanità industrializzata, ad addizione e contraffazione esteriore e fittizia.

Galleria L'Approdo: Hisao Yamagata

Il filo conduttore delle sculture in legno e bronzo del giapponese Yamagata, milanese d'adozione, è il profondo simbolismo vitale dell'uovo, presente in ogni sua opera a significazione di un modulo di misura proporzionale e sintetico. Queste opere simbolico-astratte, e pur legate a dati naturalistici, rivelano nell'identità dei valori



Hisao Yamagata: Spazio verticale 1967

di significato e di significante il profondo legame con l'ideogramma e di conseguenza con la cultura orientale, mentre l'attacco con la cultura europea è mediato da alcune suggestioni brancusiane. I prolungamenti organici dei supporti delle sculture, quasi antenne antropomorfe saggianti lo spazio; la rottura dell'ovoide-matrice in sezioni o frammenti; la visceralità delle convessità di certe superfici, sottolineata dalla vitalità del materiale ligneo; l'impronta-calco dell'embrione tensionalmente metamorfosato in tutte le opere, esternanti l'apertura verso il poliforme e il fantastico, sono sempre infine ricondotti e ricomposti normativamente alla misura e all'ordine spaziali della forma archetipica e simbolica dello ovoidale.

Galleria Franzp: Nanni Cortassa

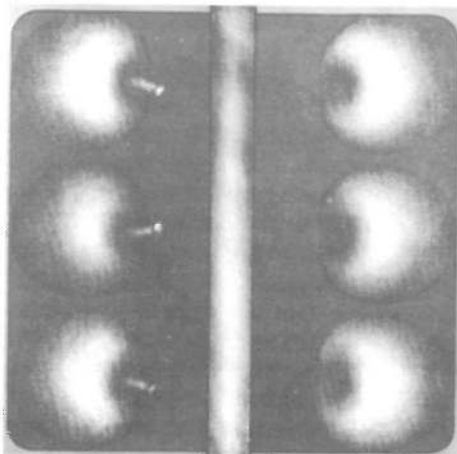
L'aperta e provocatoria critica alla società attuale del giovane artista torinese Nanni Cortassa (alla sua prima personale dopo la partecipazione alla Rassegna S. Fedele 1969) è puntata sulla dissacrazione e demitizzazione dell'emblematicità della bandiera, consumisticamente immessa in contenitori di uso gastronomico e conserviero, sotto vetro e sotto gelatina. Dal possesso oggettuale del reale, e dall'identificazione dell'immagine con l'oggetto proprio del neo-dada e del pop art, Cortassa giunge ad un rovesciamento dialettico della significazione feticista dell'oggetto empirico in quanto tale: l'iconicità del seriale vaso di vetro alimentare è qui controvertita dall'intervento della semanticità esplosiva della bandiera contenuta. Questi simboli del potere mondiale arrotondati e schiacciati in veicolo liquido o gelatinoso, ridotti causticamente a merce da consumo o da congelamento conserviero, portano ben oltre la carica d'emblematicità iconica elementare già data ad essi da Johns e da Indiana, in una processualità eversiva e dilatata. Il discorso di Cortassa quindi, inserito nelle posizioni critiche e dialettiche post pop europee, ne supera l'agnosticismo contemplativo vertendo al livello esistenziale di una violenta dissacrazione della realtà sociale attuale.

Mirella Bandini

VENEZIA

Galleria Il Canale: Vanni Viviani

Il protagonismo iconografico della mela pone problemi di natura semantica, è vero, e Natali che lo presenta ha ragione. Però la ripetizione allo stesso livello di funzione



V. Viviani

emotiva, alla lunga, non può evitare l'esito di una concreta fondazione di un organismo che anziché servire l'idea della polivalenza semantica del simbolo, pare stabilire una legislazione unica critico-percettiva. Così l'apertura e la disponibilità a più ipotesi di senso viene a cessare: in realtà questi modelli compositivi tendono a suggerire rigide immagini comportamentali. Ci aiuta, in questa ipotesi di una lettura a senso unico, il modulo unico secondo cui si struttura ogni volta lo spazio: uno spazio progettato come una macchina entro cui far funzionare la stessa figura ripetuta più in serie logico-funzionale che in serie percettivo-simbolica. Sotto testo si rivela una istanza mimico-imitativa che tiene a saggiare (ecco l'ambiguità semantica) la misura legislativa del codice linguistico tipico al rituale contemporaneo: lo standard, come metro di una logica. La pulizia della impaginazione, la sonante lucidità del tono, la misura cronometrica delle relazioni di posizione, la deambulatoria canalizzazione dello spazio, la funzionalizzazione antinarrativa dello stesso simbolo ripetuto in serie puntualmente identica, servono non tanto l'idea dirompente della vitalità e della opposizione, quanto piuttosto quella convergente della efficienza e della normatività come esigenza logica del sistema. La ragione privata di questa pittura consiste nella esigenza di una logica attraverso la creazione di un meccanismo in cui però sia possibile anche percepirsi: una logica che abbia pure il nostro mistero. Qui il respiro di un piacere dei sensi che fa della stessa logica il gioco del nostro rapporto col mondo.

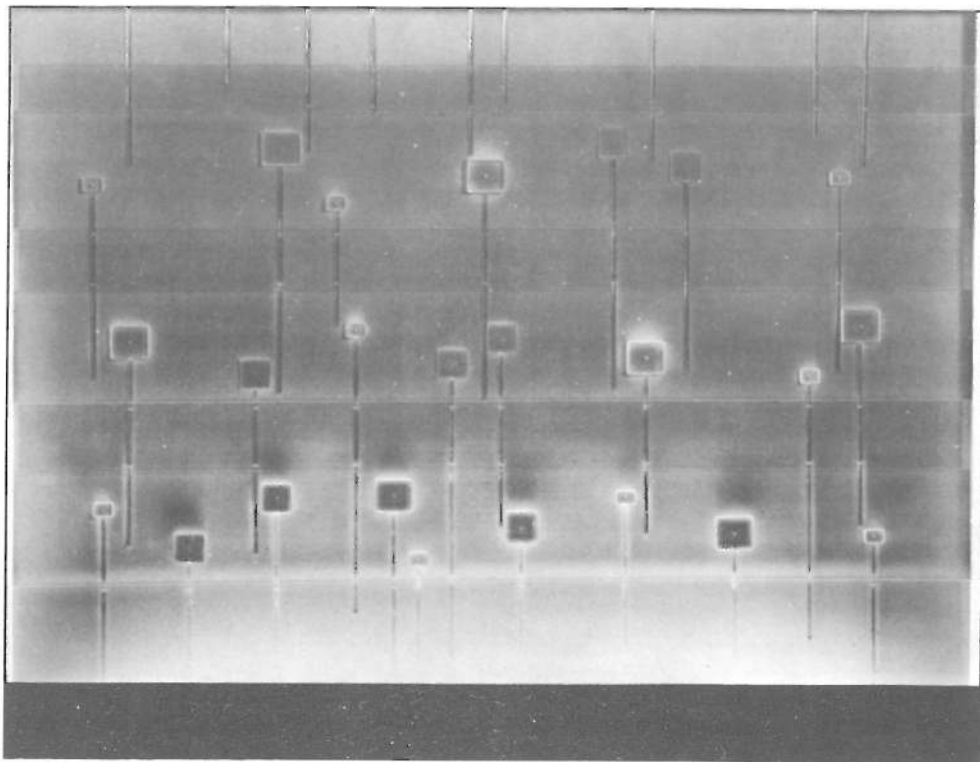
Salvatore Fazio

ARTE COME CONOSCENZA

Da molti anni assistiamo ad un progressivo fenomeno di rigetto dell'arte da parte della cultura "impegnata"; più precisamente si nega la legittimità del veicolo artistico col proponimento di ridurlo al livello del linguaggio letterario. (Come letterario intendiamo ogni discorso che presume giustificazioni di tipo logico o comunque si propone di esaurire per virtù della propria coerenza l'operazione artistica, negandole ogni autonomia discorsiva). Se poi osserviamo che la struttura del discorso letterario, quando non è poesia, può considerarsi declassamento del linguaggio logico-formale agli usi più quotidiani e divulgativi, allora il processo di trasformazione assume un significato più largo e indicativo, coinvolgente la cultura stessa, intesa nel senso più ampio, etnologico e, al limite, antropologico del termine. L'abitudine a misurare i fenomeni e a risolvere i problemi mediante le logiche dei simboli ha portato progressivamente a riconoscere come "reale" solo ciò che rientra nei limiti dei rilevamenti possibili con tale metro, privilegiando e assecondando quella parte della mente che l'ha prodotto. Quella che, in origine, può essere stata una scelta consapevole, si è trasformata in un condizionamento sul piano del subconscio, e ha generato una resistenza-corazza, di tipo Reichiano, a qualsiasi altro atteggiamento. In sostanza si respinge il linguaggio artistico come mezzo legittimo di conoscenza; lo si tollera, nel caso che si serva di mezzi letterari.

E' da dire che la formulazione di leggi che regolino il nostro ambiente, ottenuta at-

traverso il rigore razionale, pur con l'alto grado di comunicabilità e di precisione che tutti gli riconosciamo, non sarebbe certamente un'esperienza negativa se non tendesse ad escludere altre possibilità e attitudini ma, soprattutto, se non avvertissimo viva a tutti i livelli una condizione di profondo disagio che ci spinge ad intervenire in una revisione globale della nostra organizzazione mentale. Se ancora notiamo che la società attuale è il prodotto dell'atteggiamento appena affermato, protrattosi per molti secoli, ci rendiamo conto di come la dimensione della mente a cui non si è dato credito e che è stata trascurata per tanto tempo, si renda responsabile di questa nostra inquietudine. Se cerchiamo di capire le cose nella maniera tradizionale, constatiamo che in fondo non si verificano altro che i postulati del metro sistematico usato; se però ci abbandoniamo a modi, non descrivibili e quindi incomunicabili, di entrare in rapporto col mondo che ci circonda, rischiamo di perdere il controllo cosciente del nostro destino di uomini. Dovrebbe essere chiaro che non intendiamo qui sostenere una pericolosa posizione di natura irrazionale; come sempre la cosa più difficile ad accettare è la lucidità critica che va esercitata non solamente sul contesto culturale in genere, ma soprattutto nei riguardi dei linguaggi che ne sono le matrici. L'atteggiamento artistico, per le sue caratteristiche di libertà e di minor compromissione, può essere considerato uno strumento di notevole efficacia in tal senso, e la resistenza che vi si oppone ne da una conferma.



C. Cioni

Ponendo come caratteristica tipica e limite della condizione umana, a livello culturale e sociale, l'attività del cervello a produrre strutture con le quali identificare il mondo e se stesso, il centro d'interesse della nostra attività di artisti sarà l'indagine critica di questo processo, dei rapporti fra le diverse strutture producibili, la scoperta del sottile e complesso gioco, ingannevole o no, dei linguaggi. Qualsiasi atteggiamento della mente può interessare, ma ha un senso culturale nella sola misura in cui può essere analizzato e generato sul piano della comunicazione artistica. Tutto ciò può produrre e indurre una tendenza alla "contemplazione" nel senso della concentrazione dell'attenzione, come recupero di un'attitudine dimenticata e come antidoto dell'attuale condizionamento socio-economi-

co, e ciò facendo riscopre le basi oggettive da cui partire per riacquistare il controllo consapevole della nostra cultura.

Da un'originaria condizione di silenzio, il mondo ci appare allora come qualcosa di molto mutevole: un filmato dove le immagini si succedono alle immagini e le variazioni sono l'effetto dell'azione della nostra mente che agisce sui postulati impiegati, modificandoli. Le strutture si aggiungono alle strutture per formare sistemi sempre più complessi, in un gioco esorcizzante e fantastico che, impegnando tutte le nostre facoltà, dilata i limiti della nostra prigione esistenziale. Purtroppo, tutto quello che abbiamo detto, lo abbiamo detto al livello del linguaggio letterario. Tuttavia, qualche spiraglio è sempre possibile.

Carlo Cioni

tra croce e baratono

Semplificando al massimo, si può dire che in tempi recenti la concezione della tecnica artistica ha oscillato fra due estremi opposti: da un lato si incontra la posizione crociana, tutto sommato equilibrata e aperta a fertili approfondimenti, ma che in complesso registra una svalutazione del momento tecnico; dall'altra invece si insiste su una dogmatica rivalutazione dell'aspetto tecnico dell'arte, che diviene l'unico e globale fattore costitutivo della stessa artisticità: la tecnica riportata alle sue origini anche etimologiche, equivalente e coincidente con l'arte stessa (techne uguale arte).

Per il Croce la tecnica "non è già cosa intrinseca all'arte ma si lega al concetto di comunicazione"; e "non varrebbe certo la pena di stare a litigare sulla parola 'tecnica' quando è adoperata come sinonimo dello stesso lavoro artistico, nel senso di 'tecnica interiore', che è poi la formazione dell'intuizione-espressione; ovvero nel senso di 'disciplina', cioè del legame necessario con la tradizione storica, dalla quale nessuno può slegarsi sebbene nessuno vi resti semplicemente legato" (*Aesthetica in nuce*, Bari, Laterza, 1966, pp. 32-33). La tecnica dunque come cosa estrinseca all'arte, riguardante l'aspetto comunicativo, pratico; e perciò è chiaro che l'analisi tecnica propriamente detta si esaurisce nella valutazione dei mezzi materiali dell'arte, e che una tale analisi esula da un ambito rigorosamente estetico. All'opposto, ad es. per Adelchi Baratono (*Il mondo sensibile, Arte e poesia*), il rappresentante più deciso della seconda tendenza, l'arte è tecnica e solo tecnica.

Ai nostri giorni appare invece molto più produttivo muoversi in una zona intermedia tra queste due regioni così agli antipodi. Una posizione che conservi vitalità e

autonomia al momento tecnico dell'arte, senza sconfinare in un indiamiento della tecnica, è quella reperibile in un orizzonte che si può definire fenomenologico. Del resto è la stessa esperienza artistica del nostro tempo che impone una rinnovata attenzione al problema tecnico: oggi l'arte sembra più dedicata che in passato allo sfruttamento dei propri filoni formali e tecnici; l'artista sembra che si interessi più del fare che non del fatto artistico, più del processo operativo che non del prodotto finito. E così molto spesso l'argomento, se non la stessa finalità, dell'arte, è proprio lo sperimentare i procedimenti formativi e formali, la ricerca di nuovi media espressivi. Si pensi alle continue proposte dei nuovi materiali, tecnologici e non, alle recentissime tendenze a spostare l'attenzione all'azione artistica in sé, ai comportamenti e agli interventi sulla e nella natura. E' quindi utile impostare il problema della tecnica artistica da una parte in modo da conservare la possibilità di valutare il momento tecnico pienamente autonomo, e dall'altra in modo da tenere aperte e agibili le vie per un collegamento dello stesso momento tecnico con il più vasto ambito del mondo del soggetto, dell'esperienza individuale e collettiva. Lo scopo è di far risaltare la vita della tecnica artistica come azione dialettica tra due diversi momenti: quello dell'autonomia, dell'indipendenza assoluta, cioè sciolta da ogni riferimento esterno alla realtà formale dell'opera, e quello dell'eteronomia, dell'interdipendenza tra i diversi territori dell'attività umana: per cui l'aspetto tecnico-formale di un'opera è riagganciato con l'intera concezione del mondo dell'artista e della sua epoca. A questo punto il discorso si fa proprio più "tecnico" e decisivo.

Claudio Altarocca

LE RICERCHE DI CIONI CARPI

In occasione di una sua mostra alla Square Gallery di Milano - mostra in un certo senso panoramica dell'attività di questo che è uno dei più isolati e schivi, ma forse tra i più significativi artisti operosi in Italia - sere fa sono stati proiettati alcuni films sperimentali che Cioni Carpi ha realizzati tra il 1960 e il 1963.

Tenendo conto delle date, appare subito evidente che non si è trattato di un ossequio alla attuale moda filmica, bensì, per così dire, di una riesumazione. Una "riesumazione" che è servita, innanzi tutto, a ribadire come l'uso di questo mezzo, da parte degli artisti, non sia iniziativa sorta nell'ambito della pop art americana. Ma abbia radici più lontane e, starei per dire, più rigorose. In primo luogo, gli esperimenti di Hans Richter (il suo *Rhythmus* è del 1921), di Walter Ruttmann, di Man Ray, di Fernand Leger e, soprattutto, di Laszlo Moholy-Nagy, e del suo collaboratore Ludwig Hirschfeld-Mack, nei laboratori della Bauhaus, proseguiti poi a Berlino, a Londra e, infine, alla New Bauhaus da lui fondata a Chicago nel '37. Sull'abbrivio di queste ricerche, poco prima dell'ultimo conflitto, altre numerose sperimentazioni da parte di vari artisti, in una fitta trama di relazioni che, un giorno o l'altro, bisognerà decidersi a districare meglio. A partire da quelle del nostro Veronesi, che già nel '38 usò il colore direttamente sulla pellicola, a quelle di Len Lye e di Norman McLaren in Gran Bretagna e, poi, in Canada, ad opera di quest'ultimo che vi si era trasferito.

E' a questo filone, per così dire bauhausiano, che si riallacciano le ricerche di Cioni Carpi. Il quale, nello spirito della sua esistenza avventurosa, trascorse cinque anni appunto a Montreal e qui realizzò, nel '59/60, il primo film "Punto contro punto" che, non per niente, porta il sottotitolo "omaggio a McLaren". Un filone basato su un paziente, estremo rigore sperimentale, teso in particolar modo a saggiare i punti di avvicinamento tra operazione estetica e ricerca scientifica, per individuare strumenti idonei ad una maggiore atti-

vazione della coscienza del fruitore. In breve, un filone che - come acutamente scrisse Giulia Veronesi - muove da un personale, forte interesse di questi artisti per la temporalità dell'immagine. Quasi un "restituire all'affresco il cinema: cioè svolgere anche nella dimensione del tempo la composizione pittorica, identificandovi lo spazio e riscattandola dalla staticità che ne faceva oggetto passivo di contemplazione, per renderla in ogni senso attiva".

Ed osservando questi films di Cioni Carpi, siano essi realizzati con il fotogramma grafico alla McLaren o con la tradizionale "animazione", con collages sulla pellicola o col colore applicato fotogramma per fotogramma, ciò che colpisce - d'altronde come in tutta la sua opera - è questa attivazione che egli sempre cerca di provocare nell'osservatore. Specie attraverso la riduzione al minimo dello spessore tra ricerca scientifica e quella estetica. Come un evidenziare la basilare, simbiotica funzione di conoscenza che può essere svolta - oggi più che mai, considerando gli strumenti che la tecnica mette a disposizione - da queste due azioni primarie dell'uomo. E che siano intuizioni feconde lo dimostra il saccheggio che è stato operato di tante "idee" che questi suoi brevi films hanno sperimentato e proposto. Spunti rintracciabili nelle più varie direzioni: da certe sigle della televisione, a molti films d'avanguardia o pubblicitari, alla stessa grafica. Sia pure, sempre, col pericolo insito nella istituzionalizzazione di un linguaggio, senza dubbio con una capacità di agire, specie a livello inconscio, su quella attivazione di cui si è detto, teorizzata, per altro, dallo stesso Moholy-Nagy, fin dal '25, nel libro "Malerei, Photographie, Film".

Un testo che questi film di Cioni Carpi richiamano subito alla mente e che non sarebbe forse male rivedere in circolazione. Specialmente in un momento come questo, in cui troppi artisti hanno la cinepresa "facile" e lo stesso cinema *underground* rischia, come ha sottolineato Franco Quadri su questa rubrica, "di perdere di vista i suoi scopi primari".

F. V.

Ferdinand Alquié:
 FILOSOFIA DEL SURREALISMO
Rumma ed. Salerno 1970

La pubblicazione in lingua italiana di questo anziano testo francese, (che nell'originale è del 1956), va salutato con interesse e con qualche riserva. Ha ragione Trimarco, che stende le pagine introduttive, a lamentare la scarsa aderenza fra noi ai termini di un'indagine sui motivi e la sostanziale disponibilità ai fatti contemporanei del surrealismo: e aggiungerei che nel revival anche editoriale del surrealismo così come si va proponendo da qualche tempo, si sente la mancanza di una nutrita traduzione delle discussioni in atto in Francia e altrove sui centri nervosi e tattici di quel movimento. Sicchè molto si riduce a una informazione di originali surrealisti mutili dei loro corollari poetici e pratici, di opere e di gesti: e tale informazione cade su un territorio che medita tale informazione in termini di assenza di quel dibattito che il surrealismo ha promosso, attirato e fecondato. Con ciò non vorrei veder dimenticato il contributo di un Fortini, che col suo libretto richiama tutta l'attenzione a un'idea politica della vicenda (o storia) del surrealismo, delle sue invenzioni effettuali, con testi pratici, scacchi partitici e via scorrendo. Libro da usare, quello di Fortini, e non da estasi di favore o di rifiuto. Il quale suggeriva anche, in quel tentativo di innesto politico-partitico e relativo, necessario, scacco, uno dei fulcri del discorso, in termini di volontà di fare ma anche frustrazione della impossibilità di saldare discontinuità e divisioni di conoscenza e azione della realtà globale.

Ora, la pubblicazione di Alquié cade utile, perchè, sin dal titolo del resto, richiama a un'esigenza di badare ai casi del surrealismo in termini meno correnti, con richiami meno banali a un sostrato di dimensioni vaste, molteplici e complesse, che non si faccia di consueto. Basterà indicare i capitoli ("il progetto surrealista" "rivolta e rivoluzione" "attesa e interpretazione

dei segni" "l'immaginazione") o qualche tema (la speranza, l'amore, l'esistenza, il sistema, la derealizzazione, il marxismo, ecc.) per consigliarne la lettura non solo agli addetti ai lavori. Nè giova insistere su ciò. Ma il libro, per contro, appartiene a una stagione, gli anni '50, in cui esso funzionò da avviso e stimolo, sicchè a tre lustri di distanza si risentono carenze e attese diverse da quelle poi tentate a vario prezzo più avanti. Proprio il vuoto italiano in materia avrebbe dovuto invitare il prefatore a un aggiornamento del suo lettore su quanto, con Alquié o senza di lui, è andato maturando in questo periodo. Che non è poi tutto buono, tutt'altro (basti sfogliare i colloqui sul tema raccolti dallo stesso Alquié lo scorso anno per l'editore Mouton): ma poteva, tutto ciò, esser guida sicura alla materia di Alquié e quindi per le vie relative alle ragioni del surrealismo. Sicchè l'appunto di fondo che si può muovere al libro è l'esatto controaltare, più subdolo e tenace oggi e più vischioso, del "grosso rischio di assegnargli una falsa eternità", con cui si consuma oggi tra noi il surrealismo, a causa di sciagurate mostre e rassegne. Rischio di una troppo facile epistemologia del surrealismo (traduciamo così la filosofia di Alquié), sicchè potenzialità e possibilità di quel movimento sfuggono ai loro centri di applicazione concreta (ivi compresi i motivi addotti da Fortini, da tenere in giusta prospettiva) e alla storia, o alle cronache, della vicenda europea dell'ultimo settantennio. Che la pratica surrealista non vada chiusa nella guerra fredda dei blocchi di scritture o di generi, e scritture e generi non son solo quelli della retorica della letteratura e della filosofia, è una gran verità su cui non si insisterà abbastanza: ma la perdita delle vicende e degli avvenimenti rischia di mozzar non meno il problema.

Paolo Fossati

GALA n. 40

L. Inga Pin: Che cosa propone Parigi - T. Catalano: La sesta Biennale di Parigi - G. Schonenberger: Fausto Gianinazzi - C. Costa: Per una mostra in viaggio con fermata a Olten - U. Apollonio: I contenitori di Anselmi.

DOMUS n. 483

A. Bonito Oliva: Assalto all'oggetto (Filippo Panseca e Gruppo DDIPPI) - P. Restany: I cristalli di Cesar per Daum - T. Trini: Christo antartico.

L'APPRODO LETTERARIO n. 48

R. Tassi: Coubert nei nostri anni.

CASABELLA n. 344

Opere di Enzo Mari - G. Celant: Cronache di disegno industriale.

COOPERAZIONE EDUCATIVA n. 1

T. e E. Petrocelli: L'immagine proiettata come ipotesi di "opera aperta".

IL CONCILIATORE n. 2

D. Campini: Enrico Della Torre.

RISORGIMENTO feb. 70

C. Munari: Impegno e disimpegno - G. Brizio: Giacometti, De Valle, Rognoni, Russo.

ARTERAMA gen. 70

Terra di Siena: Arturo Tosi - Arnaldo Badodi - G. Traversi: Tobey - M. Portalupi: L'universo del colore.

VALIGIA DIPLOMATICA n. 115

Jbrahim Kodra - E. Natali: L'opera di Canuti - R. Cuzzoni: L'astrattismo.

LA PENSEE dic. 69

O. Chvidkovski: L'estetica della città di domani.

OPUS n. 15

A. Jouffroy: Deux attitudes possibles devant l'art - P. Gaudibert: Contestation, recuperation et modernité - J.C. Lambert e F. Le Lonnais: Biennialibi? Biennialienation? - C. Millet: L'art conceptuel - J. Dypreau: Une nouvelle definition du pop art - G. Gassiot Talabot: Le pouvoir de l'image, Saul, Genoves, Groupe Cronica - P. Leonard: Jean Degottex - R.J. Moulin: Bonjour Monsieur Coubert - P. Leonard: Gerard Titus Carmel - G. Gatellier: Les projets sans fin de Boltanski e de Le Gac - C. Millet: Mark Brusse - M. Barata: Antonio Dias.

LA REVUE DES DEUX MONDES feb. 70

G. Charensol: Omaggio a Marc Chagall - Y. Christ: Arte, la carità per Venezia.

PREUVES 1 trim. 70

J.R. Soto: Il mio itinerario artistico.

a cura di Luciana Peroni e Marina Goldberger

THE NEW HUNGARIAN QUATERLY n. 36

V. Vasarely: Le fonti dell'ordine e della bellezza - Brassai: Il mondo fotografico di János Reismann.

STUDIO INTERNATIONAL feb. 70

C. Harrison: Appunti sull'opera d'arte - J. Benthall: Oleografia ed interferenze - B. Reise: Barnett Newman - B. Newman: Chartres e Gerico - D. Judd: Barnett Newman - B. Newman: Arte dei mari del Sud - E. Brikcius: "Happening" a Praga.

ART and ARTISTS feb. 70

J. Daley: Pseudo rivoluzionari - A. Drewski: Un centinaio d'anni d'arte polacca - J. Lyle: Il ciarlano, il pontefice e l'insegnante spirituale - J. Lindsay: Rodin - T. Atkinson: Somiglianze - E. Wolfram: Nuovo realismo o vecchia obbiettività? - R. Thomas: Grafici - M. Benyon: L'immagine oleografica - G. Battcock: Il nuovo figurativo americano - W. Dyckes: Rafael Canogar - B. French-D. Shepherd: Due per Nottingham.

ART NEWS dic. 69

Mario Amaya: Dello stile floreale in Italia - T.B. Hess: "L'Outsider" Clyfford Still - W.C. Seitz: James Rosati o le masse in elevazione - L. Finkelstein: Arshile Gorky - K.G. Kline: Chaim Soutine - H. Rothenstein: Le sculture di Gary Kuehn.

DU gen. 70

M.G.: Ben Nicholson.

DIE KUNST gen. 70

Sepp L. Tauschmann: Hans Arp - K. Honnef: L'attualissima raccolta del dott. Peter Ludwig - A. Wagner: Il cavaliere ed il suo destriero visti attraverso i tempi - W. Schmied: Auguste Herbins - Heide-A. Betz-Schlierer: Piombi e vetri - A. Sailer: I nudi di Max Dugert - H. Locher: La ragione dei pittori.

UNIVERSITAS gen. 70

M. Huggler: La personalità e l'opera di Paul Klee.

GRAPHIK gen. 70

W. Preiss: Grafica su pellicole plastiche - A. Sailer: Cartelloni pubblicitari sulle olimpiadi di Monaco - W. Schmidmaier: La fantascienza in aiuto della pubblicità.

KUNST & HANDWERK gen. 70

H. Thieman: Il premio Richard-Bampi 1969 - J. Hrasko: Ceramiche e sculture di Dagmar Rosulová - W. Iwaszkiewicz: Artigianato polacco - L. Schultheis: Hans Jahne.

GEBRAUCHSGRAPHIK ot. 69

F. e R. Grindler: Grafismo per la televisione - R. Roth: Concorso per l'emblema dell'anno "Dürer" - T. Hiltner: Kurt - Uwe Nastvogel, caricaturista ancora sconosciuto.

MOSTRE IN ITALIA

BARI Panchetta: Alberto Saliotti

Michelangelo: Lancioni, Prete, Pulejo

Rosta 2: Mario Sportelli

Piccinni: Nello D'Amato

Vernice: Mario Lepore

La Vela: Giovanni Ambrosecchia

BASSANO Museo Civico: S. Bragaglia Guidi

BERGAMO Lorenzelli: John Franklin Koenig

BIELLA Mercurio: Umberto Lilloni

BOLOGNA Forni: Eugene Berman

Foscherari: P.A. Cuniberti

Tempo: G. Marini

Le Muse: Rocco Menzalla

Caminetto: Paolo Barbieri

Galvani: Gino Covili

BOLZANO Goethe: Kien

BRESCIA Acme: Alighiero Boetti

Schreiber: Eulisse

BUSTO ARSIZIO L'Ariete: U. Vittore Bartolini

CAGLIARI Pennellaccio: Angelo Liberati

CANTU' Pianella: Maria Secol

CATANZARO Incontro: Aldo Laurenti

CITTA' CASTELLO Pozzo: A. Fuscagni, Inios Pabi

COLONNATA Soffitta: Angelo Boni

CREMONA Portici: Ferdinando Capisani

CUNEO Etruria: Mario Sanna

CUSANO MILANINO Bibliot. Civica: Gianni Renna

DESIO 70: Giovanni Balansino

DOMODOSSOLA Galletti: Giuliano Crivelli

FERRARA Forziere: Maria Paola Forlani

FIRENZE Indiano: G. Fioroni, E. Treccani

Maselli: Jacques Bollo

Michaud: Domenico Cantatore

Pananti: Lorenzo Viahi

FOGGIA Puglia: Gianni Bruni

FORLÌ Mantellini: Franco Aleotti

GALLARATE 70: Herman Metelerkamp

GENOVA Europa: Plinio Sidoli

GUIDIZZOLO Soraya: Gianfranco Belluti

IMPERIA Il Rondò: Bernardo Asplanato

LA SPEZIA Adel: Gabriele Mucchi

Gabbiano: Gustavo Foppiani

LECCE Elicon: V. Dimastrogiovanni

70: Gino Merico

Leonardo: Luigi Bazzali

LECCO Cà Vegia: Giovanni Acci

LEGNANO Internazional: Valentina Hobson

LIVORNO Peccolo: Osvaldo Licini

LOANO La Riviera: Vincenzo Guidotti

MACERATA Arco: Vincenzo Bendinelli

Artestudio: Josef Albers

Scipione: Bruno Munari

MANTOVA Inferriata: W. Mistani, C. Bertolini

MATERA Studio: Giovanni Socol

Scaletta: Lorenzo Marra

MESTRE S. Giorgio: Grafici polacchi

MILANO Accademia: Angelo Danovaro dal 3/4

Agrifoglio 1: Equipo cronica dal 25/3

Annunciata 1: Carlo Battaglia dal 2/4

Annunciata 2: Franco Rognoni dal 17/4

Ariete: Michelangelo Pistoletto al 21/4

Ars Italica: Adelina Zandrino dal 4/4

Artecentro: Gualtiero Nativi dal 9/4

Barbaroux: Anna Uggè dal 2/4

Bergamini: Franco Mulas dal 28/3

Bolzani: Giuseppe Comparini dal 11/4

Borgogna: Picasso al 8/4

Borgonuovo: Salvatore Blasco

Cadario: Signori dal 7/4

Cairola: Leonardo Borgese dal 7/4

Cannocchiale: Emery dal 1/4

Carini: Gino Moro dal 4/4

Castello: Felice Casorati al 10/4

Cavour: Tiziana Di Fonzo dal 6/4

Centro Brera: Barzanò al 8/4

Centro Pirelli: Artisti jugoslavi al 4/4

Cigno: Bartolomeo Gatto dal 9/4

Colonne: Oscar Pelosi dal 4/4

Cortina: Ilario Rossi dal 6/4

Cripta: Nino Pivetta dal 31/3

Darsena: Romano Santucci dal 2/4

Diagramma: Nanda Vigo al 21/4

Eunomia: Ludovico Mosconi dal 24/3

Falchi: Appel Karel aprile

Fond. Europa: Marisa Bandiera dal 2/4

Gian Ferrari: Mario Molinari dal 6/4

Giorno: Franco Giorchino dal 31/3

Jolas: Tinguely aprile

Lambert: Pier Paolo Calzolari dal 6/4

Levante: Ferdinando Khonopff al 20/4

Levi: Alfredo Bortolucci dal 2/4

Lux: Guido Strobini al 15/4

Marconi 1: Beverly Pepper dal 10/4

Medea: Alberto Savinio al 15/4

Milano: Il disegno in Europa al 15/4

Milione 1: Raccolta Pòmini al 20/4

Milione 2: Alfredo Chighine al 15/4

Montenapoleone: Eusebione dal 3/4

Morone: Mario Raciti al 10/4

Naviglio 1: Kandinsky aprile

Naviglio 2: Jop dal 31/3

Ore: Tino Vaglieri dal 4/4

Pagani: Ettore Falchi dal 3/4

Pater: Aldo Ciucci al 5/4

Patrizia: Sergio Carena Ratto dal 2/4

Pegaso: Clelia Aglieri dal 7/4

Rotonda Besana: Carlo Corsi aprile

Sagittario: Bernardino Palazzi al 10/4

S. Ambroeu: Mario Scarpati al 10/4

S. Andrea: Umberto Mariani dal 3/4

Schubert: Marcel Delmotte al 5/4

Schwarz 1: G. Baruchello dal 3/4

Schwarz 2: Klossowski dal 3/4

Solaria: Marina dal 7/4

Square: Michel Jamart dal 3/4

Stendhal: Kunz al 15/4

Toninelli: Aldo Turchiaro al 7/4

Toselli: Ugo La Pietra al 16/4

Transart: Franco Francese dal 4/4

32: José Ortega dal 8/4

Vertice: Giovanni De Maria al 15/4

Vinciana: Fabio De Sanctis dal 2/4

Vismara: Magnelli dal 24/3

Vitruvio: Romano Battaglia dal 2/4

MODENA Sfera: Luigi Guerricchio
 Tassoni: Remo Bavieri
 Teatro Sperimentale: Alfonso Frasnedi

MONCALIERI Lanterna: Visioni 70

NOVARA Cortile: Giuseppe Ajmone

PADOVA A-dieci: F. Scianna, R. Saxida
 Chiocciola: Mauro Reggiani

PALERMO Robinia: Alberto Sughi

PARMA Quadrato: Saturno
 Steccata: Jean Leppien
 Ruota: Claudio Olivieri

PISTOIA Vannucci: Quinto Martini

PORDENONE Sagittaria: Mario Moretti

PRATO Metastasio: Sergio Scatizzi

ROMA Accademia Tiberina: Rosa Sechi Colacino
 Artivisive: Geografia 2/Pescara
 Ciak: Renzo Margonari
 Contini: Marcolino Gandini
 Medusa: Karel Appel
 Toninelli: Marino Marini
 Salita: Alighiero Giuseppetti
 Torcoliere: Carlo Pescatori
 88: Charles Le Clair
 Marlborough: Adolph Gottlieb
 Vetrina: Mario Russo
 Barcaccia: Salvatore Pizzarello
 Fante Spada: Christian Schad
 Margutta 18 c: Camilian Demetrescu
 Poliedro: Engel
 Qui arte contemp.: Gerardo Dottori
 Farnese: S. Busiri Vici e A. Lunardi
 Ist. Austriaco: Ilse Bernheimer
 Pigna: Maria Carli Pugliese
 Collezionista: Mario Coppola
 Calibro: Nicholas Kuchmij
 Attico: Marisa Merz
 Cassapanca: Cesare Antonelli
 Ist. Latino Americ.: Nina Barr
 Fiamma Vigo: Elvira De Luca
 Tartaruga: Cy Twombly

ROVERETO Delfino: Giancarlo Braghieri

SAN DONATO MILANESE Circ. Culturale: V. Guidi

SAVONA Brandale: Raffaele De Bernardi

SEREGNO G. I 3: Drago

SONDRIO Maspes-Romegialli: Maurizio Frizziero

SUZZARA Ferrari: Giuseppe De Lucia

TARANTO Magna Grecia: Tonio De Dominicis
 Nuova Taras: Gabriel Girardi
 Italsider: Tonino Blasi
 Agave: 12 pittori italiani

TERNI Poliantea: Arte astratta italiana
 Bottega d'arte: Piero Gauli

TORINO Dantesca: Vittorio Tavernari
 Narciso: Filippo De Pisis
 Fauno: Mayo
 Viotti: Karel Wollens
 Piemonte: Aldo Greco
 Triade: Edoardo Ceretto
 Franzp: Emilio Cremonesi
 Punto: Romano Rizzato
 Galatea: Francis Bacon
 Approdo: David Johnston
 Caver: Kiky Madonanyak
 S. Carlo: Aldo Landi

TRADATE Leone: Nastasio

TRENTO Mirana: Giovanna Alliprandi

TREVISO La Cave: Alda Negri
 Mignon: Franco Verrì
 Duomo: Luigi Zuccheri

UDINE Quadrifoglio: Batacchi

VARESE Internazionale: Adriano Bozzolo

VENEZIA Riccio: Carlo Giusto
 Venezia: Karl Plattner

VERONA Notes: Mario Mion
 Novelli: Lucio Fontana
 Dante: Marconi
 Grafica Uno: Claudio Cuman
 Giò: Turci

VICENZA L'Incontro: G. Barbisan

MOSTRE ALL'ESTERO

PARIGI Orangerie: Arte belga moderna
 XX Siecle: Alberto Magnelli
 René: Vasarely
 3 più 2: Guido Giordano
 Arnaud: Arturo Bonfanti
 Sonnabend: Lichtenstein
 Krugier: Wilfred Lam

NIZZA Monfauti: Magliano

CAGNES Musée: 10 maestri italiani

AUVERNIER Numaga: Sangregorio

AMSTERDAM Stedelijk: Claes Oldenburg

ROTTERDAM Boymans: Christiaan de Moor

ANVERSA Buytaert: F. Mortier

BRUXELLES Brachot: Lepri. Peverelli
 Albert: Rit Slabbinck

VIENNA Kunstlerhaus: Kren

MADRID Eurocasa: Gomez Perales

LONDRA Marlborough: Hepworth, Colville

RIJEKA Museo: Sergio Tagliabue

GINEVRA Petit Palais: Foujita
 Zodiaque: Fay Peck

ZURIGO Bollog: Gianni Colombo
 Ziegler: Gianfredo Comesi
 Gimpel: Richier, Cesar, Lutz

LUCERNA Kunstgalerie: Antonio Calderara

BERNA Kunstgalerie: Leovon Welden

BASILEA Thommen: Bacci, Cusumano, Rizzato

LOSANNA Pauli: Bissiere

CHAUX DE FOUDS Musée: Berrocal, Feito

CHIASSO Mosaico: Giuseppe Giardina

BERLINO National: J. Senger

BONN Museum: E.W. Nay

HANNOVER Kestner: P.B. Vitaj

FRANCOFORTE Kunstskabinet: Eduardo Chillida

MONACO Kunstverein: Wladimir Tatlin

COLONIA Kunmel: Werner Schreib
 Gmuzynska: Avanguardia russa

COBLENZA Teufel: Jo Delahaut

VENLO Centrum: Jaap Wagemaker

GOTEBORG Museo: Roland Henrikson

NEW YORK Guggenheim: Moholy-Nagy
 Tiziana: Eugenio Carmi
 Zegri: Luciana Matalon

WASHINGTON Smithsonian: Milton Avery

PALM BEACH Juarez: Michele Cascella

MINNESOTA Dayton: Louis Morris

HOUSTON Museum: Louise Nevelson

CITTA' MESSICO Museo: Mario Tudor

TORONTO Museum: Bauhaus

S. JUAN PORTO RICO: 1 Biennale disegno

GAZZ. UFF. n. 53 del 28 feb. Concorso nazionale per ideazione e realizzazione di pannelli in mosaico per la decorazione del nuovo carcere di Padova, compenso L. 4.500.000.

A RAPALLO, al Castello sul Mare, 2 Concorso nazionale di pittura "Fedeli al figurativo" e 1 Concorso di acquerello, tempera e bianco e nero. Adesioni entro il 26 apr. Informaz. Segreteria Concorso Fedeli al Figurativo, Piazza Cavour 31/1 - ACLI, Rapallo.

A CORMANO (Milano) 3 Premio di pittura estemporanea "Portici di Cormano" dal 7 al 10 mag. Adesioni entro il 4 mag. Informaz. G.A.B.A. Galleria Monet, V.le Papa Giovanni XXIII, 18, Cormano.

A VIGNOLA XI Gara di pittura estemporanea in aprile. Inform. Pro Loco Vignola.

A GENOVA Concorso di pittura sul tema "Rinascimento", dal 18 al 29 apr. Adesioni entro 11 apr. Informaz. Ufficio Provinciale della Gioventù Italiana, Via Cesarea, 14, Genova.

A SANTHIA' VII Mostra nazionale di pittura estemporanea "Santhia vecchia e nuova", dal 19 apr. al 31 mag. Adesioni entro il 18 apr. Informaz. Pro Loco Via De Amicis 5, Santhia.

AD AMBURGO Concorso europeo di design "Tavola 80". Adesioni entro 21 mag. Informaz. Hans H. Vogers, Rechtsanwalt, 2 Hamburg 36, Colonnaden 51.

A PARIGI Concorso internazionale "Prisunic - Shell" per il disegno di un pezzo di arredamento in carapen, aperto ai designers dai 18 ai 36 anni. Adesioni entro 15 mag. Informaz. Secrétariat du Concours International de Design "Prisunic - Shell", Centre de Creation Industrielle, 107 rue de Rivoli, 75 Paris.

A FRANCOFORTE 2 Premio Braun per progetti di design tecnico, per designers inferiori a 35 anni. Adesioni entro 30 apr. Informaz. Gestaltkreis im BDI, D-5 Köln, Habsburger Ring 2-12.

ARTISTI DECEDUTI: Adriano Bogoni il 16 feb.; Carlo Quaglia a Roma il 4 mar.; Waldo Peirce a Newburyport il 9 mar.; Aurèle Barrand a Ginevra.

A VERONA al Museo di Castelvecchio è stato presentato il libro "Funzione della ricerca estetica", scritto da Enzo Mari per le Edizioni di Comunità.

LA CASA EDITRICE Foglio OG di Macerata (Via C. da Fabriano 9) ha pubblicato un volume di 15 serigrafie di Piero Gaudi.

LE EDIZIONI GRAFICHE 2RC di Roma (V.le Marco Polo 84) hanno pubblicato cartelle di incisioni di Pietro Consagra, Giò Pomodoro, Beverly Pepper, Giulio Turcato, Lorenzo Indrini, Mario Radice, Giuseppe Santomaso, Richard Smith.

A PUTEAUX in Francia si terrà il III Gran Premio internazionale di urbanistica e di architettura sul tema "Il tempo libero".

GIACOMO MANZU' ha accettato di scolpire il simbolo del premio "Spoleto-Cinema". Lo scultore ha proposto una versione in oro della "Sedia".

A MILANO l'Ente Provinciale per il Turismo ha iniziato la pubblicazione di un mensile intitolato "Tuttamilano". Verrà edito in 4 lingue e distribuito gratuitamente e conterrà, fra l'altro, lo elenco di tutte le gallerie d'arte moderna di Milano e relativi programmi.

A PARIGI il Premio Lutetia 1970 è stato assegnato ex aequo a Dougherty e Fran-Buro. Il secondo premio, pure ex aequo, a Verheest e Barthenavel.

A MELEGNANO, al Castello Mediceo, mostra delle opere della VI Gara estemporanea di pittura "Fiera del Perdono".

A BARCELLONA il Museo Picasso ha ricevuto in dono dall'artista 800 opere fra dipinti, disegni e incisioni, tutti appartenenti al periodo blu. Essi vanno ad aggiungersi alla donazione Sabartes e alle 58 pitture regalate da Picasso nel '68.

A MILANO l'Associazione degli Amici di Brera, nell'ambito dell'attività didattica, ha iniziato un corso sull'arte moderna. La lezione introduttiva è stata tenuta da Franco Russoli.

VANNI SCHEIWILLER Editore ha iniziato la pubblicazione di un periodico intitolato "Ciclostile" che si propone di documentare "atti di presenza determinanti nel contesto attuale". Il primo numero è dedicato a Vincenzo Agnetti.

A PARIGI al Musée Cernuschi mostra "Les arts japonaise d'aujourd'hui" organizzata dalla Jafa, organizzazione giapponese d'azione culturale e artistica.

A SANREMO alla 5 Mostra internazionale d'arte 1970 il premio per la pittura è stato assegnato a Attilio Ferracini, quello per la scultura a Masucci.

A MONDOVI' il Premio di pittura "Serra d'inverno" è stato vinto da Tanchi Michelotti. Altri premi a Ezio Briatore, Colombatto, Burot, Saccomanno, Zanet.

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