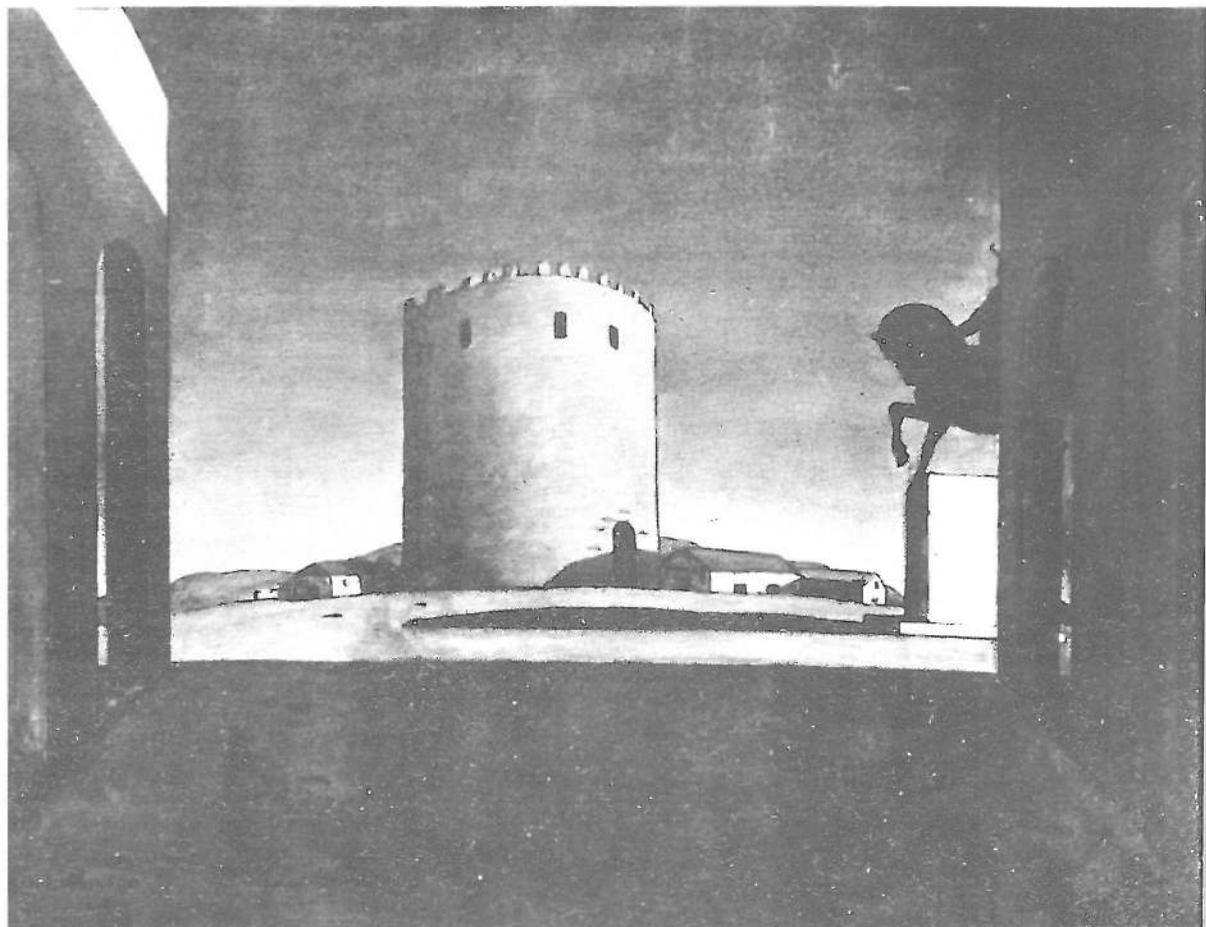


NAC

notiziario arte contemporanea

36

1 - 5 - 70



Sommario

I difetti di NAC	3
Le piaghe dell'arte (4)	4
G.De Chirico: Estetica metafisica	6
Z.Birolli: Documenti dada (Palazzo Chiablese a Torino)	8
F.Vincitorio: De consolatione picturae (G.Baruchello)	9

Mostre:

Bergamo: "L.Peire" di E.Fezzi	10
Bologna: "Galleria Duemila" di F.Caroli	11
Cremona: "G.Donnini" di E.Fezzi	11
Firenze: "B.Caruso" di F.Vincitorio	11
Lecce: "Dimastrogiovanni" di E.Spera	12
Lecco: "M.A.Michaelides" di E.Cesana	12
Mantova: "S.Cordani" di R.Margonari	12
Milano: "T.Vaglieri" di F.Vincitorio	13
"E.Job" di G.Schönenberger	14
"C.Battaglia" di F.Vincitorio	14
"J.Ortega" di F.Vincitorio	15
"A.Toby" di A.Natali	15
"G.Collina" di A.Natali	16
"F.Francese" di V.Apuleo	16
"G.Nativi" di C.Gian Ferrari	17
Napoli: "G.De Vecchi" di A.Miele	17
Roma: "G.Meloni" di G.Giuffrè	18
"S.Bragaglia Guidi" di G.Giuffrè	18
"L.Magnani" di V.Apuleo	19
Taranto: "F.Boniello" di E.Spera	19
"V.Del Piano" di E.Spera	19
Torino: "A.Parisot" di M.Bandini	20
"G.Guerreschi" di M.Bandini	20
Venezia: "G.Olivotto" di E.L.Françalanci	21

I si di Calderara	22
I no di Fabro	23
F.Quadri: Anger mago post mortem	24
E.Mari: Funzione di una civica galleria	25

Recensione libri:

E.Mari: Funzione della ricerca estetica	26
H.Reed: Educare con l'arte	27
R.Gloton: L'educazione artistica nelle scuole	28

In copertina:
Giorgio De Chirico:
La torre rosa 1913

Le riviste	29
Notiziario	30

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

i difetti di nac

Ci stiamo avvicinando all'estate e di conseguenza - salvo i consueti premi e affini - alla chiusura della stagione artistica. Per molti, dunque, tempo di ripensamenti. Ed anche per noi l'occasione per riandare ai due anni circa di lavoro di NAC che stanno per concludersi.

Senza tirar fuori l'adusata parola: autocritica, è forse il momento di un esame franco e onesto per fare il punto dell'azione finora svolta. E, soprattutto, per meditare se è possibile correggere, concretamente, i difetti emersi nel nostro lavoro. Vizi da disvelare con spregiudicatezza e che, a nostro parere, si possono incentrare nei seguenti due punti principali.

Malgrado lo sforzo di sfuggirvi (e la quantità e l'arco delle recensioni-mostre pubblicate), bisogna ammettere che pure il nostro notiziario, magari con la semplice omissione, è stato un dispensatore di meriti e di demeriti. Vale a dire un centro di potere. Un "centro", forse minimo, che ha evitato intralazzi e cose del genere, ma per la inesorabile legge dei fatti, "potere" è stato e sempre più, forse, tenderebbe ad esserlo.

In secondo luogo, anche qui quasi inevitabilmente, la nostra rivista è in buona parte mancata a quel compito di luogo aperto d'incontro che c'eravamo prefisso. E' vero che siamo riusciti a raccogliere intorno a noi (basta sfogliare i sommari) un numero di persone per imprese analoghe maggiore del solito, specialmente i giova-

ni. E, malgrado le più diverse posizioni, abbiamo lavorato fianco a fianco, senza le abituali defezioni, con sorprendente concordia (qualcuno dice: anche troppa). Ma è altrettanto vero che moltissimi sono rimasti fuori. Per varie, anche se motivate ragioni, non siamo riusciti a farli partecipare al nostro lavoro.

Ora, questo del rifuggire da qualsiasi "potere" e questo dell'incontro e dell'attiva partecipazione, sono - come ben sanno i lettori - due nostri obiettivi primari, fin da quando abbiamo iniziato questa "curiosa" esperienza chiamata NAC. L'averli, in un certo senso, mancati, deve imporci un riesame critico e un accertamento delle oggettive possibilità di modificare il nostro lavoro.

E questo, secondo noi, significa esaminare con la massima lucidità e spregiudicatezza quali eredità della nostra opera dobbiamo accogliere e di quali scorie dobbiamo liberarci. Anche a costo di trasformare radicalmente la nostra azione.

Non è detto, che non giungeremo a chiedere agli amici e ai lettori un "incontro" per discuterne. Anzi è probabile. Sono problemi ardui e avremo bisogno dell'aiuto di tutti. Per lo meno di coloro che credono nella necessità di una maggiore diffusione della cultura visiva. E ciò, nella convinzione che tale diffusione non conti meno di altri strumenti per la educazione e la maturazione della coscienza dell'individuo e della società.

LE PIAGHE DELL'ARTE (IV)

Della necessità di una adeguata educazione artistica, pare si sia tutti d'accordo. Come abbiamo scritto la volta scorsa, molti questionari pervenutici contenevano precise osservazioni in tal senso. E tutti hanno ribadito che, senza una urgente azione in questa direzione, malgrado gli ottimismo "mercantili", la frattura arte-società è destinata ad approfondirsi sempre più. Da un lato, gli artisti, isolati nella ricerca di uno spazio, cioè della propria ragion d'essere. Dall'altro, una società che, per ignoranza, non li comprende e perciò li ignora. Oppure una sua piccola parte opulenta che si limita a fare investimenti "in arte". Probabilmente facendo - oltre tutto - pessimi affari. E ciò perchè, o paga in modo sproporzionato per mitomania eteroguidata, o rivolge i propri acquisti (ed avviene nella stragrande maggioranza dei casi) verso le opere di chi non ha mai avuto o non ha più nulla da dire.

Per rovesciare questo stato di cose, non c'è altra via che l'educazione artistica. Quella educazione che da noi non viene svolta in alcun modo, neppure a livello elementare di informazione. Senza raffinate indagini sociologiche od altro, è sufficiente aver ascoltato qualche volta alla radio i quiz del "Gambero", per convincersi del grado di ignoranza dei nostri compatrioti, in materia d'arte. Si sa tutto sulla storia, sulla cronaca e sul resto, ma quando capita la domanda di argomento artistico, specie se di arte contemporanea, il ghigno trionfante del "Gambero" è quasi scontato. Ma sono cose arcinote ed è inutile star qui a raccontare aneddoti. Servono solo a far venire l'umore nero e non aiutano certo a risolvere il problema. Il quale,

come abbiamo più volte ripetuto, è essenzialmente un problema di strutture. A cominciare dalle scuole di ogni grado, per finire alle civiche gallerie d'arte moderna e a tutti gli altri strumenti necessari per diffondere una cultura visiva.

Sullo stato miserando in cui, invece, queste strutture si trovano, si potrebbero riempire volumi. Per quanto riguarda le scuole, valga ciò che ci ha scritto, da Suzara, un insegnante di educazione artistica: "così com'è, combina solo guai". Lapidaria sentenza che fa capire, più di una lunga disquisizione, qual'è la situazione di questo insegnamento nelle nostre scuole. A fronte di pochi insegnanti che si sforzano di fare un discorso nuovo e aperto, una massa compatta di diffidenza, di incomprendimento, di ignoranza, che genera, appunto, soltanto guai. E i risultati si vedono e come.

In fondo è qui, in questa mancanza di una educazione artistica scolastica, l'origine dell'analfabetismo visivo della nostra società e, logicamente, dei nostri amministratori pubblici. Una ennesima prova lo sono i questionari che ci sono stati rispediti. Dalla Sicilia al Trentino-Alto Adige, dalla Liguria alla Venezia Giulia, sono stati, tutti, una denuncia dell'assenteismo delle autorità nei riguardi di questa forma di educazione. Alla nostra domanda "quale è l'importo stanziato dall'Amministrazione Comunale per la stagione 68/69 per attività relative alle arti visive", quasi tutti hanno risposto: "niente!". Né pare si possa sperare di più da altri Enti, in quanto, quasi sempre, perseguono altri scopi e, purtroppo, spesso di vacuo prestigio personalistico.

Insomma un versante sordo e sterile, il cui comportamento rasenta l'incredibile. Intendiamo parlare dell'assenza completa di gallerie civiche in quasi tutte le città, anche grandi e, quando ci sono, della loro totale inefficienza. E come codicillo alle ben note vicende di Milano o di Venezia, parliamo di Genova e del suo deserto in fatto di attività pubblica, relativa all'arte contemporanea (l'ultimo acquisto di un'opera d'arte risale a 19 anni fa e non fu mai esposta). Parliamo di Palermo, la cui Amministrazione stanziava ogni anno dieci milioni, ma, sistematicamente, la cifra viene depennata dalla Commissione di controllo (gli ultimi acquisti per la "Civica Galleria d'Arte Moderna Empedocle Restivo" risalgono a 31 anni fa). Senza contare i numerosi casi di incuria colpevole, cioè opere d'arte donate da artisti e mecenati e che, come ci riferisce un lettore di Latina, rifacendosi appunto ad un caso occorso nella sua città, "nessuno sa dove sono finite".

In queste condizioni, parlare di compiti di educazione artistica che dovrebbero essere svolti dagli Amministratori pubblici, rischia di diventare umoristico. E si comprende come molti lettori abbiano dimostrato di avere maggiore fiducia in eventuali iniziative di persone appassionate e oneste. Vale a dire in associazioni spontanee che, in questa fase (almeno a livello di proposte) potrebbero in parte supplire alle carenze pubbliche. Secondo questi nostri interlocutori, forse sarebbe anche il modo per articolare con più libertà, ricerche ed esperimenti ed impostare un più aperto e incisivo discorso. Come infatti qualcuno ha suggerito, si tratterebbe di "aprire dibattiti concreti, con prove metodologiche da parte di artisti, architetti, ecc. in sedi (come le scuole medie o le scuole d'arte o di artigianato ecc.) in cui possa svilupparsi una educazione all'arte e ai suoi problemi, sia specifici che legati ai

settori più vasti e vari della società, in modo che si stabilisca un vero e proprio rapporto di comunicatività fra il lavoro artistico e l'operare quotidiano dei pedagoghi, architetti, ingegneri, pubblico".

Propositi da sottoscrivere senza riserve ma che aprono il discorso sui luoghi. Ossia in quali luoghi - per incontrarsi ad elaborare questi progetti - simili iniziative potrebbero concretizzarsi. E qui dobbiamo dire che ci ha fatto piacere rilevare come la nostra vecchia proposta di cercare un pò di spazio nelle biblioteche civiche abbia trovato parecchi consensi. Con soddisfazione abbiamo constatato come molti - specie fra quanti vivono in piccoli centri - pur consci delle difficoltà di una simile operazione (soprattutto per certe resistenze locali) abbiano sottolineato i vantaggi che potrebbero derivare da una opportuna utilizzazione di istituzioni pubbliche già esistenti, collaudate e, in molte zone d'Italia, in via di continuo incremento.

Con le attuali tendenze in fatto di autogestione e con la possibilità (niente affatto remota) di giungere ad una legislazione che imponga a questi organismi culturali di lasciare un pò di spazio all'arte, siamo anche noi d'avviso che questa è una occasione molto favorevole per iniziare un'azione che persegua lo spontaneo coagulo - in queste biblioteche - delle varie forze interessate alle arti visive. Diciamo meglio: il confluire in questi luoghi (che - non dimentichiamolo - appartengono alla comunità) di tutti coloro che credono nel valore civico dell'educazione all'arte e del suo sviluppo. Un luogo, secondo noi, particolarmente indicato e idoneo, per sua stessa natura, per combattere quelle varie piaghe dell'arte, di cui, riassumendo in qualche modo, il pensiero di coloro che cortesemente hanno risposto al nostro questionario, abbiamo tentato di abbozzare questa specie di mappa. Una mappa tutt'altro che allegra, ma era ciò che volevamo dimostrare.

ESTETICA METAFISICA

In occasione della grande mostra antologica di Giorgio De Chirico al Palazzo Reale di Milano, mentre ci riserviamo di ritornare nel prossimo numero, con più calma, sull'argomento, desideriamo pubblicare questo testo di poetica metafisica, scritto da De Chirico stesso per il numero di aprile/maggio 1919 della rivista Valori Plastici.

Nella costruzione delle città, nella forma architettonica delle case, delle piazze, dei giardini e dei passeggi pubblici, dei porti, delle stazioni ferroviarie, ecc., stanno le prime fondamenta d'una grande estetica metafisica. I Greci ebbero un certo scrupolo in tali costruzioni, guidati dal loro senso estetico-filosofico: i portici, le passeggiate ombreggiate, le terrazze erette come platee innanzi i grandi spettacoli della natura (Omero, Eschilo); la tragedia della serenità. In Italia abbiamo moderni e mirabili esempi di tali costruzioni. Per ciò che riguarda l'Italia l'origine psicologica loro è per me oscura; ho molto meditato su questo problema della metafisica architettonica italiana e tutta la mia pittura degli anni 1910, 11, 12 13 e 14 riguarda questo problema. Verrà forse un giorno in cui tale estetica, lasciata per ora ai capricci del caso, diventerà una legge ed una necessità delle classi superiori e dei dirigenti la cosa pubblica. Allora forse noi potremo evitare il ribrezzo di trovarci sbattuti davanti a certe mostruose apoteosi del cattivo gusto e dell'imbecillità invadente, come sarebbe a Roma il candido monumento al Gran Re, altrimenti detto Altare della Patria, e che sta riguardo al senso architettonico come stanno riguardo al senso poetico le odi e le orazioni del Tirteo Calvo.

Schopenhauer, che la sapeva lunga in tali faccende, consigliava ai suoi conterranei di non porre le statue dei loro uomini illustri sopra colonne e piedestalli troppo alti

ma di posarle invece su zoccoli bassi, "come si usa in Italia, diceva, ove alcuni uomini di marmo sembrano trovarsi al livello dei passanti e camminare con essi". L'uomo imbecille, cioè l'ametafisico, è istintivamente portato verso l'aspetto della massa e dell'altezza, verso una specie di wagnerismo architettonico. Affare d'innocenza; sono uomini che non conoscono il terribile delle linee e degli angoli, sono portati verso l'infinito ed è in ciò che si palesa la loro psiche limitata chiusa entro la stessa cerchia di quella femminile e infantile. Ma noi che conosciamo i segni dello alfabeto metafisico sappiamo quali gioie e quali dolori si racchiudono entro un portico, l'angolo d'una strada o ancora in una stanza, sulla superficie d'un tavolo, tra i fianchi d'una scatola.

I limiti di questi segni costituiscono per noi una specie di codice morale ed estetico delle rappresentazioni e per di più noi con la chiarezza costruiamo in pittura una nuova psicologia metafisica delle cose.

La coscienza assoluta dello spazio che deve occupare un'oggetto in un quadro e dello spazio che divide gli oggetti tra loro stabilisce una nuova astronomia delle cose attaccate al pianeta, per la fatale legge di gravità. L'impiego minuziosamente accurato e prudentemente pesato delle superfici e dei volumi costituisce canoni di estetica metafisica. Giova qui ricordare alcune profonde riflessioni di Otto Weininger sulla metafisica geometrica "... L'arco di cer-



G. De Chirico: "Rocce romane" 1921

chio, come ornamento, può essere bello: esso non significa la perfetta completezza, che non presta più il fianco ad alcuna critica, come il serpente di Midgard che circonda il mondo.

Nell'arco v'è ancora qualche cosa di incompiuto, che ha bisogno ed è capace di compimento -; *esso lascia ancora presentire*. Perciò anche l'anello è sempre simbolo di qualcosa di non morale o antimorale". - (Questo pensiero chiaro per me l'impressione eminentemente metafisica che mi hanno sempre fatto i portici ed in genere le aperture arcuate). Si sono spesso veduti, nelle figure geometriche, dei simboli di una realtà superiore. Per esempio il triangolo servi *ab antico*, ed oggi ancora serve nella dottrina teofisica, come simbolo mistico e magico, e certo sveglia spesso in chi

lo guarda, anche se non conosce questa tradizione, un senso d'inquietudine e quasi di paura. (Così le squadre ossessionano ed ossessionano ancora la mia mente; le vedevo sempre spuntare come astri misteriosi dietro ogni mia raffigurazione pittorica).

Da tali principi partendo noi possiamo indi spingere lo sguardo sul mondo circostante senza più ricadere nel peccato dei nostri predecessori.

Possiamo ancora tentare tutte le estetiche, compresa quella dell'umana figura poiché lavorando e meditando su tali problemi non sono più possibili le facili e menzognere illusioni. Amici d'un nuovo sapere, nuovi *filosofi*, possiamo finalmente sorridere con dolcezza alle grazie della nostra arte.

Giorgio De Chirico

DOCUMENTI DADA

Dada 1916-1966, mostra itinerante didattica organizzata dal Goethe Institut - Germania di Bonn, viene presentata a Torino, dopo essere apparsa nel '67 a Roma, con i suoi pannelli e macroingrandimenti, senza introduzione di P. Bucarelli.

Oltre ad un interesse informativo per il pubblico, le cui reazioni renderebbero talvolta felice un dadaista (ci sarebbe una breve storia da raccontare: la signora, toscana, che con la fierezza ricevuta da una intera tradizione cercava di annientare, citando, quei nonsensi, in nome, non poteva essere altrimenti, di Michelangelo e di Raffaello), è opportuno soffermarsi sul taglio della mostra curata da Hans Richter, autore, come Janco, di una buona storia del movimento, pubblicata anche in Italia. La mostra presenta Dada nelle varie fasi: dal Cabaret zurighese, al gruppo di New York, a quello parigino, ecc. sino al Neo-Dada e all'Happening, ossia agli esiti più recenti, che si riallacciano programmaticamente a questo movimento dell'avanguardia storica. Tutto questo con un'immediatezza di ricordo e una viva partecipazione che porta Richter a superare i vincoli di una codificata storiografia, come di persona che avverta l'impossibilità di assumere gli schemi della stilistica e altre consumate categorie della sovrastruttura estetica. Su questa via egli riconosce la funzione del dadaismo new-yorkese che con i ready-mades di Duchamp, i rayogrammes, gli interventi di Picabia si è rivelato in questo dopoguerra uno dei momenti più fecondi della cultura moderna. Ma è pur sempre quello di Richter un quadro che lascia incertezze e pone interrogativi. 1) Dada 1916 e dada oggi; 2) estrapolazione di un aspetto che tende a riproporsi come categoria dada ("tra il 1916 e il 1918 i pittori dadaisti si allontanarono sempre più dall'oggetto, percorrendo una strada, che li avrebbe condotti alla forma pura"); 3) conseguente identificazione tra volontà originaria di eversione e gusto spesso revivalistico di questo dopoguerra (risultato in fondo di un astoricismo forma-

listico); 4) assunzione di dada come puro fenomeno artistico. Richter ha ragione quando afferma che "questa ribellione contro l'arte fini, nolens volens, per creare arte" (non è negabile la ritrovata esteticità, neppure negli oggetti di consumo comune impiegati da Duchamp); sebbene egli poi finisca per trovare del tutto naturale questa negazione dei programmi dadaisti (in mezzo ci stanno proprio i cinquant'anni della ricorrenza) e per ridurre le esperienze della ricca fenomenologia dada, ad un punto di vista assai particolare, per esempio del momento berlinese (relegato negli ultimi pannelli), privato di quella immediata significanza didattica che ancora oggi conservano le maggiori opere di denuncia politica di Grosz o i fotomontaggi, tipo l'Hitler inghiottiti-monete del capitale, di Heartfield. Punto di maggior carenza è dunque Berlino, che vede affermarsi per la prima volta l'arte non come veicolo di pura evasione anarchista, ma strumento di propaganda e di lavoro politico. Segue l'aver subordinato ad una "teoria" del movimento i medesimi atteggiamenti degli artisti, quando la condizione prima per una nuova funzione della cultura oggi è una precisa conoscenza, in senso marxista, delle esperienze che hanno caratterizzato le avanguardie storiche, evitando così di cadere in un astorico consumismo revivalistico.

La mostra infine rimane significativa quanto più la si accosti al lavoro di Richter che rese così singolare e complessa la sua presenza nel dadaismo, interrelando questa con altre esperienze che germinavano parallelamente in Europa in quegli anni. Così è logico per lui che partendo dai suoi film astratti si evidenzino i giochi ottici di Duchamp o le ricerche di Eggeling, sottovalutando anche i nessi che uniscono dada al surrealismo. Ci troviamo insomma di fronte ad un'interessante, particolare lettura del dadaismo: rimarrebbe da precisare cosa possiamo intendere oggi per didattica e quale apporto in tal senso, oltre la contemplazione, dia questa mostra.

Zeno Birolli

DE CONSOLATIONE PICTURAE

Nella conversazione con Umberto Eco, che fa da presentazione a questa sua mostra alla Galleria Schwarz, ad un certo punto, Gianfranco Baruchello vien fuori con questa affermazione: "voglio libri e quadri che mi provochino la mente, non l'occhio".

Per quanto possa sembrare paradossale - almeno a prima vista - riferita com'è ad un oggetto prettamente visivo quale è un quadro, io credo che in queste parole sia racchiusa una delle chiavi della sua poetica. Forse la ragione prima delle sue avventure pittoriche, condotte con la minuzia, la bravura, il paziente ascolto interiore di un miniaturista o, stando al gioco delle sue citazioni erudite, di un "monaco alluminatore". Perchè questi suoi quadri - oggi, rispetto ai precedenti, più limpidi, schietti, quasi per una sorta di maturata classicità - sono in effetti come antiche pagine miniate, che eccitano più l'intelletto che i sensi.

Con sorprendenti, libere associazioni, mimando in un certo senso il processo conoscitivo della mente, stimolano l'osservatore ad un altrettanto libero processo associativo. Dove però, ad ogni passo, interviene lo spiazzamento immaginativo surrealistico o, diciamo meglio, il non senso duchampiano. Metamorfofi spontanee, sul filo dell'inconscio e dell'ironia, un trapasso continuo da immagini cavate dalla memoria ad immagini totalmente inventate (ora divertite, ora allarmate), con una operazione che, come egli stesso sottolinea più volte, vorrebbe avere "più dell'etica, che dell'estetica".

E mi pare che questo sia un altro punto-base del suo operare. Qualcosa di verificabile in tutti i suoi quadri, anche i più antichi, ma che ora ha preso un risalto particolare. La stessa microscopia delle immagini, la loro perfezione e pulizia formale, il persistente inserimento di lettere e frasi,

cosicchè più che in qualsiasi altro caso si potrebbe parlare di pittura-scrittura, sono tutte cose che costringono chi guarda ad aguzzare occhi e percezione. E, insieme al libero svolgimento del discorso, che stimola ad un percorso mentale fantasioso, pieno di sorprese, senza freni o tabù, costituiscono altrettanti elementi che spostano la mira dal fatto meramente estetico (almeno secondo l'abituale definizione) ad un obiettivo di più deliberata, accentuata eticità. In tal modo, annullando completamente, nei fatti, quel "De consolatione picturae", posto, con il consueto gusto arcaicistico-ironico, come titolo al catalogo stesso. Più precisamente, ne capovolgono la direzione. Da sfogo personale, privato, ad una precisa funzione sociale. Da episodio sia pur nobilmente autoconoscitivo, ad impegno etico perchè la propria ricerca serva soprattutto agli altri.

E se nei suoi dipinti (come d'altronde nei suoi films e nei libri) non manca un certo sottile clima straziato (e il segno sta in quella crudeltà, velata di ironia, che si esplica - affettendoli - sugli oggetti e sulle cose, ma come riflesso di un martirio che riguarda, prima di ogni altro, l'autore) questo lucido, pudico strazio è quello di chi sente e soffre perchè il muro, che divide la propria opera da questi ideali fruitori, è oggi insuperabile. Per quanto il modello di comportamento proposto si sia fatto chiaro, luminosamente leggibile, il discorso rimane circoscritto ad una ristrettissima cerchia, dove, oltre tutto, il significato viene spesso travisato e distorto.

Esso costituisce un'altro segno della sua attualità. E va a sommarsi a tutti gli altri elementi (mimesi para-scientifica del processo conoscitivo, modello liberatorio, prevalenza etica, ecc.) i quali, secondo me, fanno di Baruchello una delle "presenze" nel punto focale della odierna problematica artistica.

Francesco Vincitorio

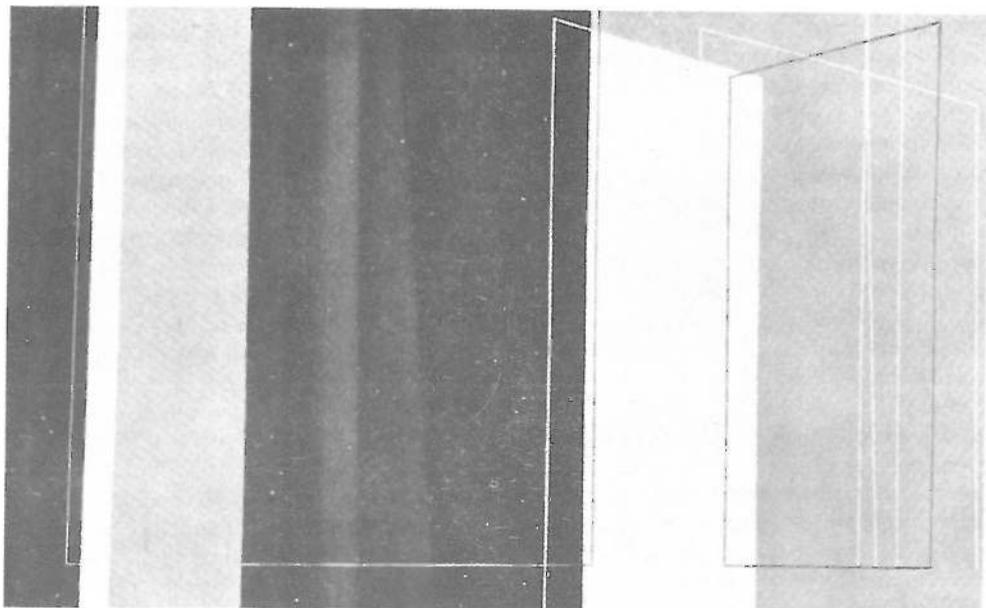
BERGAMO

Galleria Lorenzelli: Luc Peire

"Pour moi, la verticalité c'est la vie."; e, come rigoroso cercatore di principi, Luc Peire lavora 'depuis des années' su questo elemento che abita, muove, trasforma le strettoie bidimensionali della tela. Lo spazio è forzato a piegarsi e aprirsi sotto l'alternativa aspra e incalzante di rette segmenti fasce che devono rappresentare il sogno di ogni astrattista: "dépasser la mesure du tableau"; e "atteindre à la verticale infinie/ à l'espace illimité", come scrive lo stesso Peire. Dunque, quella verticalità è protagonista, fonte di ispirazione e di ritmi, superfici geometriche e topologiche; rarefazioni e spessori, fughe e pause, tentanti strutture bilanciate in un gioco anche prestigioso del colore che Peire sa deporre come squisita sostanza animatrice in queste architetture illusorie delle sue "peinture". L'infinito, tuttavia, è dotato di una irritante fissità ritmica, di quella inflessibile assolutezza di costruzione che ritorna su se stessa, croce e delizia di ogni austerità astratta. Eppure esiste un magistrale sortilegio in questi ritmi, avverte anche Alberto Sartoris nella presentazione, ove parla di una "infigurazione magica" di Peire. Essa acquista di opera in opera una vibratilità che cede a risonanze cromatiche,

per cui se ne sprema anche una preziosità esoterica, come di lembi marmorei - verdi d'ombra, ocre e cerulei, gravi cadenze come di lesene e panneggi appiombati. Il che consente di sorprendere una tipicità emblematica non solo derivante dai titoli (Bagdad, Ceuta, Chapultepec, Assurbanipal, Ramsés ecc.) ma motivata dall'aura sottilmente leggendaria di certe bellissime, lapidarie stesure pittoriche. D'altra parte, tutto è poi riportato al rigorismo geometrico che, nelle composizioni più recenti, s'è fatto irretito, siglato nella ridda di segmenti verticali bianco-neri. E' che sulla pittura dei quadri di Peire si riflette il peso e il senso della sua più nota "cage innombrable" che è quel protervo "environnement" costruito nel 1967, esposto a Parigi, e alla Biennale veneziana del '68. E - potere di certe dilatazioni fisico-ambientali dell'urgenza oggettuale odierna - quella speciale applicazione della verticalità ha spinto 'fuori' quanta energia latente era nei silenzi aristocratici delle pitture. Il messaggio dell'astrattista Peire ha perso forse in "qualità", ma è divenuto assai più coinvolgente per chi entra nelle diacce fughe architettoniche della prigione urbana immaginata dall'artista; e ne affronta quella vertigine claustrofobica, solo nel pozzo non più tanto arcano di un'architettura incombente, solo e "flottant, sans appui ni limite".

Elda Fezzi



Luc Peire: Assiou 1965

BOLOGNA

Galleria Duemila

Trascurata finora su queste pagine, immertatamente, - ma per l'assenza forse della mostra che sicuramente s'impone all'attenzione - l'attività della Galleria Duemila. Converterà approfittare del ristagno preoccupante della vita artistica bolognese - si direbbe una stasi reattiva dopo il "Gennaio '70", che, fra polemiche d'ogni sorta, si chiarisce in verità sempre più come avvenimento, almeno localmente, memorabile, - per lumeggiarne la linea culturale e operativa: per lodarne infine la coerenza di sostanza e la coraggiosa disponibilità. L'orientamento espositivo fondamentale continua a puntare sull'oggetto: in una linea non lontana alle "strutture primarie", a Morris e agli americani. Se pure dalle mostre più stimolanti dell'annata sia trapelato l'intento di superare l'anonimia strutturale dell'oggetto attraverso l'oggetto stesso: in un più vasto respiro ambientale d'un lato, in certe inquietanti emergenze cromatiche dall'altro. Rino di Coste valga ad esempio nel primo caso: per il quale "il coinvolgimento dell'opera è totale e si può affrontarlo da qualsiasi posizione decentrata, scegliendo liberamente il punto di accesso, di percorrimento e di uscita" (A.B.O.). Giancarlo Zen nell'altro: il cui oggetto "adattato, combinato, ingigantito, rigorosamente monocromato tende sempre più ad assumere una sua autonomia anche dalla funzione formale insita in lui alla sua origine". E i pezzi collocati nello spazio "isolati o composti, assumono quasi un significato ammonitore, carichi di una sorta di rigoroso ascetismo..." (Lara Vinca Masini). Ancora va rammentata la mostra di Athos Collura, "psichedelica" si direbbe un pò spicciatamente, e la cosa era comunque inedita per Bologna, che costruisce intricate foreste di allucinazioni, un'altra "natura" visionaria e incantata. Ma certo il merito che più calorosamente va reso alla galleria è la disponibilità: che oggi può forse anche costituire un limite, ma certo orientata domani, sagacemente e con coraggio, potrebbe aprire possibilità inedite, e ben auspicabili.

Flavio Caroli

CREMONA

Galleria Portici: Giampiero Donnini

Giampiero Donnini è un marchigiano che

tenacemente esplora una topografia pittorica di forte risalto e movimento, riuscendo a tendere in una sorta di ardente "durata" le esperienze di Birolli, Morlotti soprattutto. Ma Donnini sfiora equilibri più inquieti, mutevoli, fra costruzioni e accensioni cromatiche di intensa rarità. L'originario movente (l'immaginazione della natura, forse appenninica, forse di altre misteriose fisiologie) si annoda o dipana in una insistente epicuratura dello spazio bidimensionale, animandolo di emulsioni splendenti o di segni e frammenti di confini marcati. Tutto questo lavoro ha i caratteri di una fervida e convinta ricerca di un clima che, ancora dentro la forza del linguaggio pittorico, possa rievocarsi sulle impronte, già pur così disperse, della natura.

Elda Fezzi

FIRENZE

Galleria Bisonte: Bruno Caruso

Si tratta di una piccola rassegna di opere grafiche, dal '54 ad una china e acquerello del '70. Ma per il luogo in cui sono esposte - fra torchi e operai affaccendati con fogli ancora umidi d'inchiostro - è una mostra che ha un sapore particolare. Mi pare che meglio vi si afferri il senso accanito, faticato della sua ricerca. Non certo la possibilità di un discorso esauriente sulla sua grafica. Ma, senza dubbio, una occasione "speciale" per una verifica della sua coerenza. Si possono anche condividere le perplessità espresse da alcuni critici, e ribadite da Ragghianti nella presentazione, sui pericoli di una certa letterarietà e di un certo modo d'intendere la funzione sociale o politica dell'arte. Senonchè, presi dalla evidenza della sua spietata denuncia, appunto sociale e politica, forse non si è tenuto sufficiente conto di quel segno che, in un certo senso, trasfigura ed unifica la sua ormai vastissima produzione. Per limitarci ai libri di disegni: dal "Deutschland über Alles" del '49, al recente "Elogio della follia". Una produzione che, come è stato più volte rilevato, ha vari, ben individuabili addentellati stilistici ma che è percorsa da una, diciamo, rabbrividente furia fredda, solo e soltanto sua. Mi pare sia stato Sinisgalli a parlare di "brivido" a proposito dei suoi fogli. Ed è giudizio, secondo me, che coglie l'essenza del fare di Caruso. C'è, ad esempio, in questa mostra una piccola conchiglia, lucente e perfetta nelle sue più minute striature e, probabil-

mente, non è difficile ritrovarvi un'eco della magistrale conchiglia rembrandtiana. Ma, ad osservare attentamente il suo tagliente profilo, si insinua, irresistibile una specie di malessere. Appunto quel "brivido" che nasce, forse, dallo scontro tra il mistero insito in ogni evento naturale e la accanita sua volontà di capire e di chiarire a sé e agli altri. Un rapporto in lui sempre vertiginoso, che a volte irrigidisce la sua linea fino ad una fissità innaturale dell'immagine, e a volte si intenerisce in dolcezze quasi femminee. Ora urla di rabbia e ora diventa muto sgomento per il sottilissimo diaframma fra ogni cosa creata. Virtù e vizio, saggezza e insania, vitale e inanimato, tutti insieme, senza precisi confini, in questo gran teatro che egli cerca disperatamente di comprendere. E', ripeto, il suo segno. Quello che ne fa un "caso". Un caso con cui, volenti o nolenti, bisogna fare i conti.

Francesco Vincitorio

LECCE

Elicona: Vittorio Dimastrogiovanni

La costruttività architettonica degli elementi, collegati tra loro e sezionati in ripartizioni studiate, lascia individuare il motivo animatore della ricerca attuale del Dimastrogiovanni. Gli elementi sferoidali ed ovalari, chiusi in teche geometriche perfette, tentano di stabilire, con lo spazio di ogni singola campitura, un rapporto di equilibrio gravitazionale. La ricerca, che va oltre qualsiasi possibilità strettamente pittorica, impernandosi sulle corrispondenze statiche delle immagini, fissa rigidamente gli elementi in situazioni fantastiche di attrazione e repulsione. E' certo un discorso interessante portato avanti con un singolare rigore che si acutizza lì dove è il fulcro di ogni opera, cioè nelle fratture che si vengono a creare nelle relazioni tra la massa oggettuale, fissata in un momento stabilito della propria espansione formale, e la tensione dello spazio che, da elemento "assorbente" l'azione, regge l'intero equilibrio architettonico della composizione.

Enzo Spera

LECCO

Galleria Stefanoni: M.A. Michaeledes

La ricerca di Michaeledes si sviluppa nel

segno di uno strutturalismo aperto nelle premesse ma assolutamente rigoroso, per metodo e per conclusioni. Quanto basta per differenziarla in modo sostanziale, malgrado l'analogia dei mezzi, sia da un discorso fondato su una texture immutabile, com'è quello di Castellani, che dall'organomorfismo fantastico di Bonalumi. Michaeledes verifica in termini di sperimentazione diretta, il rapporto di un volume sagomato col piano su cui insiste, oppure, con un altro volume. Il raccordo tra la sagoma e l'area di supporto, o tra le diverse sagome, viene individuato ed ereso percepibile mediante la tela che aderisce alle facce esterne dei solidi e, in tensione, si plasma naturalmente sopra gli spazi di intervallo. L'oggetto risultante esprime una situazione metaplastica: può significare il graduale assorbimento del volume sagomato da parte del piano su cui, ipoteticamente, procede. Oppure, nel caso di più sagome, può significare la tras migrazione del volume, dall'una all'altra. La superficie modulata della tela, coincide colla processione ininterrotta dei singoli momenti della vicenda transazionale che contempla la fluidificazione e la ristrutturazione di un solido da una situazione morfologica ad un'altra, mentre procede da un punto all'altro dello spazio, da un momento iniziale ad uno conclusivo. A differenza delle rappresentazioni di tipo stroboscopico adottate dai cubofuturisti o delle esperienze cinetiche che propongono il divenire di una forma allo stato fenomenico, la progressione plastica espressa da Michaeledes, nasce da una riduzione fenomenologica che tende ad una rappresentazione globale e sintomatica dell'itinerario. Anche se prodotto in un campo attrezzato a discrezione dell'operatore, il significato si rivela frutto di relazioni strettamente naturali ed è perciò, subito persuasivo. Anche l'eleganza delle forme risultanti, ha le prerogative degli eventi spontanei e quindi non sottintende compiacimenti edonisti né inclinazioni a banali esigenze di ornato. La stessa sobrietà della materia (tela grezza, priva di accenti cromatici e di riverberi) dimostra il carattere di essenzialità attribuito alle dimensioni strutturali del discorso.

Eligio Cesana

MANTOVA

Galleria Tiziano: Sereno Cordani

Cordani è uno dei pochi pittori che abbia-

no perseguito un proprio ideale estetico senza cedere alla tentazione di imbarcarsi su uno dei tanti fortunosi battelli che hanno solcato i mari in tempesta degli ultimi trent'anni dell'evoluzione figurativa. Solidamente legato ad una pittura oggettiva e immaginativa, e particolarmente dotato in tal senso, nelle sue esperienze si è avvalso di tutti i mezzi espressivi, dall'intarsio al mosaico, dalla scultura in legno e in metallo alla pittura. E in quest'ultima forma Cordani ha evoluto una tecnica forbitissima. Rifiutando l'olio, che considera una tecnica troppo facile, "per dilettanti" - dice - ha portato l'esecuzione a tempera dei suoi dipinti, alcuni di dimensioni mastodontiche, ad una decantazione formale di grande pregio e di ineguagliabile fascino, senza privarsi di interventi che non sempre è facile dominare come a lui riesce, quali le velature a spruzzo con cui ricopre in parte le sue forme ricavando effetti di ombre e di patine antiche che attribuiscono una austera nobiltà alle sue immagini. In esse affiora, ormai programmaticamente, un denso sarcasmo ed una satira sanguigna e non priva di un'effettiva presa polemica di ordine sociologico. Ciò che attrae gli strali di Sereno Cordani sono soprattutto le gerarchie, le manifestazioni autoritarie, i paludamenti, le divise. Ma in particolare la sua attenzione si appunta sui contrasti della nostra vita quotidiana: il cannibalismo tra individui e l'apparente asetticità degli involucri nei quali è custodita una vita putrescente, il razionalismo delle nostre costruzioni meccaniche, viste come vuoti robots senza funzioni veramente essenziali; il progressivo abbandono dell'ambiente naturale che conduce l'uomo a chiudersi in inverosimili torri di Babele metalliche. Ma il tema preferito da Cordani è il contrasto tra la vita contemporanea e la coscienza della storia, la nostalgia della passata cultura umanistica; contrasto che egli esprime dando corpo a figure composte di parti meccaniche e di ingranaggi coi quali, nonostante tutto, convivono elementi tipici della decorazione seicentesca, a simboleggiare l'indistruttibile coscienza della storia, che tuttavia fatica a sopravvivere a contatto con l'alienante strutturazione a cui è sottoposta la vita dell'uomo contemporaneo. Mi pare che pochi pittori come il cremonese abbiano colto questo aspetto anche se, come ha giustamente sottolineato Elda Fezzi sin dal '67, "la dialettica di Cordani esiste solo come presa impulsiva, non intellettualistica (...)" e si affida a particolari forme di

allucinazione, si direbbe congenite, che da più di un ventennio enucleano sorprendenti rapporti di clima automatico e psicanalitico".

Renzo Margonari

MILANO

Galleria Delle Ore: Tino Vaglieri

Salvo qualche comparsa in collettive, sono quattro anni che Vaglieri non espone a Milano. Da allora sono accaduti diversi fatti (contestazione compresa) ma direi che egli non ha avuto bisogno di aggiornarsi. Anche i temi sono rimasti quasi gli stessi e, semmai, per lui, si è trattato di chiarire meglio certe situazioni che erano, però, già tutte nella sua pittura. Forse una radicalizzazione che ha reso più esplicito il suo discorso. Quell'energia del segno, che lo aveva contraddistinto fin da quando fu salutato come uno dei più promettenti pittori del cosiddetto "gruppo milanese", si è fatta, cioè, più aggressiva ed ellittica. Il colore si è maggiormente inacidito, con prevalenza di fondi rosa intensi, ambigui tra significati aurorali e kitsch. Le forme si sono condensate in una brevità addirittura emblematica: il confine della città è diventato un segno-barriera, nero, imprigionante quartieri popolari; la scarpa, una suola consunta in prospettiva che quasi fuoriesce con violenza dal quadro; il piat-



T. Vaglieri: "Confine delle città" 1969

to rotto e la cintura - i suoi consueti oggetti-simbolo - schematizzati al massimo e ridotti a quanto basta per suggerire una particolare condizione umana. Perché è proprio di questo che si tratta. Con esplicita chiarezza, Vaglieri vuole infatti dire di quella attuale condizione che, per brevità, si è soliti chiamare condizione popolare o, meglio, operaia. Ma questa sua testimonianza, per quanto appassionata, rimarrebbe esterna, cronachistica, se egli non ne cogliesse, con poetica intuizione, la più intima natura. E allora queste sue forme diventano immagini brutalmente offese ma, al tempo stesso, piene di compressa energia. Forme violentate e spietatamente manipolate ma, forse proprio per questo, cariche di una tensione minacciosa. Non due aspetti distinti. Bensì due facce compenetrantesi, una dentro l'altra, a formare un'unica realtà. Osservandole ci si sente irresistibilmente attratti da questa strettissima bipolarità ed è una complessa presa di coscienza in cui, contemporaneamente, c'è sdegno e speranza di riscatto, sofferenza e violenta ribellione.

Francesco Vincitorio

Galleria del Naviglio: Enrico Job

Enrico Job, nato a Napoli nel 1934, residente attualmente a Roma, ha collaborato alla scenografia e ai costumi di parecchi spettacoli teatrali, come "Le notti dell'ira" di Salacroux, "Il gioco dei potenti" da Shakespeare, "I giganti della montagna" di Pirandello, "Riccardo III" di Shakespeare. E' per lui un'operazione abituale partire dal corpo umano, trasformandolo nelle proporzioni, nei gesti, nel significato, attraverso il costume. Sulla scena - almeno in parte - il costume fa l'uomo o, meglio, il personaggio. Questa forza autonoma del costume può avere spinto lo scenografo a creare i propri personaggi prescindendo dall'individuo in carne ed ossa che lo dovrebbe abitare e fare agire. Il costume, non più personalizzato da un volto, si trasforma in manichino di tela grezza (nera, bianca o bigia); sottili e raffinate impunture, qualche preciso dettaglio anatomico, ne caratterizzano il sesso. Larve di uomini e di donne, in grandezza naturale, imbottiti con un materiale usato per riempire i pupazzi delle palestre di lotta giapponese. Manichini morbidi, e nel contempo rigidi quel tanto che serve a mantenere la forma. In questi simulacri umani, Job ravvisa una possibilità espressiva. Li ammucchia in mezzo alla sala della galle-

ria, in una specie di "happening" immobile, che colpisce per la sua capacità di invadere lo spazio e di comunicarci una partecipazione mentale a un'azione. Più impressionante è la serie di "pelli" di manichino, acefale e semitrasparenti, che pendono tristemente a una fila di grucce, appese a una sbarra simile a quella degli armadi per abiti. Prive dell'imbottitura che crea l'illusione di un movimento potenziale (quindi della vita), questi involucri mantengono tuttavia una loro carica vitale: un ricordo di vita, come di certi abiti appena smessi e ancora caldi del corpo che li ha indossati. A metà strada fra pittura, scultura e sartoria, inseriti nella famiglia della "soft sculpture", i manichini di Job, con una violenza persuasiva che salutiamo, ci additano un'originalissima - ancorché ironicamente amara - possibilità di recupero della figura umana.

Gualtiero Schönenberger

Salone Annunciata: Carlo Battaglia

Carlo Battaglia è uno dei sette italiani prescelti per la prossima Biennale veneziana e quindi questa esposizione nel Salone Annunciata può essere considerata una specie di anteprima. Si incentra su una composizione di falsa prospettiva, lunga otto metri, intitolata "Vertiginoso", con accanto una grande tela dal titolo abbastanza esplicativo di "Marea" (integrato con alcuni studi), e, in un'altra saletta, una serie di quadri eseguiti a grafite, da lui chiamati "Tema e cinque variazioni per A.R.". Non molte cose, ma che dovrebbero far capire subito al visitatore in quale area di ricerca si muova questo giovane sardo, che, dopo soggiorni a Parigi (con una borsa di studio) e a New York (per lavoro), vive e opera a Roma. Tanto più che questa comprensione è facilitata dal fatto che, proprio nell'ordine in cui le ho elencate, queste opere rappresentano tre distinti momenti della sua ricerca. E, cioè: le ambiguità prospettiche da lui indagate, con insistenza, in passato e che, in un certo senso, sembrano concludersi con la composizione "Vertiginoso"; gli stupori e le pulsioni attuali di "Marea", che, a quanto pare, sarà il tema delle opere che presenterà a Venezia; infine i quadri "a grafite", i bellissimi, geometrici, disegni a grafite, forse di domani. Tre momenti, però, strettamente connessi e con elementi costanti ben precisi. A cominciare dalla controllata rigidità del colore (più elaborato, comunque, di quanto si creda a prima vista:

basti pensare a certi rosa punteggiati sui fondi bruni) il quale, fra l'altro, mediante il gioco dei riflessi, variabile a secondo dei punti di vista, sollecita fortemente la partecipazione attiva dell'osservatore. E con una comune ricerca di particolare appercezione del colore, che sarei tentato di definire: di magica comunione. Ossia un rapporto che si caratterizza per la sua carica, in senso lato, misticheggiante. Inoltre, in tutti e tre i momenti, un clima o, per meglio dire, un tono grave, notturno, misterioso e arcano. Qualcosa di lunare, ctonio, che ci riporta a miti antichissimi, legati al nome della dea Hecate e di Persefone. Un senso di mistero magico, arcaico (non per niente Hecate fu anche la dea della necromanzia e della magia) che è forse l'aspetto più significativo delle sue opere. Quello che lo individualizza e lo distingue da analoghe ricerche percettive del colore - probabilmente troppo elementari - compiute specie oltre Atlantico.

Galleria 32: José Ortega

Prima mostra milanese dello spagnolo José Ortega, fuoriuscito a Parigi per sfuggire alle persecuzioni franchiste. E l'incontro è duplice, in quanto, contemporaneamente a questa mostra alla 32, è possibile vedere una cospicua serie di opere grafiche nelle nuove sale degli Amici Centro Annunciata. In una bella pagina di presentazione, Mario De Micheli ricorda i legami profondi di Ortega con la sua terra e come le falci brandite dai suoi contadini, curvi



J. Ortega: Noche 1970

sui campi, diventino immagini di concentrata energia, al pari di certi stupendi versi di Miguel Hernandez. Sono osservazioni calzanti ma, mi sembra, che si possa aggiungere qualche richiamo a tradizioni più antiche. Per esempio alla pittura romantica del suo paese. Infatti, nell'incrociarsi di certi contorni neri e intensi, oltre alla lezione civile e formale di Picasso, m'è parso di ritrovare il corrugare dei volti di severi, scarni Apostoli e di ieratiche Materità. La stessa rattenuta drammaticità, i segni arrovellati, la pennellata liquida e terrosa. E, incombente, anche la stessa ombra minacciosa: come un fato. Un bordone tragico che invade i suoi orizzonti riarsi, la luminosità di meriggi interminabili, i cieli cupi e fondi come un respiro, e che è precipuo del suo linguaggio. Quando si affievolisce (magari per il sovrapporsi - come qualche volta, specie nella grafica - di una eccessiva bravura tecnica) sembra venir meno anche quel sentimento della storia così tipico in lui. Una storia di gente umile, che riguarda i giorni tristi della Spagna odierna, ma che nella sua pittura assume risvolti antichissimi.

Francesco Vincitorio

Galleria Agrifoglio: Alber Toby

Nella pittura di Toby, un artista argentino presentato dall' "Agrifoglio", si avverte costante la tentazione di una traslazione fantastica all'interno di un dato razionale; e, nel contempo, il continuo tentativo di ridurre la propria inclinazione alla dilatazione inventiva entro strutture accuratamente progettate. L'immagine stessa che egli ripete nei suoi quadri, un complesso assemblage di elementi meccanici che fuoriescono costantemente da uno spazio possibile, la carica fluorescente del colore, le forme che assumono continue mutazioni, sottolineano una rottura profonda all'interno dei suoi motivi di ispirazione. Al limite si avverte una sorta di nevrosi, di lacerazione esistenziale che tenta di trovare una tollerabilità nella sublimazione estetica. La contraddittorietà è palese e registra una situazione generalizzata nell'uomo di oggi, una costrizione da cui è sempre più difficile trovare sbocchi validi, prospettive, aperture possibili, poichè le contrapposizioni tra l'organico, l'umorale, lo spazio utile, e il meccanico, non può trovare una sua esatta collocazione in una sorta di incasellamento artificiale, all'interno di un congegno che, se anche perfettamente fun-

zionante, ne stralcia continuamente le componenti irrazionali; né il dilemma è risolvibile tramite una semplice trasposizione formale. Toby sembra essersi accorto della insolubilità del problema e nel "Grande progetto", che è la sua opera più interessante, ripropone il quesito mutando i termini. Ciò che era una contrapposizione esterna viene trasferito all'interno dello spazio umano dove il meccanico si trasforma in una struttura portante di valori e di significati razionali, in una sorta di progettazione che non rifiuta l'incidentale ma dà ad esso una accettabile collocazione proponendolo come valore positivo a un sistema di significati non più alienati. Le ultime opere dell'artista documentano il suo avvio a una ricerca che si avvale di nuovi materiali.

Galleria Darsena: Giuliano Collina

A "La Darsena" Giuliano Collina espone un "oggetto" composto da due piani inclinati su uno dei quali è riprodotto un grande panorama del lago di Como; un paesaggio colto a volo di uccello, simile a una plastigrafia che, col mutare delle luci, diventa, grazie ad opportune vernici, diurno o notturno. E' un'opera che nasce, come chiarisce il presentatore Luciano Caramel, da un lungo travaglio di rapporto con la pittura e dall'esperienza di "Campo urbano" a cui l'artista ha attivamente partecipato. Un'opera complessa in cui si affollano molte componenti e direi soprattutto molte problematiche che non sono solo di Collina ma di gran parte dei ricercatori attuali. Diremo che le proposte subito rilevabili sono il tentativo di distruggere il quadro tradizionale con la mutata prospettiva ottica che l'inclinazione dà all'immagine; e di creare, attraverso il gioco di luce, una dinamica all'interno dell'immagine stessa che la sottragga alla immobilità tradizionale. In sostanza, la volontà di rompere lo spazio e il tempo collocando la rappresentazione in una dimensione più ampia, in rapporto diretto di ciò che l'ha suggerita. E poi ancora un ostinato rifiuto ad ogni inclinazione estetizzante, la volontà di dilatare la natura in uno spazio fantastico con un affollarsi di immagini esterne che in essa appena si ricompongono, il rischio calcolato di rasentare il kitsch alla ricerca forse di un messaggio liberato da ogni culturalizzazione. Ciò che risulta è un'immagine affascinante e ricca di potenza la cui contraddizione appare evidente ad ogni pennellata, ostentatamente propo-

sta nel tentativo di mettere in dubbio le nostre sicurezze, molti luoghi comuni sulla pittura, e di aprire, al di là di essi, un nuovo spazio di possibili esplorazioni.

Aurelio Natali

Galleria Transart: Franco Francese

Pur trattandosi soltanto di una mostra di piccoli pastelli, la ricerca di Francese vi appare in tutta la sua complessità. Soprattutto la solitudine esistenziale dell'uomo all'interno della propria condizione e la ricerca, anche, di una condizione (sia essa ricerca d'amore o di conoscenza) che hanno sempre caratterizzato la sua indagine. Nell'ambito di un espressionismo astratto maturato prima all'insegna del realismo e chiarito poi con notevoli concessioni all'informale, Francese ha costantemente realizzato un rapporto dialogico con l'immagine, attento alle segrete sollecitazioni che da questa immagine venivano per stabilirne l'esatta dimensione affettiva. E francamente il ciclo delle "notti d'amore" ci è sempre parso la punta più alta della linguistica dell'artista lombardo. L'intuizione dell'immagine immersa in uno spazio che la completa: in essa tutti i contrasti della vita stessa: dall'amarsi languidamente all'amarsi con rabbia: i dubbi, le incertezze, i rimpianti. Poi è come se la solitudine dell'uomo si accentuasse. Diremmo quasi che è la fiducia a venir meno nel suo discorso. L'accento allora si posa sulla disperazione storica dell'uomo, sull'angosciosità di una notte nel cui spazio l'uomo cerca di ritrovare quella luce che gli consenta di aprirsi una via verso la speranza. E non si escludono certi echi baconiani che già nelle esperienze del '60 (il ciclo delle "notti d'amore", cioè) si potevano localizzare. La serie del "Bestiario", in tal modo, realizza la gabbia baconiana riponendo però in un'unica impaginazione tutta la componente speculativa del suo discorso (ricordi di Permeke inclusi). Analogia di rapporti e motivazioni che si spostano nell'altro ciclo di ricerca, quello cioè ispirato al tema "malinconia del Durer". Le inquiete visioni e le esasperate espressioni caratterizzanti la cultura del Durer, attirano l'indagine di Francese che spera, attraverso una siffatta comunanza elettiva (il suo animo nordico), di avvicinarsi a quell'angoscia esistenziale che appunto l'incisione del Durer a suo modo esprime. E' il suo modo d'essere nella storia, dibattuto però tra il problema di relazioni d'oggetto e quello dell'universalità: al centro la costan-

te di un legame con la realtà intesa essa come causa della sua scelta. Sarà quest'ultima ad assumere toni che di volta in volta passeranno dalla disperazione storica alla *rêverie*. Posizione questa che diventa poi affermazione di un senso positivo della storia, risultando la sua scelta come presenza attiva di una condizione, fuori da ogni aprioristico rifiuto del destino che all'arte compete. E se alcune debolezze dichiarano i dubbi e le incertezze che assillano la ricerca dell'artista, resterà sempre provato il rapporto di umanità che egli all'interno del proprio discorso tenta costantemente di stabilire.

Vito Apuleo

Galleria Arte Centro: Gualtiero Nativi

Le strutture grafico-cromatiche di Nativi hanno subito un processo di decantazione, hanno sedimentato attraverso un lavoro costante e severo, che ce le presenta, in questa mostra, più mature, facenti parte di un discorso più chiaro e preciso. L'ordine compositivo sul quale si sviluppa il dipinto ha origine nell'equilibrio dei rapporti interni di forma e colore, definibili attraverso una continua elaborazione degli elementi espressivi, che conduce al ritmo dimensionale della composizione. La scansione geometrica della superficie è il risultato di una scelta (non di oggi) che individua nella forma geometrica il peculiare carattere intellettuale dell'atto percettivo, una scelta verificata continuamente sulla realtà del dipinto e che ne approfondisce con i propri risultati il significato strutturale. La composizione non avviene ad incastro di forme e colori, ma per via di piani sovrapposti che del colore e della quan-

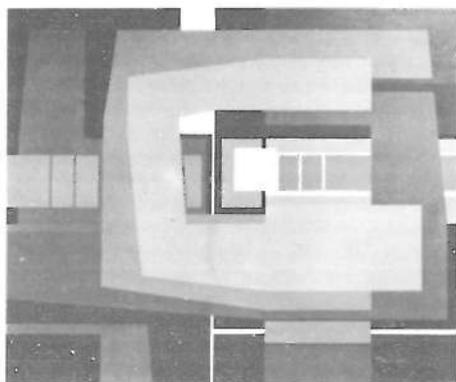
tà luminosa si servono per realizzare una idea di spazio, ignorata da certo astrattismo geometrico; una attenzione che ci conferma quanto detto circa il carattere assolutamente razionale di queste realizzazioni compositive di Nativi. Il perfetto equilibrio, infatti, in esse percepibile, è generato dalla proporzione con la quale colore e forma sono avvicinati e rapportati in un tutto costruttivamente armonico, perché lo scopo in tanto si realizza in quanto raggiunge la definizione percettiva della forma quale portatrice del valore intellettuale della rappresentazione.

Claudia Gian Ferrari

NAPOLI

Galleria Il Centro: Gabriele De Vecchi

In questa personale napoletana, che raccoglie opere prodotte nell'arco di un decennio, il ciclo delle ricerche sviluppate da Gabriele De Vecchi, dopo le prime esperienze polimateriche, risulta documentato nella sua globalità. La concezione della realtà come continuo divenire di fenomeni percettibili - tutt'altro che rivoluzionaria, anche se evidenziata in modo nuovo dal progresso scientifico e tecnologico - fu accolta dal gruppo "T" ed è rimasta per De Vecchi, già componente di quel gruppo, un costante criterio di valutazione spazio-temporale delle cose. L'introduzione del movimento, destinato a visualizzare il processo fenomenico programmato nell'oggetto, eccitandone la percezione psico-sensoriale, doveva assumere maggiore efficienza comunicativa con l'associarsi alle deformazioni, attraverso le quali il dato reale diventa fonte di alterazioni formali in progressione temporale, nonché alla utilizzazione della luce e della dimensione ambientale. L'indagine si è quindi gradualmente ampliata e la sperimentazione degli eventi ha trovato ulteriore sbocco nelle strutturazioni ambientali. L'ultima delle quali ("a parametri virtuali") è stata appositamente progettata per "Il Centro". Qui la situazione spazio-temporale è animata dalla potenzialità degli effetti, in quanto la luce, filtrando da una fessura diagonale praticata sulla copertura di quattro ambienti articolati secondo un percorso, si proietta sulle pareti-schermo come unico elemento percettibile che si contrae e si espande e quindi come parametro virtuale che si ripete, con un processo asincrono, nei singoli ambienti: il campo spaziale abitabile assume, così, una diversa e mutevo-



G. Nativi: Nostalgia 1969

le strutturazione mediante la proiezione dei parametri luminosi che subiscono una alterazione dinamica, provocando un'ambiguità prospettica. La combinazione dei vari elementi, nella impostazione del fenomeno, determina, insomma, una situazione complessa e suggestiva (benchè le variazioni restino quelle programmate) percettibile dall'osservatore in essa integralmente coinvolto. E la ricerca si qualifica esteticamente, perdendo quella freddezza sperimentale che si rileva in altri oggetti dello stesso De Vecchi e che, in esperienze del genere, diventa spesso soverchiante, al punto da compromettere proprio l'esteticità della operazione.

Armando Miele

ROMA

Galleria Ciak: Giovanni Meloni

E' una mostra ossessiva e si presta facilmente all'equivoco; non saprei cosa possa pensarne chi non conosce il lavoro precedente di Meloni. Nuvole, fiori giganti, timoni d'aereo, cavalli finti da giostra - in alluminio o nelle meno costose resine sintetiche. Sembra perduta ogni traccia di quella passione evocativa lirica che intrideva fino a sconvolgerne l'anatomia i suoi ritratti di cinque anni fa, gli uomini vaganti su immaginarie colline, gli sbilanciati cavalieri; e può accadere di vederla sostituita da lievitazioni organicistiche venate di grottesco. Credo piuttosto che il fantasma di Meloni non abbia cambiato natura, seppure si trovi in un momento particolarmente critico e proprio "del tutto aperto e in divenire". Se una volta, nel "Ritratto di un amico", una delle sculture più belle che l'artista abbia realizzato, Meloni cantava il proprio amore per la natura nel perduto abbraccio di quell'eroe con lo scompagnato fascio d'arbusti, simbolo fortemente emotivo di un anelito che si faceva immagine - oggi, ridotto forse oltre misura lo spazio del racconto (da cui Meloni tuttavia non può prescindere), l'ossessione fantastica cerca una forma in cui duri quel medesimo aprirsi, spalancarsi a un empito "di natura", con il più ampio abbandono lirico. Nuvole dunque, e timoni d'aereo che il vento stria e trascina, o rigonfia, facendone di nuovo trasmutante levità di vapori - e cavalli da gioco, ma come cirri capricciosi galoppanti sull'onda dello scirocco. "Più pittore che scultore" commentò un critico romano una sua precedente personale; vero è che nelle pitture, anch'esse qui esposte, l'attuale mo-

mento di ricerca sembra trovare uno spazio più congeniale, e nei disegni una vena più sottilmente inquietante si fa robusta e incisiva. Meloni è ad evidenza dotato di un istinto immaginativo e visionario che non ha ancora espresso tutto il suo vivo potenziale.

Gall. Borgognona: S. Bragaglia Guidi

Avevo visto i grandi gessi che formano il nucleo centrale della mostra affollati nello studio dell'artista, e pareva d'aver violato i segreti o i riti d'una famiglia di giganti polari. Nelle sale della galleria le sculture vengono restituite alla giusta misura, e se ne possono dedurre i termini d'una articolazione di discorso rispetto al momento più noto, qui rappresentato da una serie di bronzetti e da qualcuna di quelle irritate figure femminili, donne nelle sembianze, rapaci in agguato, felini, nello spirito - che hanno reso l'artista giustamente nota. Al di là di questa vena più istintiva e sicuramente più congeniale Stefania Bragaglia tenta da qualche tempo cadenze più mentali, di ordine latamente surrealistico; così il protagonista di un "Grande abbraccio" ha la testa d'uccello (retaggio ernstiano?) e nel "Viluppo di memorie" l'irruenta tensione del corpo gela nella macabra presenza di relitti anatomici. Bisogna prenderne atto, perchè le ansie interiori dell'artista stentano talora a prender forma ma le muove una passione partecipativa di tutto rispetto; le componenti espressive più esercitate sembravano aver trovato i luoghi prediletti, sciogliendosi nelle acqueforti un più sognante fantasticare, visionario, all'acme di un'allucinazione che forza, sovrverte, ma non spezza le trame di un mondo già noto - e innervandosi nella scultura quell'energia vitale che scaturisce da oscure sorgenti mitiche, dove in apparenze umane è lo scatto di pagane divinità agresti. Già ieri s'era sentita qua e là serpeggiare un'ombrosità più cupa, come l'intorbidarsi della coscienza nei riflessi spettrali di pensieri di morte; in "Bassa marea" del '67, qui riproposta, le figure, sottratte al fluire del tempo, sembrano affondare in un Ade senza speranza. Sono, questi ultimi, sensi che l'artista sente ora di dovere approfondire, e il gigantismo dei nuovi personaggi stempera l'aggressività, quella sorta di rabbiosa allegrezza o di dolente ma vitale abbandono che accendeva le più antiche streghe, danzatrici e veggenti, e che dura oggi mirabile nel "Raptus" - nel muto enigma del "Grande abbraccio", nel-

l'irrisolta sospensione degli "Spettri".
Sculture indubbiamente stimolanti, ma alle quali siamo portati a preferire, e forse non soltanto per personale inclinazione. L'altro momento, nel quale il mistero non rinuncia all'esplosione della vita ma, condizionandola, la esalta.

Guido Giuffrè

Galleria La Barcaccia: Luigi Magnani

Maurizio Calvesi in una lettera indirizzata a Luigi Magnani e da questi pubblicata nel catalogo che accompagna la sua personale a "La Barcaccia" sottolinea, positivamente, l'evoluzione, intesa come rinnovamento di linguaggio, che il discorso di Magnani ha avuto in questi ultimi anni, "l'abbandono dell'approssimativo per il preciso, della sirena ambigua della poesia come deliquio e stupore per un controllo grammaticale e sintattico, per una nutrita, testarda linea sperimentale di ricerca". E che il rigore della verifica sia il filo conduttore che accompagna la recente fatica di Magnani ci pare fuori dubbio. La geometria pura si propone come componente primaria, attento come ci sembra l'artista, ad una organizzazione mentale degli spazi che alla struttura guarda come unità organica, niente affatto formale. Ma è altrettanto vero a nostro avviso, che la poesia, sia pure non sdolcinata, continua a dichiararsi presente nell'opera di Magnani. L'atmosfera metafisica in cui egli immerge gli oggetti è situazione poetica, ed il tributo alle avanguardie è sin troppo evidente e dichiarato. Il cerchio, la sfera, la linea, sono componenti essenziali della sua scrittura, ed ancor più questo si accentua nei collages in cui il rigore della scelta nulla concede all'approssimazione, tutto includendo all'interno della pagina stessa in una precisione di collocazione degli elementi. Quel che non eccessivamente ci convince del discorso di Calvesi è il concetto di sperimentalismo che egli sottolinea nel discorso di Magnani: l'artista è troppo monologico per realizzare appieno una siffatta condizione. Resta semmai provata l'istanza di verificabilità alla quale egli tende, ed è proprio allora che il suo momento poetico si realizza.

Vito Apuleo

TARANTO

Nuova Taras: Franco Boniello

Strutture piane programmate ed esperienze opticals nella riaccettazione e ripropo-

sizione della superficie intesa ancora come texture, come possibilità dinamica per una azione modulare del rapporto luce-spazio. I "contenitori visuali" - così Franco Sossi definisce i lavori del Boniello - sono di volta in volta superficie "proiettata" e "proiettante": la luce viene imbrigliata ed assorbita in definiti spazi cromatici sovrapposti per poi essere riflessa e rigenerata con rapporti nuovi e più complessi legati ad una razionalità sensibile denunciante un continuo stabilirsi di relazioni fenomeniche. L'espressività del linguaggio, che deriva da siffatta ricerca, è recuperabile solo ad un superiore livello di accettazione, libera ed autonoma, della modulazione ritmica di forme elementari varianti nella intermittenza iterativa della luce: ne deriva anche una sempre ulteriore possibilità plastico-visiva condizionata - al limite generata - dalle superfici trasparenti degli oggetti. Il cromatismo, ben organizzato e tagliato nella sintassi del linguaggio adottato, è misurato e corrispondente all'assunto della ricerca.

Italsider: Vittorio Del Piano

In ogni lavoro è chiaramente programmata ed analizzata l'assunzione a valore iconico, non escluso il totemico, di elementi geometrici semplici presentati in rapporti consequenziali di composizione plurivalente. Il triangolo, per esempio - ogni riferimento può esasperarsi anche in funzione polemica tecno-teologica -, è assunto a elemento modulare costante ripetibile all'infinito con rapporti di intercomunicazione. I lavori di Del Piano sono una narrazione iconografica dell'immagine semplice composta ed organizzata con studiato e sintetico procedimento analitico-matematico e combinatorio. L'elementarietà apparente dell'associazionismo degli elementi modulari, in concomitanza degli effetti ottici, nella strutturazione complessiva del linguaggio adottato, acquista valori e contenuti sempre più programmatici di rottura e di proposizione organica di nuovi valori legati da un lato all'arte programmata e dall'altro alla ripetibilità infinita del prodotto artistico. Le possibilità di lettura delle opere sono combinabili con le possibilità di mutazione e variazione dei modulari base. Ad ogni ipotesi corrisponde un nuovo rapporto di interrelazione spaziotemporale degli elementi semplici combinabili che costituiscono l'apertura caratteristica del "multiplo".

Enzo Spera

Galleria Fogliato: Adriano Parisot

Antologica del pittore torinese con 87 opere, comprendenti un trentennio di attività, dal 1941 al 1970. Da un inizio espressionista, il passaggio a ricerche geometrico astratte; e dopo il '47 l'orientamento concretista - con la fondazione del MAC torinese con Biglione, Galvano, Scropo, Carol Rama e Paola Levi Montalcini - si esplica attraverso strutturazioni formali a semplificazione sintetica e decantazione cromatica. Nelle opere del periodo concretista infatti, Parisot tende a organizzazioni rigorose e dinamiche di ritmi compatti, con spunti meccanicistici sia di estrazione legeriana che culturalmente legati al secondo futurismo torinese. Il passaggio all'informale, iniziato nel '54, avviene anche attraverso contatti europei con la scuola di Parigi, il gruppo Cobra e la conoscenza dell'espressionismo astratto americano; l'organizzazione geometrica si apre, si sfalda, e le suggestioni cromatiche e materiche, invadenti ormai la superficie, corrodono e inglobano nel gesto ogni residuo formale. Le accensioni materiche, generalmente sui toni bruni e ocra dei colori e dei sapori della terra delle Langhe, mediano un contatto profondo con la natura e, secondo L. Mallé nella presentazione, in "un modo di rendere umanamente concreto l'informale, così come Parisot aveva voluto prima togliere all'astratto l'accento di teorema". La continua ricerca del pittore, tesa da sempre verso le nuove aperture e correnti artistiche, verte quindi dal '59 a una semplificazione di valori cromatici e gestuali, dapprima verso sperimentalismi neodada, e dal '66 verso le "nuove nozioni visive". Il gesto organizzatosi in struttura costruisce ora un'immagine - l'emisfero lunare in "multifase" - di profonda allusività modulare. Dalla sensibilizzazione geometrica delle texture con collages di carte argentate e dorate, "segnate" quindi dal gesto pittorico, e dall'accostamento di reti in nylon, Parisot giunge recentemente a rigorose orditure pittoriche in articolazione seriale-programmata e movimento virtuale, mutantesi in incessante, infinita progressione. L'ambiguità e la variabilità ottico-percettiva ripropone in queste ultime opere, a cui approda la lunga vicenda del pittore, la trasmutazione continua del reale; valore fenomenologico che già egli aveva focalizzato nelle opere informali nell'evoltersi organico e pulsante delle "infinita possibilità della materia".

Promotrice: Giuseppe Guerreschi

36 opere dal '62 al '70, completate da acqueforti e disegni. La nuova figurazione di Guerreschi, impegnata in tal senso da più di quindici anni, è un'apertura critica e denuncia sociale, registrata e colta sull'uomo, in quanto individuo socialmente inteso. Dalle parole della presentazione-manifesto per la mostra al Cavallino di Venezia nel 1956, firmate assieme a Mino Cretti e Bepi Romagnoni: "... vogliamo esprimere la nostra presenza attiva non come militanti di una ideologia, ma portando avanti la nostra qualità di uomini che non possono isolarsi in una vita autonoma" a oggi, la tematica di Guerreschi è infatti di una coerenza assoluta, rivolta all'analisi spietata delle strutture sociologiche attuali. Le opere qui esposte sono quasi tutte imperniate sulla figura umana, plastificata lividamente nella trasposizione pittorica del riporto fotografico, ricavato da uno dei mass-media più diffusi, cioè il rotocalco, su fondi che sono una somma pittorica di tutta la cultura artistica dal 900 in poi, estratta dal repertorio del futurismo, astrattismo, concretismo, informale, pittura materica, d'azione, neoconcretismo, pop art, cartelloni pubblicitari ecc., a proiezione storico-emblematica della nostra epoca. Su questo assemblaggio di origine tipicamente dada l'oggettivazione della problematica realtà sociale (le cui radici rimandano a Grosz e Dix), dagli stermini nazisti alla mercificazione del sesso, alla stritolazione alienante dell'uomo negli ingranaggi della vita cittadina, in una sorta di gelida incalzante strumentazione simbolico-meccanica ove il contatto con la natura è totalmente negato. Nelle ultime opere si nota una semplificazione linguistica, imperniata sull'allusività protagonista di riporti fotografici culturali classici, come le teste dei cavalli fidiaci del Partenone, il Cestello di frutta del Caravaggio, o sull'emblemizzazione dei nuovi "Profeti" della società moderna (Rudi Dutschke) nella storicità dei volti-feticci di estrazione romanica o negra, in uno "spazio di tensione che, in emblemi e simboli, è complessivamente un dipinto di Guerreschi" come annota E. Crispolti nella presentazione. Con l'attuale organizzazione strutturata dei fondi l'assemblaggio dei dipinti precedenti cede ad una iconicità, sconfidente nel surrealismo, dell'immagine protagonista, posta generalmente al centro di una simmetria rigida di campiture geometriche, in una nuova svolta oltre l'enunciazione realistico-sociale.

VENEZIA

Galleria Cavallino: Germano Olivotto

Esce soltanto ora dall'isolamento voluto, è di necessità portato a realizzare contatti diretti con il pubblico perchè le sue opere si sono lentamente ma con precisa progressione sempre più destinate, apre un discorso nuovo per il quale sembra valere di più l'operazione che l'oggetto realizzato. Rimasto isolato per tanto tempo comincia ad imporsi all'attenzione internazionale (è presentato da una lettera di Otto Hahn) proprio nel momento in cui le sue opere aprono nuove soluzioni, che possono apparire in contrasto con i risultati ai quali era pervenuto. In realtà tutte le sue opere hanno avuto un carattere estetico *didattico*, dichiarando sempre l'intenzionalità di determinare nel fruitore una condizione particolare di duplice natura. Anzitutto sul livello estetico: sono segni che non si oppongono "violentemente" (in senso assertivo o denunciatorio) all'ordine della natura naturale e artificiale in seno alla quale esse vengono di necessità collocate, ma che si integrano agli oggetti determinanti lo

spazio circostante, sottolineando *liricamente* il loro essere disequilibrante in rapporto con una natura che non era stata percepita; esse pertanto "intervengono" in essa come risultati di un più alto design sull'ambiente. Sul livello didattico: insegnano quindi nuove prospettive di modulazione dello spazio, colgono in esso il punto morto da riempire, indicano all'uomo della strada, senza retorica, il destino dell'arte. E' interessante notare come la "ricerca 10/4 1969, sostituzione di un albero morto eseguita in plexiglas e neon, altezza 940 cm. e diametro di base 11,5 cm." sia assolutamente distante da qualsiasi convenzionale "intervento sulla natura" d'arte "concettuale". Il significato di tale operazione è da ricercarsi nel pensiero di derivazione esistenzialistica che è stata alla base della formazione di Olivotto, per cui ogni sua opera dichiara, sia nel modo di rapportarsi con l'altro da sé, sia con il suo riflettere su se stessa, lo stupore doloroso della scoperta di esistere: da cui l'opera diventa segno semanticizzato della tensione provocata dalla necessità di costituirsi come perturbatrice della quiete.

Ernesto Luciano Francalanci



G. Olivotto: Ricerca 10/4 1969

i si di calderara

Nello spazio luce si realizza l'idea luce. Il pensato si concreta forma visibile di colore.

Non oltre il piano, sul piano, nel piano. Bidimensionalità, staticità, silenzio, monocromia.

E poi:

Tridimensionalità, dinamica, musica, somma di tutti i colori.

La possibilità dell'arte è infinita, così pure senza fine, ma nell'ordine del limite il corso del pensiero, del sensibile, dell'umano.

Nell'arte è l'uomo anche se l'uomo non è più raffigurato.

Non importa l'uomo nella sua realtà, importa l'idea dell'uomo, importa l'idea, che dell'uomo è la realtà più alta.

La speranza è la luce cosciente della mia possibilità, il pilastro che sostiene l'architrave sul quale poggia e si realizza la mia ambizione.

Nella speranza ha significato la mia fede, la mia felicità.

Il tempo perde il senso della sua misura e si annulla nello spazio senza limite, nella luce senza sorgente e la orizzontalità, la verticalità, ordinata nella perfezione dell'angolo retto si offre statica immagine di un punto in movimento o si costruisce quadrato, rettangolo, misura organizzata di luce nello spazio di luce.

Non il movimento vero e proprio ma l'idea del muoversi che è quel divenire, quel trasalire, quel costruirsi ideale di una realtà possibile nella sua impossibilità, che è immaginazione, invenzione, forza di impossessarsi della cosa goduta fino a farla essere parte viva di noi.

Non più la natura, non più l'uomo, ma la natura e l'uomo dimensionato nel bisogno della più assoluta sintesi, portato a quell'estremo limite di essenzialità, nel quale finisce il ricordo per aver principio l'idea. Ambizione di una realtà di immagine che non è la realtà, ma la più alta, la più astratta, la più pura, la più inventata espressione di quella realtà.

L'arte è il dono di un uomo agli uomini, / è/ fede, amore, rinuncia, / è/ devozione, conquista, purificazione, / è/ umiltà, misura, responsabilità, / è/ coscienza del limite, forma visibile del pensato.

Tempo/ Spazio/ Luce/ Numero/ Relazione/ Silenzio/ Dimensione definita nella sua indefinitezza.

Misura, / armonia, / equilibrio. / Luce che non illumina, / luce che è tutto, / luce che costruisce se stessa. / Calcolata immagine inventata, / pensiero/ ragione/ mai lo spirito sopraffatto. / L'uomo, / il suo limite, / il suo ordinarsi sul confine tra finito e infinito.

.....

Vorrei dipingere il niente che sia il tutto, il silenzio, la luce.

Misura, ordine, armonia.

L'infinito.

La geometria identificata nella pura e semplice essenza del numero, che più che la forma, chiarisce il rapporto tra la forma e lo spazio che la determina.

Vorrei che il colore perdesse la sua natura di materia per purificarsi nella realtà di luce.

Vorrei essere sempre al margine, al confine di quella misura, che è la misura della mia natura finita.

.....

Se è vero che la verità è quello che noi crediamo che sia la verità, è altrettanto vero che ogni cosa, grande o piccola che sia, è quello che noi crediamo che sia quella piccola o grande cosa.

E' nella forza del credere che il nostro pensiero si identifica con la nostra misura, col nostro io.

L'arte, la pittura, è l'espressione visibile della nostra misura, del nostro io.

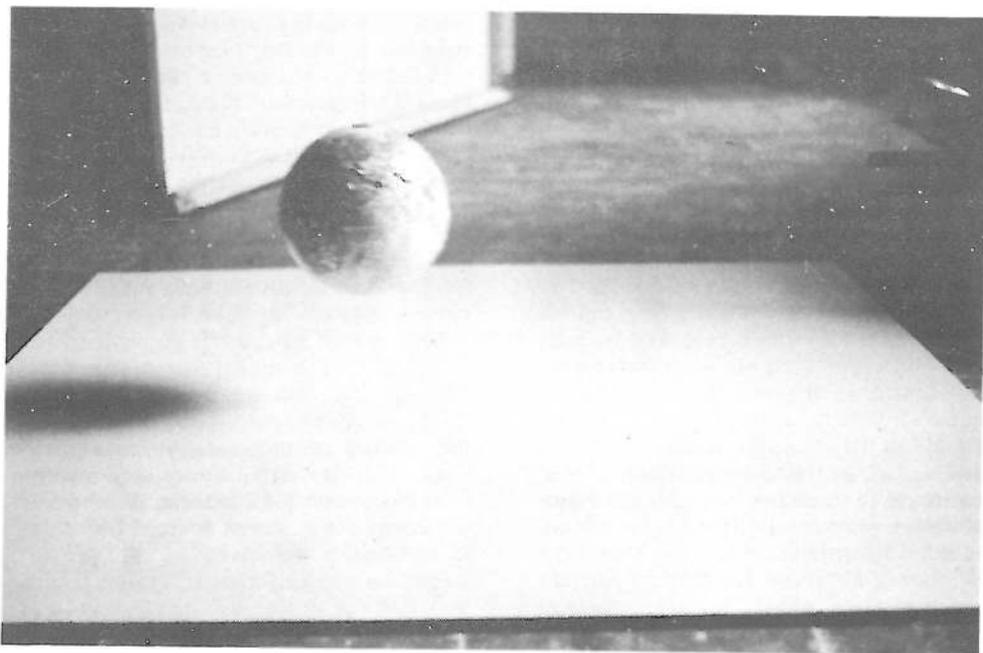
.....

A continuo colloquio con l'opera d'arte ho imparato a capire che non vi è niente da capire, niente da spiegare.

Capito, spiegato, è che si deve accettare il messaggio in umiltà, in silenzio, in perfetto rapporto di fiducia.

Antonio Calderara

i no di fabro



Mappamondo geodetico (1968) - Il congegno consiste in un mappamondo, appeso ad un lungo filo, che segue un moto pendolare geodetico. Un grande pannello quadrato, sul piano del pavimento, orientato sui 4 punti cardinali, serve a tener lontano il pubblico dall'interferire nel movimento della terra attorno al pendolo.

Pavimento, tautologia (1967) cm. 130x240 - Costruito in uno o più pannelli rivestiti da piastrelle comuni. La superficie che ne risulta deve esser tenuta pulita, lucidata e costantemente coperta con carte o giornali. Del resto ogni esperienza che riguardi questo manufatto è limitata alla manutenzione.

Luciano Fabro



ANGER MAGO POST MORTEM

Nel 1967 Kenneth Anger, il mago, perse le due bobine originali (e uniche) del suo nuovo film *Lucifer Rising* ("il mio film di amore") rubate alla fine di una proiezione benefica. Per protesta contro gli ignoti ladri ma anche contro il sistema che non permette al filmmaker indipendente di sopravvivere, quello che era stato l'enfant prodige di Hollywood, regista in proprio a 7 anni, il pioniere dell'underground con il mirabile *Fireworks* girato in casa sua a 15 anni in 3 notti di assenza dei genitori (1947), l'autore di *Scorpio Rising* e di *The Inauguration of the Pleasure Dome* in cui il New American Cinema aveva riconosciuto i suoi capolavori, decise di farla finita; e pubblicò un annuncio di morte che occupava un'intera pagina del *Village Voice*: IN MEMORIAM / KENNETH ANGER / 1942-1967. Si trattava naturalmente di una morte (e di una cronologia) cinematografica. E neanche tanto sentita, se due anni dopo l'autore ci ripensò e si mise a rielaborare il materiale del suo film perduto e a rimontare una prima parte, uscita in questo mese in tutti i circoli underground d'Italia insieme a *Scorpio Rising* e a *Fireworks*, con il titolo di *The Invocation of my Demon Brother*. E' un frammento di soli 11 minuti, peraltro di una tale intensità da condensare in sé tutta l'opera precedente di Anger: dal barocchismo alla Cocteau di *Fireworks*, al montaggio magistrale alla Eisenstein di *Scorpio Rising*, al colorismo sontuoso e al complesso intarsio di sovrimpressioni di *The Inauguration of the Pleasure Dome*.

Il piccolo film è così descritto dall'autore (che come è noto è un adepto dell'occultista inglese Crowley): "l'avanzare dell'ombra di Nostro Signore Lucifer; la danza del Mago che risplende verso la Forza della Spirale Roteante, la svastica solare, finché irrompe il portatore della luce, Lucifer". E' una messa di mezzanotte in cui le Forze dell'Oscurezza si riuniscono a Lucifer "che avanza nell'ombra". Kenneth Anger stesso, nella parte del Mago, la faccia dipinta in nero e oro, la lunga tunica

fluente, inondato di luce rossa, danza con appassionata energia attorno alla svastica solare, mentre le Forze (l'Accolito, il Fratello e la Sorella dell'Arcobaleno, Sua Maestà Satanica) assistono e partecipano. La vicenda si interrompe su una maestosa processione giù per le scale e non arriva all'entrata trionfale di Lucifer (che appare furtivo, nell'interpretazione allucinata di Charles Manson, il Satana di cui si sono occupate le cronache dopo l'assassinio di Sharon Tate).

Ma *Invocation*, ritmata dalla musica concreta e ossessiva di Mike Jagger, va letto in chiave informale, come gioco di colore e di puri ritmi condotti alla sublimazione dalle sovrimpressioni multiple della parte finale, in cui lo schermo è invaso da forme roteanti composte dall'infinito riprodursi di un viso, da un torace raddoppiato e allungato con 8-12 braccia, da amplessi di uomini che girano su se stessi fino a dare l'immagine del circolo. Independentemente dai palesi riferimenti magici, il film può tradursi in un puro gioco di geometrie, fondato com'è sull'urto tra il circolo e la svastica. Il circolo della danza del mago, della magia nera, delle pale dell'elicottero trova unità nel pentagramma che si ottiene direttamente grazie alla sovrimpressione, all'elicottero, alle macchie d'ombra, all'angolazione di ripresa.

Anche in questo saggio di magia nera, che si pone tra i capolavori del "cinema allucinogeno", Kenneth Anger non dimentica l'aggancio con l'attualità politica. Nel film infatti compare due volte l'immagine di un elicottero americano che scarica marine in Vietnam: in realtà questo flusso di uomini percorre tutto il film girato su tre rulli, di cui il terzo costantemente dedicato a questa sola immagine; la fantasia è perlopiù invisibile (e per questo l'autore pensa che il film andrebbe visto ai raggi infrarossi), ma questa sensazione di ansietà è presente sotto il perfetto scorrere di geometrie e l'apparire e il dissolversi di magiche fantastiche figurazioni.

Franco Quadri

FUNZIONE DI UNA CIVICA GALLERIA

In altra parte della rivista, recensendo il recente volume di Enzo Mari, "Funzione della ricerca estetica", abbiamo accennato alle vicende della sua elaborazione. Questi suoi appunti rientrano sempre in quell'ambito, in quanto sono stati preparati quali piattaforma per il lavoro di gruppo proposto al Museo di Castelvecchio di Verona, ma non hanno trovato posto nel libro. Poichè è argomento che da tempo stiamo dibattendo, riteniamo utile pubblicarli.

La funzione svolta oggi da una civica galleria d'arte moderna risulta impropria e mistificante in quanto essa, esponendo ricerche in divenire - e quindi ipotesi per nuovi linguaggi -, pretende di comunicare al pubblico problemi non recepibili perchè non mediati. E siccome, tra l'altro, tali ricerche sono veicolate sotto forma di merce, la galleria d'arte moderna sostituisce al compito d'informazione quello di patentamento culturale di questa merce. Non ha senso, pertanto, che la galleria di arte moderna voglia esistere come tale. Infatti, per quanto riguarda la conservazione delle varie testimonianze, è giusto che vi provveda il museo storico, strutturato, s'intende, in maniera assai diversa da quella attuale. E cioè: il museo storico diviene un grande archivio deputato a conservare tutto il materiale che viene criticamente scelto e mostrato in continue rassegne di tipo didattico. Per quanto riguarda l'attività di informazione sulle ricerche in atto, siccome la ricerca può essere comunicata soltanto a livello specialistico e non deve essere mercificata, la scuola sarà il luogo migliore perchè sia mostrata e discussa nel suo stesso divenire. Il rapporto diretto con la collettività potrà essere realizzato unicamente in virtù di linguaggi già mediati dalla scuola e con strumenti adatti quali quelli cinematografici, televisivi, ecc. e, qualora fosse richiesta la partecipazione fisica e diretta degli spettatori, con il teatro. Poichè oggi non si dà come realizzabile a breve scadenza nessuna di queste condizioni (sia a livello della scuola che del museo) la galleria d'arte moderna può sopravvivere temporaneamente solo se comincia a elaborare una strategia, alla luce della quale lottare perchè le condizioni auspiccate si determinino. La sua funzione consisterà sia nello sperimentare dei modelli, sia nel promuovere un dibattito collettivo tale che la società, informata degli anacronismi degli istituti che si intende trasformare, possa agire politicamente in questo senso. Per poter sperimentare que-

sti modelli è necessario individuare le zone meno mistificate dell'attuale operare artistico e a questo non si potrà pervenire scegliendo una tendenza piuttosto che l'altra, ma favorendo la "comunicazione" di tutte le tendenze senza discriminazioni non suffragabili "scientificamente". Tra i diversi modelli ipotizzabili se ne può indicare uno da sperimentare alla luce della attuale situazione italiana. Proponiamo di suddividere questa situazione nei suoi tre momenti più evidenti: a) Tutto ciò che è dipinto e scolpito. b) Tutto ciò che è "altro" ma sempre in una dimensione di fruizione "estetica". c) Tutto ciò che antepone a qualsiasi poetica la priorità di intervento nelle strutture didattiche. Questi tre momenti dovrebbero essere presenti in ogni galleria d'arte moderna, separati nelle responsabilità critiche, economiche e degli spazi. Periodicamente gli sviluppi di lavoro vengono comunicati alla collettività. La contemporaneità e la comparazione di tutto questo dovrà portare, mediante un dibattito controllabile e recepitibile della collettività, a iniziare il processo di chiarificazione delle attuali ricerche. La divisione in tre momenti è dovuta al fatto che i problemi non possono essere sovrapposti in quanto diversi. Quel che conta è poterne isolare ed individuare le implicazioni reali. Il compito di chi dirige una civica galleria d'arte moderna non consiste nel rifiutare certe tendenze e presceglgerne altre - anche se è vero che alcune tendenze si pongono in una dimensione più corretta e più propria di ricerca - ma nel richiedere che i diversi modi di operare siano condotti secondo sistemi oggettivi e comunicabili, cioè in un modo scientifico e non ancora - a tutt'oggi persino nei casi migliori - in una dimensione poetico-intuitiva. (Se è comprensibile che alcuni artisti rivendichino il diritto di un clima irrazionale, non lo è affatto per chi pretende di coordinare e di mediare la ricerca artistica, cioè il critico, il direttore di galleria di arte moderna, ecc.).

Enzo Mari:

FUNZIONE DELLA RICERCA ESTETICA

Edizioni di Comunità

Tre anni fa, Licisco Magagnato, direttore del Museo di Castelvecchio di Verona, chiese a Enzo Mari di organizzare una sua mostra antologica. Mari, che nel frattempo aveva in varie occasioni assunto un atteggiamento critico nei confronti di questo tipo di manifestazioni, propose, in sua vece, un proprio studio sulla funzione della ricerca estetica. Esso avrebbe dovuto servire come base per una successiva ricerca di gruppo, sulla funzione che oggi potrebbe assumere una civica galleria d'arte. Da questo incontro-scontro è nato questo volume. Un libro, secondo me, di notevole importanza e attualità, specialmente perchè non si tratta di una astratta teorizzazione ma - integrato com'è da una parte illustrativa e motivata delle sue opere, dal '52 ad oggi - costituisce soprattutto una testimonianza. E aggiungerei che è una testimonianza in un certo senso esemplare, in quanto Mari è esponente di una tendenza particolarmente indicativa del nostro momento. Intendo dire che, attraverso la sua "dimostrazione" e documentazione, si risale quasi inesorabilmente ad un discorso generale. Il quale, a sua volta, è dibattito prioritario e, cioè, condiziona qualsiasi attuale problematica artistica.

Le posizioni di Mari sono note. Molti avranno ascoltato o letto certi suoi interventi o, più probabilmente, avranno visto le sue opere. Per cui è inutile star qui a parlarne dettagliatamente. Sarà sufficiente riassumerle, dicendo che egli, riallacciandosi all'esperienza della Bauhaus, postula un'arte spoglia di qualsiasi "aura". Ossia un'arte scarnificata a ricerca sperimentale, razionale, quanto più possibile affine a quella scientifica. Con la medesima rigorosa

metodologia e rifiutando - non foss'altro per ragioni didattiche o, se vogliamo, tattiche - ogni valore "espressivo" ai risultati di tale ricerca. Il libro è, come si è detto, lo specchio di queste posizioni. Un'analisi intesa a dimostrare e giustificare queste sue scelte. E, nella seconda parte, una serie di proposte per un lavoro collettivo che possa facilitare l'acquisizione di una coscienza "sindacale" da parte degli operatori estetici. Consapevolezza dei loro compiti sociali e delle strade da battere per sfuggire ai condizionamenti e alle attuali mistificazioni dell'attività artistica. In breve, una ricerca che secondo lui, dovrebbe essere svolta soltanto nell'ambito della scuola, per salvaguardarne l'autonomia e il libero svolgimento.

Inutile dire che il libro è destinato a suscitare discussioni e polemiche. E, in realtà, è un libro col quale si litiga facilmente (e per primo lo ha fatto lo stesso Magagnato nella prefazione e, per parte mia, ne condivido pienamente osservazioni e riserve). Ma "ciò non esclude" (per riprendere le parole di quest'ultimo) "che numerosi siano i punti di consenso e di ammirazione, specie per il suo modo aggressivo e incalzante di proporre in termini nuovi la funzione dell'artista nel mondo moderno". Anche se non mancano ingorghi e qualche eccessiva schematizzazione, dovuti alla obiettiva complessità e ampiezza della tematica, mi pare che il problema sia stato affrontato con estremo rigore ed impegno, soprattutto etico, com'è d'altronde nella natura di Mari. E se vi sono motivi di dissenso, tanto meglio. Non si dimentichi che un libro tanto più vale, quanto più stimola a dialettizzare con l'autore.

F. V.

Si tratta di una riedizione e di solito non entrano in questa rubrica. Ma, data l'importanza del libro e dato che le precedenti edizioni erano da tempo esaurite, vale forse la pena fare uno strappo. Sottolineando, soprattutto, la posizione del Read nei riguardi dell'arte e delle sue possibilità educative.

Psicologia, sociologia, scienze biologiche e filosofia empiristica sono costanti punti di riferimento che Herbert Read stabilisce per un discorso sull'arte, rifacendosi assai al pragmatismo deweiano, al sensismo inglese, ai contributi delle scuole psicologiche, da Freud a Jung e alla Scuola di Marburgo e alla Gestaltpsychologie. La crisi di un'estetica o di una scienza dell'arte, che trova ormai da anni diversi sbocchi parascientifici collaterali, a giudicare dalle varie discipline antropologiche e psicologiche ormai in voga, pone appunto la necessità di ricostituire un tessuto connettivo dell' "esperienza" cosiddetta artistica, da circoscriversi all'ambito fenomenologico e valutabile sulla base dell'intera fenomenologia dell'arte. Finita l'illusione "esaustiva" dell'estetica idealistica l'arte si trova liberata da condizionamenti rigorosi e vuol porsi come fenomeno all'interno dello sviluppo della personalità umana nel trapasso dall'espressione dell'inconscio all'estrinsecazione e integrazione sociale.

Arte come esperienza, quindi, integrale e parallela a quella scientifico-concettuale, autonoma nella sua interna costituzione e cardinata su due facoltà sensoriali a valore specifico, l'immaginazione e la percezione. Read recupera il valore attivo della sensazione, non ne limita l'apporto ai risultati del vecchio edonismo e sensismo settecenteschi (come afferma in una recensione alla prima edizione italiana del volume, il Previtali, che ha travisato lo spirito del testo), ma li estende a una funzione globale, preintellettiva, che ha il suo fulcro nelle "immagini eidetiche" e il suo centro propulsore nel sentimento. La tesi delle immagini eidetiche, che si trovano nei bambini come negli artisti e attestano del potere d'individuazione visiva dei piccoli, che

"sembrano impiegare anni di sforzi per distinguere tra il mondo soggettivo e l'oggettivo" (p. 67) è assai suggestiva. Tali immagini, (il cui significato misterioso è riconducibile a un momento precosciente, quello dell' "es") sono il risultato dell'attività sensoriale, vanno studiate in un particolare momento di "epoché" o riduzione fenomenologica, di collegamento con le strutture elementari dell'universo, che rinviano a strutture essenziali, a leggi fisico-matematiche espresse da forze meccaniche preesistenti all'uomo. Tali forze si manifestano sotto forma di archetipi; gli stessi complessi collettivi, i miti, di origine inconscia sono espressioni di questo rimando a una realtà diversa da quella concettuale e mentale che attrae a un conoscere intuitivo, impulsivo ed estetico.

Inutile dire che la psicologia individuale e sociale fornisce al Read strumenti diversi e affinati per valutare l'entità delle forze istintive e la loro estrinsecazione in tipologie psicologiche temperamentali; le immagini eidetiche sono espressioni di questi infiniti "temperamenti" che sono le persone umane già all'atto della nascita e che le società repressive vorrebbero soffocare in nome di un'educazione a senso unico, ma che vanno invece difesi ed evidenziati proprio esercitando le facoltà estetiche dei fanciulli. L'arte non è qui una disciplina insegnabile, ma è presente "ab initio" come qualità primaria dell'esperienza individuale, e lo scopo del Read è quello di valutarne la funzione nella pedagogia generale. Molte pagine sono dedicate a spiegare come è presente nei bambini questa capacità estetica (tipologizzata in categorizzazioni associate alle stesse categorie psicologiche temperamentali dello Jung, e che mirano a riconoscere proprio in tale capacità arti-

stica, la loro individualità).

L'arte diviene qui funzione primaria del conoscere, irriducibile al concetto ma integrante quest'ultimo nell'avvicinamento a una realtà sostanzialmente oggettiva e organicistica.

Che l'arte sia questa esperienza, diversa dalla concettuale, (tesi discutibile ma non in questa sede), non ci è stato detto solo dal Read. Da noi fu promotore il primo Croce (citato), fatte le debite differenze teoretiche pur nel suo iniziale naturalismo ed empirismo estetico. Ma il Read, nonostante le giustificazioni che lo posero, durante la seconda guerra mondiale, a scrivere questo libro, si interessa solo della funzione dell'arte nell'educazione dei giovani. Egli lascia da parte l'importanza della cultura storicoartistica, e differenzia solo di grado l'arte dei giovani da quella degli ar-

tisti maturi, scandalizzando forse coloro che non credono all'esistenza pacifica dell'arte in ogni momento della giornata umana. Però il discorso del Read, che si riallaccia a tutto un contemporaneo movimento di rivalutazione dell'arte come vita, come esperienza sostituibile a quella tecnologico-scientifica che ci conduce secondo lui alla distruzione, può valere se non altro come contropartita a chi crede che la libertà possa ottenersi solo con l'ossequio a ideologie astratte soprastoriche, che offrono la democrazia e la libertà come fine utopistico, mentre è in "questo" mondo e in "questo" momento, semplicemente e felicemente terreni, che si può anche arrivare a una piena manifestazione di se stessi, entro un equilibrio non fondato da mano coercitiva ma per libera scelta dei singoli componenti la comunità umana.

Cesare Chirici

Robert Gloton:

L'EDUCAZIONE ARTISTICA NELLE SCUOLE

Ed. SEI

Anche questo non è un libro recentissimo. L'edizione francese risale addirittura a quattro anni fa. Ma nella povertà, da noi, di volumi del genere, è forse opportuno segnalarlo. Infatti, malgrado le iniziazioni del Marangoni ed il suo vecchio monito "bisogna imparare a vedere" e benchè, per esempio, un Ragghianti gli abbia dedicato tanta parte del suo lavoro, in Italia gli studi su questo tema sono piuttosto scarsi. E, soprattutto, quasi sconosciuti. Basti rammentare la sorte di quelli di Renzo Titone (che, per altro, dirige la collana in cui questo libro del Gloton è stato pubblicato), quelli di Giovanni Servato e quelli di Paola Della Pergola, la quale ha specialmente analizzato i contributi che potrebbero venire da un intelligente uso dei musei.

Tornando al nostro libro, bisogna dire subito che non è cosa trascendentale. Ma può risultare senza dubbio utile e agli insegnanti e ai genitori. Sia la prima parte, dedicata a problemi generali; sia la seconda, in cui vengono affrontati - anche con esempi - problemi pratici di pedagogia del-

l'educazione artistica. L'autore vi si dimostra informato ed, inoltre, il suo è un discorso piano e pieno di buon senso. Egli fa tesoro di numerose esperienze compiute da vari studiosi, specialmente francesi, e cerca, più che altro, di mostrare i benefici che deriverebbero alla società da una vasta operazione (sarebbe il caso di dire: rivoluzione) per una retta educazione estetica nelle scuole. Specie se - ed è il punto base della sua tesi - essa venisse armonizzata nel complesso della educazione generale. Come egli stesso scrive: "non una semplice materia di insegnamento da aggiungere alle altre, le quali dovrebbero stringersi un pò per far posto alla nuova venuta". Bensì qualcosa che venga a modificare "l'azione educativa nel suo insieme". Cioè, uno spirito nuovo che investa tutta la formazione del giovane. Da noi, purtroppo, un obiettivo ancora stratosferico. Ma, appunto per questo abbiamo bisogno, più di altri, di stimolare studi e ricerche, in questo campo. In quest'ambito, anche il libretto del Gloton è prezioso.

F. V.

LE RIVISTE

CASABELLA n. 345

G.K. Koenig: Design per i pendolari - G. Celant: Bruce Nauman - G. Celant: Inciso.

CIVILTA' DELLE MACCHINE nov/dic 69

C. Pirovano: Ennio Morlotti - C. Marsan: Felice Filippini - M. d'A: La scomparsa di Mirko.

PIRELLI gen/feb 70

G. Marchiori: L'atelier di Meudon (Françoise Stanhly).

QUESTIONI D'ARTE mar. 70

E. Mezzani: Gustave Coubert, Maestro del Realismo - S. Rescio: Salvatore Cipolla - T. Vietri: La problematica dell'artista nella società attuale - G. Baragli: Giambecchina e le città del mondo - P. Serra: Giordano Zorzi - V. Kolarski: Ilia Petrov - E. Mezzani: Angelo Prini - Sulla XXXV Biennale di Venezia - D. Cara: Jean Fautrier.

L'OSSERVATORE mar. 70

R. Manzi: Cesetti e Monachesi.

L'ART VIVANT mar. 70

H. Galy Carles: Gonzalez; l'homme du fer - Colin Maillard: Analisi di un quadro di Cremonini - J. Pierre: Lo scandalo Kienholz - G.L.: Valerio Adami.

JARDIN DES ARTS mar. 70

C. Bouyeure: Guernica, collera di Picasso - P. Cabanne: La vita artistica nell'Iran moderno.

LA NOUVELLE REVUE FRANÇAISE mar. 70

J. Pfeiffer: Georges Bataille, l'impressionismo e noi. P. Jaccottet: Chagall poeta - R. Boullier: Chagall.

PLAISIR DE FRANCE mar. 70

J. Meuris: Una grande esposizione a l'Orangerie, l'arte fiamminga da Ensor a Permeke - R. Briat: Oggetti squisiti, eccentrici e altro ancora - A. Fourny: Nell'isola S. Luigi uno studio concepito per la pittura e per la musica - P. Descargues: Il gran premio nazionale di scultura, Etienne Haydu.

LA NOUVELLE CRITIQUE feb. 70

J.L. Houdebine: Breton et le surrealisme.

LA REVUE DES DEUX MONDES mar. 70

G. Charenol: Claude Monet chez Durand-Ruel - Y. Christ: D'un art ludique.

ARBOR feb. 70

C. Lanca: Arte portugues contemporaneo.

SAPIENTIA n. 93

O. Argerami: Estructura de la obra de arte.

HUMBOLDT n. 40

El arte de Heinz Mack en el Sahara.

HISTONIUM feb. 70

O.F. Haedo: Domingo Bucci, un grabador laureado.

a cura di Luciana Peroni e Marina Goldberger

STUDIO INTERNATIONAL mar. 70

A. Tapiés: L'arte ed i funzionari di stato - J. Ben-thall: Responsabilità sociale nelle arti e nelle scienze - L.R. Lippard: Gruppi - D. Buren: In guardia! - M. Claura: Commento al testo di Daniel Buren - R. Long parla di sé stesso.

THE CONNOISSEUR mar. 70

W.J. Strachan: Quando gli scultori illustrano i libri.

ART and ARTISTS mar. 70

R. Sutherland: Democrazia dell'arte - R. Pensore: La foglia di fico di Picasso - R.C. Kenedy: Visita a Richard Hamilton - R. Cork: Joe Tilson - D. Judd: Feliciano Bejar - D. Judd: L'esposizione di Osaka del 1970 - D. Judd: Flavín - J.E. Young: Lichtenstein - G. Battcock: "Spazi" al museo d'arte moderna di New-York - A. Aldridge: Il libro dei Beatles.

APOLLO mar. 70

W. Baron: Richard Sickert - Una fase (1880-1930) dell'arte inglese ingiustamente negletta - D. Chalmers Johnson: Il contributo all'arte delle copertine dei libri a '90 sh. - M. Easton: Charles Ginner - B. Laughton: Wilson Steer e la pittura francese - W. Lewis: 50 anni d'arte nella mostra di Sir W. Rothenstein - W.C. Lipke: Officine dell'Omega ed il Vorticismo - E.H. Ramsden: Nuova interpretazione dei "Cittadini di Calais" di Rodin.

THE NEW HUNGARIAN QUARTERLY n. 37

L. Németh: Arte ungherese dal '45 al '69 - Máté Major: Amerigo Tot.

IGAZ SZO gen. 70

Z. Hajdu: Quattro quadri di József Macskássy.

DAS KUNSTWERK feb-mar 70

K. Jurgen-Fischer: Nuovo realismo? - L. Romain: Prospettive oggettive ideologiche per la pittura - F. Roh: Unità nelle discrepanze culturali - C. Laslo: La pseudo avanguardia - K. Jurgen-Fischer: Diario n. XIII di critiche d'arte - J. Outin: Arte e società - G. Metken Giacometti all'Orangerie.

ARTIS feb. 70

R. Schütte: La conseguenza - "Seguito di un'illusione" inchiesta sulle gallerie e vendite all'asta - A.z.W.: Centro d'arte a Hannover - Dalla Pop-Art al concetto d'arte - Léger, proletario ed utopista - Esposizioni a Berlino di Diehl, Petrik e Sorge.

KUNST più HANDWERK feb. 70

L. Schultheis: Heinz Kiessling; Franz J. Peters - Von d'Arcy Hayman: Arte e vita - H. Schmitt-Rost: Exempla 1970 - Arianna Giachi: Si va verso il dilettantismo?

PANTHEON gen/feb. 70

E. Strauss: "La luce ed un qualcosa in più" di Paul Klee.

MOSTRE IN ITALIA

- ABANO** Images 70: Grafica rumena
ALBENGA Sporting Club: Giuseppe Infantino
ALESSANDRIA D 4: Giuseppe Banchieri
 Maggiolina: Angelo Frattini
 Casinò: Giampietro Maggi
ANCONA Foglio: Piero Gauli
BARI Bussola: Ivo Scaringi
 Campanile: Virio Da Savona
 Vernice: Benito Gallo Maresca
 David: Ernesto Treccani
 Adriatica: Sergio Da Molin
 Unione: Franco Favia
 Rosta 2: Luigi Guerricchio
 Piccinni: Renzo Cordelli
BERGAMO Caruggio: Candida Ferrari
 Permanente: Guala
Bologna Duemila: Gianni Del Bue
 Cancello: Giovanni Ciangottini
 Forni: Piero Guccione
 Quarantadue: Keizo
 Palazzo Galvani: Francesco Malvasi
 Tempo: Antonio Saliola
 Carbonesi: Attilio Steffanoni
 Esagono: Bruno Diotalevi
 Caminetto: Paolo Barbieri
 Sanluca: Quinto Ghermandi
 Nuova Loggia: Leon Gischia
 Caldarese: Anna Triola
 De Foscherari: Mario Ceroli
 Collezionista: Giovanna Bonfiglioli
 Circolo Stampa: Tonino Cortese
BOLZANO 3 Bi: Delina Medeiros
BORGOMANERO L'incontro: Giuliano Crivelli
BRENO Palazzo Uffici: Disegni collez. Cavellini
BRESCIA Acme: Salvo
 Fant Cagni: Giovanni Giannini
 Schreiber: Bertocchi
 Sincron: Bruno Demattio
CANTU' Pianella: Manlio Mangano
COLONNATA Soffitta: Nicola Pagallo
COMO Salotto: Franco Giorchino
CUSANO Bibl. Civica: Tosi, Parrocchetti, Moneta
FABRIANO Virgola: Emilio Mancini
FAENZA Esposizioni: 3 Biennale grafica italiana
FERRARA Forziere: Cassio Silvestrini
FIRENZE Palazzo Strozzi: Biennale arte grafica
 Michaud: Mario Rossello
 Pananti: Mario Francesconi
 Arno: Fiara Leone
 Conti: Graziano Marsili
 Semaforo: Gino Conti
 Techne: Gruppi Nizza e 3/4 Lecce
 Gonnelli: Francesco Bausi
 Vaglio: Druie-Bowett
 Vieusseux: Franco Gentilini
 Inquadrature: Rodolfo Martini
 Giorgi: Vinicio Berti
 Santacroce: Salvatore Cipolla
 Michelangelo: Emanuele Favi
 Palazzo Vecchio: Pietro Tognetti
 Sprone: Anna Gazzeri
 Indiano: Mario Fallani, Antonio Bueno
 S. Jacopo: Angelo Mambriani
 Davanzati: Morlotti, Matta, Cassinari
 Flori: Alberto Moretti
 GAI: Alberto Pistoressi
 Bisonte: Cyril Wilson
FOGGIA dell'Artista: Enzo Angiuoni
GALLARATE 70: Orfeo Tamburi
GENOVA Meeting Club: Guido De Lorenzis
 Salotto: Bruno Donzelli
GROSSETO Tridente: A. Cardona Torrandell
IMOLA 308: Rezio Buscaroli
IMPERIA Rondò: Giovanni Balansino
IVREA Daly: Luoratoll
LA SPEZIA La Sprugola: Prini
LECCE Elicona: Roberto Manni
 Maccagnani: Pierre Boá
LEGNANO Pagani: W. Fusi, K. Wakabayashi
LIDO JESOLO: Kursaal: Gianni Passalenti
LIVORNO Giraldi: Carlo Cioni
 Fante di Picche: Enrico Paulucci
LUCCA 33: Roberto Ciabani
LUZZARA Pecchini: Giotto Bosi
 Zavattini: Vandino Daolio
MACERATA Corso: Elisabetta Benvenuto
 Artestudio: Cruz Diez
 Arco: Jim Dine
MANTOVA Saletta: Maurizio Angelo Moretti
 Inferriata: Anselmo Galusi
 Mantegna: Umberto Faini
MATERA Saletta: Gian Vittorio Martinelli
MILANO Accademia: Milena Taborri dal 2/5
 Agrifoglio 1: Guido Di Fidio dal 4/4
 Agrifoglio 2: Mauro Staccioli dal 4/5
 Angolare: Giannino Colombo dal 30/4
 Annunciata: Rodolfo Aricò dal 28/4
 Apollinaire: Nikos e C.
 Ariete: John Hoyland mag.
 Ars Italica: Daliana Alberto dal 2/5
 Artecorto: Marcel Marti dal 12/5
 Barbaroux: Luigi Santini dal 30/4
 Bergamini: Piero Giunni dal 12/5
 Bibl. civica 1: Mauro Fondi dal 4/5
 Bibl. civica 2: Walter Oberprieler dal 4/5
 Blu: Giò Pomodoro dal 27/4
 Bolzani: Giuseppe Pollastrini dal 9/5
 Borgogna: Gianni Dova dal 4/5
 Borgonuovo: Harry Rosenthal al 14/5
 Cadario: Stefano Sioli dal 5/5
 Cairola: Riccardo Baldi al 9/5
 Cannocchiale: Bastos dal 2/5
 Castello: Felice Casorati mag.
 Cavour: Rangoni dal 29/4
 Cigno: Ugo Gieri dal 5/5
 Circ. Rinascente: Natalya Millovatz Gabrielli
 Colonne: Dina Larot dal 2/5
 Cocorocchia: Pittura a Roma anni 40
 Cortina: Marcello Mascherini dal 27/4
 Darsena: Giuliano Girardello dal 6/5
 Del Beccaro: Piero Leddi al 15/5
 Diagramma: Ferdinando Spindel dal 12/5
 Eunomia: Sandro Luporini dal 15/4
 Falchi: Karel Appel mag.

- Fond. Europa: Adolfo de Carolis al 15/5
 Gian Ferrari: Sergio Selva dal 28/4
 Giorno: Jean Spiteris dal 28/4
 Incisione: Zivco Djak mag.
 Jolas: Jean Tinguely mag.
 Lambert: Disegni americani dal 2/5
 Levante: Ferdinando Khonopff mag.
 Levi 1: Frosecchi dal 5/5
 Levi 2: Giovanni De Angelis al 10/5
 Lux: Giuseppe Saccone dal 1/5
 Maya: Maria De Cristoforo dal 5/5
 Marconi 1: Beverly Pepper al 15/5
 Marconi 2: Arnaldo Pomodoro al 15/5
 Medea: Morlotti-Cassinari-Guttuso al 10/5
 Milano: Luca Crippa
 Milione 1: Raccolta Pomini
 Milione 2: Sergio Saroni
 Montenapoleone: Herta Hofer al 9/5
 Morone: Sergio Sermidi dal 5/5
 Naviglio 1: Marina Amadio dal 16/4
 Naviglio 2: Tjhec dal 27/4
 Ore: Della Torre-Notari-Marchetti dal 26/4
 Paganì: Wakabayashi dal 23/4
 Pater: Nina Antinori Tavallini al 4/5
 Patrizia: Cervellati dal 12/5
 Pegaso: Enzo Silvani al 9/5
 S. Ambroeus: Elsa Coli dal 2/5
 S. Andrea: Raymond Hains dal 6/5
 S. Babila: Alberto Croce dal 11/4
 Schubert: Lam dal 20/4
 Schwarz: Gef Golysscheff dal 5/5
 S. Fedele: Carlo Nangeroni al 20/5
 Sfera: Giordano Pavan dal 18/4
 Solaria: Manina al 14/5
 Spazio d'arte: Covelli dal 5/5
 Square: Michel Jamart al 10/5
 Toselli: Penone dal 23/4
 Transart: François Lunven dal 12/5
 32: Aligi Sassu dal 28/4
 Venezia: Benvenuti dal 12/5
 Vertice: Meloni dal 4/5
 Vinciana: Valier dal 28/4
 Vismara: Attilio Vella dal 28/4
 Visualità: Victor Vasarely
 Vitruvio: Pulejo dal 4/5
- MODENA Tassoni: Pupa Florio
 MONTECATINI Kursaal: Sebastiano Capri
 MONZA Caprotti: Mario Lepore
 NAPOLI Centro: Gianni Pisani
 San Carlo: Cecilia Nemea
 Michelangelo: Giovanni Villapiano
 PADOVA Chiocciola: Sergio Sarri, Renzo Vespignani
 Antenore: Dino Boschi
 Pro-Padova: Bianca Cavallari
 1 più 1: Beppino Ambroggio
 Filarmonico: Zancanaro
 Rizzoli: Alberto Bolzonella
- PARMA Pilotta: Lucio Del Pezzo
 Quadrato: Cosimo Cimino
- PESARO Segnapassi: Sergio Dangelo
 Cigno: Varbena Bocchi
 Piccola: Alberto Giorgi
- PESCARA Verrocchio: Salvatore Fiume
- PIACENZA Gotico: Renato Borsato
 Grafica Gotico: Giansisto Gasparini
 Saletta 14: Pacifico Sidoli
- PISTOIA Vannucci: Grafica Internazionale
 PORDENONE Teardo: Guido Antoni
 PORTOGRUARO Mecchia: Lino Selvatico
 POTENZA 70: Giuseppe Canali
 PRATO Metastasio: Enzo Brunori
 ROMA L'Arco: Karel Appel
 Numero: Alessandro Volpi
 Jolas Galatea: Louise Nevelson
 Don Chisciotte: Renato Guttuso
 Rive Gauche: Jacques Panafieu
 S M 13: Michele Multedo
 Medusa: Harold Stevenson
 88: Dean Gillette
 Due Mondi: Maurizio Bonora
 Nuova Pesa: Gianluigi Mattia
 Contini: collettiva
 Attico: Gino De Dominicis
 Duerreci: Gino Scarpa
 Artivisive: Quinto Ghermandi
 Russo: Antonio Bini
 Giosi: Lorenzo Cecchi
 Piattelli: Rocco Genovese
 Sistina: A. Bertrand
- ROVERETO Delfino: Disegni di Maestri
 ROVIGO Alexandra: Giancarlo Isola
 Programma ar/T: Robert Masson
- SAVONA Brandale: Giovanni Santi-Sircana
 SEREGNO GI 3: Ennio Calabria
 SESTO F. Sesto Miglio: Gian Paolo Gori
 SUZZARA Ferrari: Faini
 Cavallino Bianco: Silvio Leonardi
- TARANTO Proposta: Proposta '70
 Nuova Taras: F. Boniello, G. Leone
 Magna Grecia: T. Ferro, A. Arces
 Italsider: Vittorio Del Piano
 S K: Ria Manzari
- TERNI Bottega d'arte: Nado Canuti
 Poliantea: Guido Strazza
- TORINO Fauno: E.L.T. Mesens
 Quaglino: Mario Carletti
 Martano: Giuseppe Capogrossi
 Notizie: collettiva
 Narciso: Ugo Attardi
 Accademia: Harry Jelinek
 Punto: Paolo Ghilardi
 Torre: Angelo Gonella
- TRADATE Leone: Guido Chiti
- TRENTO Mirana: Razmovsky Stojan
 Argentario: Maurizio Casari
- TREVISO Mignon: Giorgio Michetti
 Città: Aladino Ghioni
- UDINE Ventaglio: Bruno Ponte
 Girasole: Felice Carena
- VALDAGNO L'Impronta: Francesco Crocco
- VARESE Internazionale: Carlo Malnati
- VENEZIA S. Stefano: Mino Maccari
 Numero: Gino Piergentili
 Traghetto 2: Luigi Senesi
 Riccio: Giuseppe Gagliardi
 Venezia: Fabian
- VERONA Città: Gianni Colombo
 Ghelfi: Arturo Carmassi
 Ferrari: Ugo La Pietra
 S. Luca: F. Mannarini, P. Ghizzardi
- VICENZA Basilica Palladiana: Anselmo
 L'Incontro: Laura Stocco

A FIRENZE, in occasione della XIII Settimana dei Musei, si sono inaugurate le attività culturali e didattiche della Galleria d'arte moderna, comprendenti: una mostra dello scultore Cecioni, mostra di dieci opere di tradizione toscana di recente acquisto, mostra didattica "Arte negli Stati Uniti dal 1940 al 1970, ciclo di lezioni sul tema "Superamento del concetto di arte nella cultura contemporanea.

A BOLOGNA, in settembre, presso il Museo Civico, organizzata dalla Associazione per le arti "Francesco Francia", mostra antologica di Garzia Fiorelli. La scelta critica è affidata a Corrado Corazza, Ferruccio Giacomelli e Paolo Manaresi con la collaborazione di Guglielmo Pizzirani e Giovanni Romagnoli.

AD ARONA 2 Concorso nazionale di pittura estemporanea "Premio Arona 1970", dal 1 al 7 mag. Termine utile 30 apr. Inform. Azienda Autonoma Soggiorno e Turismo, Piazzale Stazione, 18041 Arona (Novara).

A VARESE' Seconda edizione del premio di pittura "Bilancia d'argento", dal 13 giu. Termine utile 30 mag. Inform. Galleria La Bilancia, Via Orrigoni 13, 21100 Varese.

GRAFICA UNO di Giorgio Upiglio ha pubblicato una cartella di 6 acqueforti a colori di Piero Leddi.

CENTRO ARTI della Fondazione Giorgio Cini di Venezia ha pubblicato una cartella di 12 incisioni di vari artisti dal titolo "San Giorgio". Prefazione di Diego Valeri.

IL BISONTE STAMPERIA di Firenze (Via S. Niccolò 28) ha pubblicato una cartella intitolata "Ferrovia", comprendente incisioni di Boschi, Caruso, Clerici, Cremonini, Giulietti, Guerreschi, Guttuso, Maccari, Maselli, Tornabuoni, Vespignani.

GENTRINO ITALIANA EDIZIONI ha pubblicato il volume "Frate Ginepro" a cura di Carlo Cerne e con 17 illustrazioni dipinte a mano di Aldo Dezza.

IL CLUB INTERNATIONAL DE BIBLIOPHILIE ha iniziato la pubblicazione di una collana intitolata "Livres de peintres contemporaines". Il primo volume è stato dedicato all'Apocalisse di S. Giovanni con litografie di Rufino Tamayo.

A NIZZA il Consiglio Municipale ha deciso di nominare Marc Chagall cittadino onorario e di intitolargli una strada.

A MASSA, dal 17 mag. 2 estemporanea di pittura sul tema "Il paesaggio massese". Informaz. Associazione Cultura e Sport. Massa.

SALVADOR DALI' ha deciso di creare un museo a Figueras, sua città natale sulla Costa Brava.

LA GALLERIA DELLE ORE (Via Fiori Chiari 18, Milano) ha bandito il X Premio del Disegno, per invito, dal 29 dic. 70 al 15 gen. 71. Esso sarà una specie di riepilogo dei premi precedenti. Non ci saranno più artisti fuori concorso e per gli artisti invitati non ci sarà limite di età. Il limite di 35 anni vale invece per gli artisti che non essendo stati mai invitati intendono parteciparvi. Questi artisti dovranno inviare 5 disegni entro il 15 sett. 70

A S. GIMIGNANO il Premio di pittura "Raffaello De Grada" per il paesaggio è stato assegnato a Renato Guttuso, del quale sarà organizzata una mostra personale. In settembre si terrà la 2 edizione del premio, riservato a giovani pittori di età inferiore a 35 anni.

ARTISTI DECEDUTI: scultore Franco Asco a Milano, scultore Seraphin Hilly a Parigi il 27 mar., pittore Jan Slavicek a Praga il 6 apr.

A BOLOGNA alla Fiera del libro per l'infanzia, il premio "Hans Christian Andersen" per la grafica è stato vinto dall'illustratore statunitense Maurice Sendak.

A FIRENZE alla mostra "Arte e Sport", i premi per la pittura e la scultura sono stati assegnati, rispettivamente, a Pilade Giorgetti e ad Anna Vestri.

A RIGNANO sull'Arno si è celebrata la memoria di Ardengo Soffici con una mostra di sue opere, una rievocazione di Piero Bargellini e il collocamento di una lapide sulla casa natale in località Bombone.

A MODENA il Centro Studi "L.A. Muratori" ha indetto dal 12 al 22 dic. la 1 Rassegna nazionale del mini-quadro, al quale possono partecipare i pittori residenti in Italia. Termine adesione 30 giu. Informaz. Via Castel Maraldo 17, Modena.

A MILANO la Casa editrice Piccioli ha comunicato di avere in preparazione il "Catalogo illustrato d'arte moderna", a cura della Galleria Arte Giovane e di Alfonso Stefano Sposato. Informaz. Via Malpighi 1 - 20129 Milano.

A LANCIANO alla Mostra nazionale dedicata alla pittura e alla grafica religiosa, il primo premio è stato assegnato ex aequo a Elio Di Blasio e a Carlo Marcantonio. Le prossime edizioni della rassegna prenderanno in considerazione anche la scultura, le vetrate, gli smalti, i ceselli e altre tecniche.

A COPENAGHEN il Premio Poul Michelsen e il Premio annuale per le arti decorative 1969 sono stati assegnati, rispettivamente, al ceramista Myre Vasegaard e all'architetto Bernt.

IL CONCORSO NAZIONALE per un'opera artistica per la stazione ferroviaria di Savona-Mongifrone è stato vinto da Sergio Mezzina e Luigi Scirocchi.

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