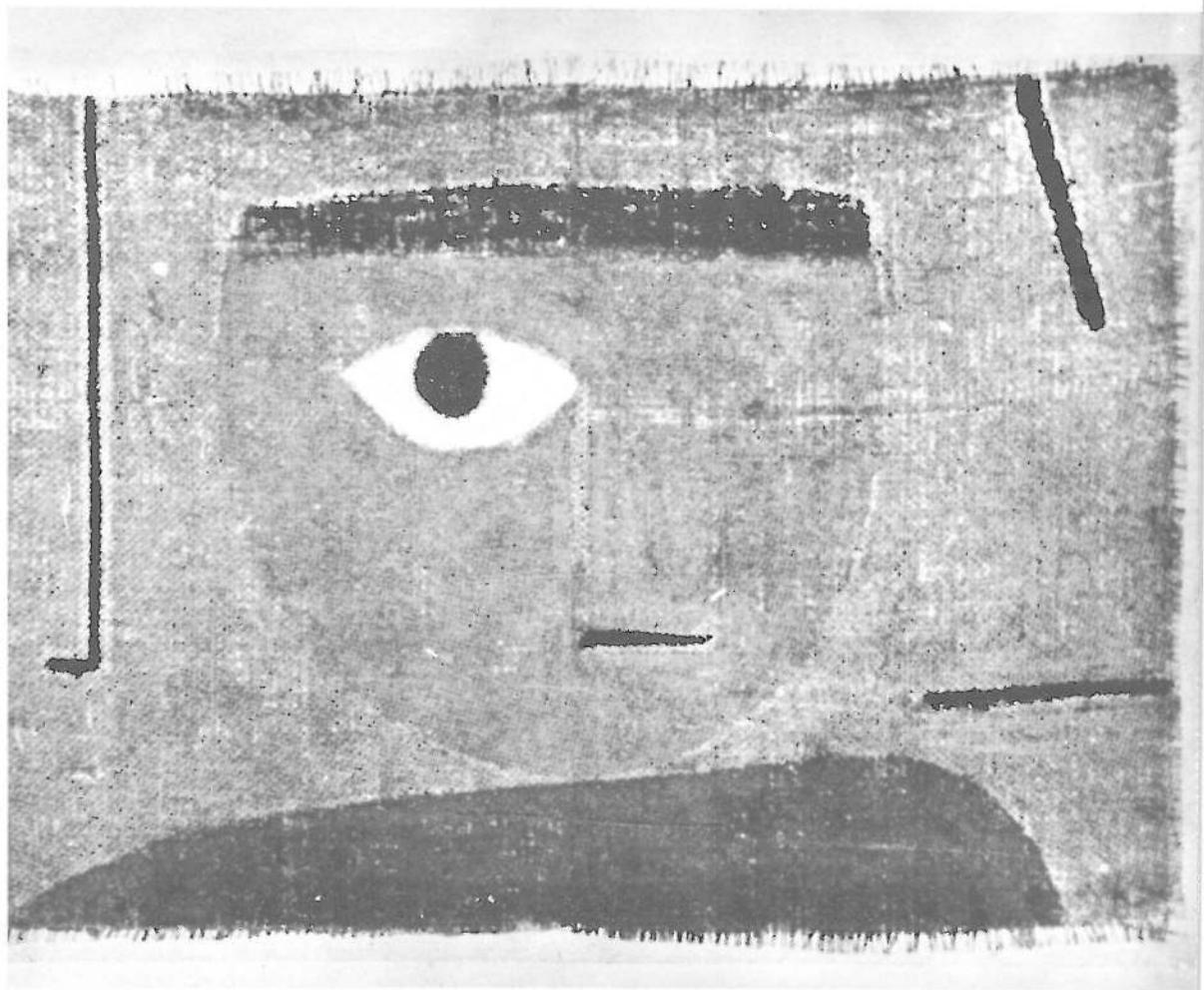


NAC

notiziario arte contemporanea

37

15 - 5 - 70



Sommario

Cambiare, ma come?	3
F.Vincitorio: Vivere, non sopravvivere	4
G.Bruno: L'eredità di Klee	6
R.Barletta: Animalità e labirinto (Klee)	8
M.Rosci: L'ultimo simbolista (De Chirico)	10
R.Barilli: Le persuasioni (De Dominicis)	12
M.Bandini: Un maestro dell'Informale (Schneider)	14
R.Margonari: Giuseppe Gorni	15

Mostre:

Bari: "G.Ambrosecchia" di E.Spera	16
Bologna: "O.Ghermandi" di F.Caroli	16
Bolzano: "V.Vago" di V.Fagone	16
Firenze: "P.Gentili" di L.Vinca Masini	17
"A.Bueno" di L.Vinca Masini	17
Milano: "P.Leddi" di A.Natali	18
"U.Mariani" di A.Natali	18
"L.Crippa" di F.Vincitorio	18
"C.Nangeroni" di F.Vincitorio	19
"M.Pistoletto" di R.Comi	19
"P.Alechinsky" di C.Gian Ferrari	20
"J.Tinguely" di G.Schönenberger	20
"F.Khnopff" di R.Bossaglia	21
Pescara: "A.Carnemolla" di B.Sablone	22
Piacenza: "R.Borsato" di M.Ghilardi	22
Roma: "L.Nevelson" di V.Apuleo	22
"F.Wotruba" di G.Di Genova	23
"G.Novelli" di G.Di Genova	24

Abbonamento annuo:

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

G.Fieschi: Dice Ingres	25
F.Meneguzzo: Un'idea di civiltà	26

Recensione libri:

E.Crispolti: La Crocifissione di Guttuso	27
P.Fossati: Lucio Fontana, Concetti spaziali	28

Le riviste	29
------------	----

In copertina:
Paul Klee: L'occhio, 1938

Notiziario	30
------------	----

cambiare ma come?

Com'era prevedibile, l'editoriale della volta scorsa ha trasformato la nostra casa-redazione in un "paese dei campanelli". Telefonate, espressi, visite di collaboratori e amici per avere qualche chiarimento sul nostro *mea culpa*. E, in realtà, a rileggerlo a distanza, non è che fosse molto chiaro. Ma il fatto è che neppure noi avevamo ancora ben chiari in mente gli impulsi e il da fare.

Gli intensi colloqui di questi giorni, oltre a darci una testimonianza della generosità degli amici e della quantità e della natura dei rapporti che NAC è riuscito a tessere, sono stati per noi di estrema utilità. Ciò che prima era confuso, si è venuto pian piano delineando. E, soprattutto, è emersa la necessità di tentare - comunque - una modificazione radicale della nostra azione. In altra parte della rivista, rispondendo ad una lettera di Gian Piero Fazion, tentiamo di analizzarne qualche ragione. Qui basterà dire che tradiremmo i lettori ed il lavoro fin qui svolto, se non recepissimo questa necessità. Non una trasformazione di comodo, magari per seguire l'andazzo dei tempi. Ma - ci si perdoni il termine troppo adusato - una autentica, effettiva autocontestazione.

Forse con la coscienza che certe tensioni ideali, per la natura stessa degli uomini, sono destinate a non durare e a corrompersi. E quindi, prima che il tarlo del con-

formismo si insinui nel nostro operare, la ricerca di nuovi strumenti per rinnovare e, se possibile, affinare quelle tensioni.

Cambiare, ma come? Abbiamo già scritto che buona cosa sarebbe incontrarci. Seder-ci e discutere se esistono altre, diverse possibilità di azione. Cercando di non buttare a mare ciò che di buono o passabile forse è stato fatto. Anzi, semmai, traendone spunto per fare ancora e per rendere meno ardui gli inizi di una nuova, eventuale sperimentazione.

Negli incontri di questi giorni, insieme all'affettuoso rammarico di tanti, per le nostre intenzioni, ci sono state due parole che, venendo a parlare del lavoro finora svolto, più di altre sono tornate nel discorso: efficienza e onestà. Ecco, se ciò è vero, secondo noi potrebbero essere due eredità da tener presenti. Se l'esperienza NAC ha avuto al suo attivo questi due elementi, si potrebbe forse studiare la maniera di non sprecarli e farli, invece, fruttare. Come pure, a nostro avviso, sarebbe utile non distruggere la rete di rapporti, anche personali, ed anche fra persone lontane non solo geograficamente, che bene o male si è creata. Naturalmente eliminando, come si è detto, i difetti del "potere" e della mancata partecipazione degli altri. Per esempio: un centro di documentazione, di studio e di iniziative? Pensiamoci tutti.

VIVERE NON SOPRAVVIVERE

Qualche settimana fa, Gian Piero Fazion, nostro collaboratore da Bolzano, mi ha inviato la seguente lettera:

Caro Vincitorio, è di questi giorni la notizia che in un'asta americana il quadro di Van Gogh "Les cyprès et l'arbre en fleurs" è stato acquistato, da uno sconosciuto, per 842 milioni di lire. Credo che ogni commento sia superfluo: da una parte Van Gogh, che vedeva l'arte come una vera e propria missione e che per questa si è spinto fino all'estremo sacrificio, dall'altra un mondo senza speranza che dissacra e disperde ogni valore attraverso un processo mercificatorio inarrestabile.

Poi, in qualche parte, gli onesti: lei, forse io, qualcun altro. Ma le nostre recensioni, anche le più cristalline, entrano nel giro, si tramutano in denaro, in un gioco dell'oca senza soluzione. Anche l'onestà concorre a mantenere in vita un sistema ormai da rifiutare. Non basta più essere onesti, voglio dire, per non essere coinvolti. Così, in silenzio, esco dalle file. A NAC, mi creda, rimarrò sempre affezionato.

So benissimo che io, con questo mio gesto, lascerò intatto uno stato di cose che mi accetta se concorro e che non ha bisogno di me se mi ritiro: ma in me rimane una coscienza diversa, una luce nuova: abbiamo ancora bisogno di cielo. Al più, scriverò talvolta qualcosa per i pochi amici, per testimoniare, assieme, il senso di una sopravvivenza, malgrado tutto. Il resto è terra.

SUO....

Come si vede, in sostanza, è una lettera di dimissioni. E se non fosse pervenuta in questo momento particolare della vita della nostra rivista, l'avrei considerato un fatto nostro interno, in un certo senso, privata. Ma, a parte la nobiltà delle motivazioni, mi sembra che essa possa servire a chiarire l'attuale situazione di NAC. E perciò ho deciso di pubblicarla con un breve commento.

Nulla da obiettare alle sue argomentazioni. Il povero Van Gogh, di fronte agli 842 milioni, senza dubbio sbiancherebbe. Lui

che una volta scrisse al fratello Theo "e chiunque scelga la povertà e l'ami, possiede un gran tesoro e udrà sempre chiaramente la voce della coscienza".

Altrettanto vero che "le nostre recensioni, anche le più cristalline, entrano nel giro, si tramutano in denaro, in un gioco dell'oca senza soluzione". E', press'a poco, il discorso che abbiamo fatto anche noi a proposito del "potere". Un discorso che, peraltro, teneva conto di un altro aspetto che Fazion trascura e che a me pare egualmente grave. Vale a dire quello delle

nostre incomprensioni e dei nostri silenzi anche involontari. Cioè le umiliazioni che - trascurandoli - procuriamo a tanti artisti. Spesso proprio quelli più autentici ma che non hanno virtù promozionali.

Tutte osservazioni, dunque, giuste e che condivido. A tal punto, da aver maturato le decisioni di cui è cenno nell'editoriale. Ma lealtà vuole che io dica anche i punti di dissenso. I quali riguardano la seconda parte della sua lettera. Quella che comincia: "So benissimo..."

Proprio questa comune consapevolezza ci porta, infatti, a due traguardi diversi. E non posso fare a meno di ricordare che Fazion è, soprattutto, un artista, mentre io, oltre a non essere artista, molto spesso dubito di essere un critico e mi limito a cercare un pò di spazio d'azione, cercando i modi perchè questa azione sia socialmente utile.

Una differenza - devo ammetterlo - quantitativamente tutta a mio vantaggio, perchè mi consente più scelte. E, in particolare, ho, rispetto a lui, un bisogno meno imperioso di "cielo". Anzi, ad essere sinceri, la mia vocazione è tutta terrena. Una terra dove non voglio "sopravvivere" ma vivere. E questo, non credo che significhi che la consideri un giardino di rose e fiori. Anche se mi limito all'esperienza NAC, forse ci sarebbero già ragioni sufficienti per ... aspirare al "cielo". Non parlo del lavoro disumano a cui ci siamo sottoposti in questi due anni, durante il cosiddetto "tempo libero". Sono affari miei, scelte mie e, semmai, riguardano la comica che avremmo potuto imbastire con una semplice fornitura di cappelli. Un cappello da direttore, uno da fattorino, da ragioniere-contabile, da cronista, fascicolatore, ripartitore postale, spedizioniere, ecc. E, al

mio fianco, gli ancor più numerosi cappelli di mia moglie: da correttrice di bozze, da impaginatrice, da fotolito, tipografa, piegatrice, imbustatrice, pacchettista, ecc. ecc.

Parlo invece delle amarezze che - accanto alle tante gioie - NAC mi ha procurato. Per esempio i nemici che ho coltivato con amorevolissima cura. Gli artisti autentici che, come ho detto, abbiamo mancato e quelli che non abbiamo trascurato ma che - per certa lata opinione di sè che spesso li caratterizza - si sono sentiti menomati dai nostri giudizi.

Parlo di diversi lettori che ci hanno coperto di elogi ma, nel momento di sostenere concretamente la nostra azione, nell'unico modo che, tacitamente, gli chiedevamo (in quanto, escludendo qualsiasi pubblicità, non avevamo altro sostegno che la vendita e l'abbonamento), sventatelli, hanno risposto con qualche occasionale acquisto e lettura (spesso solo quando speravano che avessimo parlato di loro) e rifiutandosi di perdere un minuto alla posta o di inviare l'assegno per l'abbonamento. Forse per non rinunciare a spendere la stessa cifra per vedere un film di 007.

Malgrado ciò, ripeto, niente sopravvivenza bensì vivere, niente "cielo" bensì "terra". Vivere, come diceva Gramsci e come più volte ho avuto occasione di ripetere, con quel "pessimismo dell'intelligenza e quell'ottimismo della volontà" che ci fa uomini. E la prova sta nel fatto che io desidero tentare, desidero verificare se non c'è alcuna possibilità di costruire qualcosa di diverso, qualcosa di meglio. D'altra parte credo che molti amici - probabilmente lo stesso Fazion - al caso mi saranno vicini. E questa mi sembra una bellissima cosa.

Francesco Vincitorio

L'INSEGNAMENTO DI KLEE

Circa duecento opere non sono molte se si tiene conto della eccezionale quantità di dipinti, di immagini da Klee consegnate alle più svariate tecniche nel corso della sua infaticabile vicenda. Sono tuttavia sufficienti per comprendere la dimensione della sua ricerca, per entrare nel vivo di un discorso che la sua acuta intelligenza ha dilatato ai confini dell'inafferrabile, sempre mantenendovi un filo sottile, un legame costante d'ogni esperienza con il prima e il dopo della sua storia: storia di sé, beninteso nella straordinaria capacità ch'egli ebbe di identificare i moti del suo essere con gli impulsi di un'indeterminata esistenza del Tutto; nel suo aderire alla storia degli uomini al di là del banale quotidiano, anzi assumendo quest'ultimo con quell'ironico *humor* che ne svela l'imprevedibile valore di testimonianza. A pochi mesi dalla mostra di Parigi, questa di Roma ci propone un altro itinerario, non meno avvincente, nell'opera di Paul Klee, un modo di lettura che attraverso pagine diverse riporta alla comune radice dei problemi delle singole opere: l'arte come esperienza, via per costruire la propria posizione nel mondo, impegno costante a intessere una trama fitta di segni che restituiscono senso all'ambiguo spazio dell'esistenza. L'incontro diretto con le opere di Klee è sempre una novità, per quel tanto d'intraducibile che esse hanno nelle tecniche dei consueti mezzi d'informazione; se è scontato un parallelo con la musica, occorre sottolineare che in Klee, più che in altri artisti moderni, la pregnanza dell'immagine si avverte - oltre che per il perentorio incidersi nella memoria, che pure di esse è tipico - nell'impreveduto svolgersi di cadenze che emergono ad una prolungata lettura. Poichè spesso al particolare è affidato il compito d'estendere la dimensione dell'opera, trarre nel baratro di una spazialità inquietante lo spettatore avvinto e incantato dall'invenzione di un motivo, di un ideogramma, di un racconto minuto. Segni, frammenti di cose, forme gravitanti, scritture, un alfabeto misterioso mai tanto chiaro sulle pareti di una mostra come oggi: quando una matura coscienza

di storia, l'esperienza recente dell'arte europea, ci hanno insegnato a vedere nell'universo formale di Klee tutta una ricchezza di significati, e, prefigurate, situazioni umane che saranno vere e proprie scelte in artisti più giovani, qui annunciate da un pittore che ha potuto toccare gli estremi dell'umano, serbandosi a un'intierza capace di non corrompersi nella storia ("Io sono inafferrabile nell'immanenza. Poichè sto altrettanto bene, sia coi morti che con coloro che non sono ancora nati".)

Certo alcuni obietteranno che una mostra di Klee, in Italia, giunge con deprecabile ritardo; che l'informazione sui fatti di cultura tocca il gran pubblico quando ormai avvenimenti nuovi e di più pressante attualità incalzano. Eppure riteniamo che, come nel caso di Klee, certe iniziative siano opportune a stabilire una ripresa di giudizio, a favorire, anche per i più preparati tra i giovani, un dimensionamento dei fatti. La critica ha ormai esaurito una analisi capillare di certi momenti di cultura e di poesia: il pubblico li ha assimilati attraverso l'informazione, oggi massiccia a livello ambiguamente detto "popolare", o forse, più semplicemente, li ha spesso subiti senza compiutamente assimilarli.

L'informazione indiretta può, al massimo, preparare un incontro più sostenibile e proficuo con l'oggetto d'arte. Risalire alla fonte primaria di fatti formali ormai entrati a far parte della nostra vita quotidiana, significa ritrovarne l'autentica radice umana, intendere il profondo significato innovatore che essi hanno avuto, trarne un incitamento ad operare. Stupiva, percorrendo questa mostra, constatare la chiarezza esemplare con cui si dispiega il discorso di Klee, l'approccio spontaneo, naturale cui si arriva verso la globalità della sua esperienza, la coerenza che sostiene i processi apparentemente più dissimili, la consapevolezza che l'artista ebbe di parlare per gli altri soprattutto: quel modo di guardare a sé e alle cose come ai processi della propria arte, con eguale distacco, con eguale simpatia. L'invenzione non è mai troppo arbitraria e personale da non poter

essere intesa come logica di determinati processi, da non portare con sé quel tanto di obbiettività che basta a giustificarla come contributo alla conoscenza. Klee del resto era consapevole di questa chiara funzione dell'arte: avvio alla conoscenza, ritrovamento di orme umane, dunque inizio di certezza nel caos della inafferrabile realtà. La teoria della forma, gli studi sistematici condotti con tenacia sugli elementi, sulla genesi delle figure, erano la naturale prosecuzione di un'esperienza conoscitiva e costruttiva che non poteva esaurirsi nell'ambito di una altissima creazione individuale: Klee uomo aveva altre forze e altri mezzi con i quali estendere al maggior numero di persone possibile questa educazione ad agire nel visibile. Generosità di un artista che, nella ferma coscienza di un pessimismo filosofico, era giunto ad unire all'aspirazione romantica a congiungersi al cuore della creazione, il bisogno di una solidarietà con gli uomini, con tutti gli uomini. Pur avendo chiara l'inadeguatezza dei tempi ad una piena realizzazione delle sue speranze ("...l'opera deve crescere, aumentare, e se poi sarà venuto il suo tempo, tanto meglio! Noi dobbiamo ancora cercarla. Ne abbiamo trovato delle parti, ma non ancora il tutto. Non abbiamo trovato la forza estrema, poichè nessun popolo ci sostiene".), Klee insistette nel porre tra le finalità più alte dell'arte la finalità pedagogica. Non è necessario riferirci direttamente alla sua esperienza didattica, in seno alla Bauhaus e oltre, alla scuola di Düsseldorf - esperienze per altro che egli ritenne essenziali ad un organico più ampio sviluppo della sua ricerca - per intendere come il suo discorso si allargasse dalla sfera puramente individuale e poetica alla reale coscienza della funzione sociale dell'artista. Il cui compito, per Klee, consisteva nel tentare un continuo rapporto tra i campi dell'esperienza, nel tendere i suoi fili in quella zona intermedia dell'immaginazione visiva che dalla fabulazione spontanea del bambino giunge alla libera e cosciente creazione dell'artista. Da qui il suo pronto impegno, il suo darsi generosamente ad un lavoro didattico nel quale la sua creatività non si avvilisce né la sua libertà viene limitata: si chiariscono i processi dell'arte, dunque la grammatica del linguaggio visivo. Il campo d'indagine non riguarda una lingua privilegiata: non si tratta di porgere determinati strumenti desunti dall'esperienza storica delle forme, ambienta-

bili all'interno di una "cultura" e di una realtà ormai storicamente definita. Si estenderà invece il discorso a tutto il campo del visibile, si umanizzerà il visibile, si accoglierà ogni esperienza figurale come segno di un essere nel mondo che si manifesta prima e oltre la deliberata creazione dell'artista. Per questo la sua didattica può veramente dirsi aperta e "popolare", tesa come appare a rendere possibile ad ogni livello un libero esercizio dell'immaginazione. La difficoltà teorica che la riveste è dovuta al rigorismo scientifico che egli oppone, nella ricerca, all'ambigua sostanza della realtà.

Di fronte all'utopia razionalistica di Mondrian e del Costruttivismo, Klee adotta una illimitata fiducia nell'immaginazione, alimentata dal constatare che la trasformazione del visibile è un incessante stimolo alla trasformazione di noi stessi, negazione della morte nella continua vicenda del movimento. Anche la cultura formale è uno stadio di questa metamorfosi dei segni, che tocca i livelli dell'elaborazione colta, ma deve tornare all'identità originaria più prossima al "cuore dell'Universo". Tutta la sua opera fu tesa, anche nei momenti più tragici della storia d'Europa, alla preservazione dell'immagine oltre la denuncia e al di sopra delle nefandezze degli uomini. La momentanea diversione della storia dall'umano, non può precludere la speranza di un ritorno ad una felice infanzia del mondo. Troppi segni, nel visibile, dal regno della natura, alle infinite scritture degli esseri viventi, lasciano intravedere che, accanto al demoniaco, soggiornano forze che spingono inevitabilmente verso la vita. Acutamente Argan ha notato che dopo la guerra ci si avvide che un possibile superamento del razionalismo utopistico era già implicito nell'opera di Klee, un superamento che "non implicava il rifiuto della razionalità e neppure la sconfessione dell'utopia, ma estendeva illimitatamente la funzione dell'essere razionale, ponendolo come un continuo farsi, un continuo riscattare alla vita spazi e tempi perduti". Così oggi l'insegnamento di Klee realizza l'aspirazione dell'artista a collocarsi in un tempo che eluda i chiusi termini dell'esistenza mortale. Ognuno può riconoscersi nella sua opera, in quel naturale bisogno di libertà che eventi storici hanno maturato: l'operazione di Klee è particolare solo in quanto si realizza e verifica entro i mezzi dell'arte.

Gianfranco Bruno

animalità e labirinto

Nell'opera di Klee, la visione dell'uomo non è di certo il fatto principale. Almeno per ciò che riguarda le pitture. Nei disegni - e nel periodo iniziale delle acqueforti - sembra che egli tenga di più a questa realtà essenzialmente figurativa. L'uomo e la sua realtà. Sia i titoli dei disegni, che la conformazione plastica dei soggetti, possono chiarirci qualcosa.

Cominciamo col notare che, a Klee, non interessa affatto l' "aspetto" dell'uomo: quello che, da Pisanello a Modigliani, da Fouquet a Matisse, si è configurato in una vastissima gamma di volti, richiamante un ricchissimo atteggiarsi di animi. Chiunque chiedesse ai disegni di Klee, armonia, realtà, eros o musicalità, non potrebbe che arretarsi disgustato. Troverebbe, infatti, un universo fondamentalmente deformato; spesso ambiguo, costantemente anticlassico. Dai grafismi vascolari greci a Klee corre un abisso. L'uomo di Klee non è l'uomo classico, cioè colui che lotta col fato, come Ulisse col Ciclope. E' colui che subisce il fato; è la visione della realtà quale è sentita dall'animo dell'uomo, allorchando il filtro è l'ansia, o l'angoscia o il dubbio sulle cose.

La "madre e il figlio" - soggetto normalissimo nell'iconografia religiosa e profana - assume, in Klee, una configurazione (Grohmann, pag. 88) quasi aberrante. Mostra l'eliminazione d'ogni elemento affettivo e la riduzione del corpo all'animalità. La plasticità di un tale corpo è una plasticità disfatta; come quella che incontriamo in certi animali: pinguini, trichechi, otarie, rinoceronti. Insomma il corpo diviene escrescenza; massa priva di risonanza, di valore e di grazia.

Scrisse Dostoevskij: "L'uomo può conservare il suo aspetto umano finché crede in Dio". Parole semplici e bellissime; verità profonda, detta senza l'ausilio di trattati ed elocubrate teorie! Ciò vuol dire che l'uomo non è staticamente fermo alle fattezze umane. Si trova, invece, a metà strada. Può abbruttirsi e perdere l'anima, fino a ritornare simile all'animale; può, viceversa, vincere l'animalità e conquistare defi-

nitivamente l'umanità.

Un punto appare, allora, chiaro come il sole. Nella coscienza degli uomini si è inserita la credenza fallace che l'uomo è sempre l'uomo; che non può essere mai deformato, e tantomeno può essere inteso quale animale. Tale psicologia coesiste con le immagini zoomorfe del parlar corrente, come "quel pappagallo di tuo cugino", "quella scimmia della tua amica". Immagini rivelatorie della caduta nell'animalità. L'animalità così attribuita è un sottile velo ricoprente la supposta umanità.

Nel ritorno allo zoomorfismo, Klee e molti altri artisti moderni, portano una profonda carica polemica. Dichiarata falsa, sul piano dell'esistenza morale, la distinzione scientifica tra regno umano e regno animale, ci additano il destino dell'uomo, oggi più che mai, penzolante tra l'animalità e l'umanità. L'essere uomini non è, dunque, uno stato permanente; né una classificazione biologica. Su questa incertezza tra umanità e animalità, Klee ha posto il suo indice indagatore. L'umano, per lui, non è mai un *a priori*.

Un disegno di Klee del 1928: "Meccanica di un quartiere urbano". Il segno è completamente astratto (vd. Grohmann, pag. 76) perchè la visione dell'artista sintetizza mirabilmente il *continuum* spaziale, nel quale si articola, cresce o diminuisce, risorge o decade, s'innalza o s'attenua, la teoria delle abitazioni. Là l'uomo vive la realtà della città moderna. Ma solo fuori del contesto urbano è possibile avere la rivelazione dello sviluppo della città.

Il quartiere ha un suo ritmo; linee ascendenti e discendenti ne modulano la struttura; sembrano note sul pentagramma; piccoli elementi qua e là si aggruppano, come se la loro piccolezza tendesse ad aggregarli; più in là, grandi elementi si dilatano, quasi ad esprimere una volontà di potenza. Ma sempre, le piccole quanto le grandi costruzioni sono pareggiate in un'unica realtà: la norma per cui, nella città, tutto è connesso, legato, determinato, prescritto. Non vi è alcuna differenza tra ciò che

è grande e potente, e ciò che è minuto e indifeso.

Un'unica legge governa il meccanismo della città: la legge del labirinto. E' assoluta e inderogabile. Il labirinto è chiaro, determinato in ogni sua singola parte; ma, tuttavia, non ha nè principio nè fine; è una condizione dalla quale non si esce, dato che il suo ritmo infinito va verso il nulla. Esso non propone che sè medesimo, incessantemente, senza soluzione.

Il labirinto. Questa è la condizione che gli uomini hanno determinato costruendo la città. Una condizione intenzionalmente irrazionale, quanto ammantata di matematica ragione. Fuori della realtà umana, ecco, un barlume della voce della coscienza. Sopra la città, la luna dai corni perforanti l'anima dello spazio esprime la sua sublime ironia; il sarcasmo sottile contro la legge della città. Quanto è vana ed astratta la progressione scatolare con cui la città costruisce se stessa! Mediante il suo gioco armonioso e la sua incantata libertà, non vale forse il puro arco lunare più di ogni edificio, modesto o importante? V'è una polemica contrapposizione tra la liquescenza della luna e la progressione della città. La luna ha una fluidità che si accompagna alla magica bellezza cristallina, mentre la fluidità della città orizzontale non è che una cosa meccanica, temporale. Al destino della città, Klee - combattendo l'opacità della vita intesa come supremo peccato mortale - oppone il destino della natura.

La pittura di Klee non è un fatto di gusto, ma di esplorazione. Se c'è del gusto, è "gusto dell'esplorazione". Già questa osservazione dirige verso il motore dell'estetica kleeiana, incentrato sull'idea rivelatoria-propulsiva del labirinto.

Labirinto: immagine, metafora della vita. Percorrere uno spazio, ignorando da dove si viene e dove si sia diretti. Klee vive questa dimensione labirintica dello spirito in ogni suo quadro; si tratti di un paesaggio, di un ritratto, di una scena grottesca, di una fantasia sulla natura, Klee percorre sempre il "suo" labirinto.

Nei mezzi espressionistici, cubistici o impressionistici, o infine astratti, che l'arte moderna gli offre, Klee è liberissimo in ogni momento di inventare tutta una mor-

fologia del probabile, del possibile e dell'impossibile, circuyendo per così dire - ora con ironia, ora con sarcasmo, ora con tremore - il labirinto dell'esistenza. Circuire non vuol dire mettere al centro, bensì "girare intorno". Klee, probabilmente, non mette al centro nè l'uomo nè Dio; non la natura, non gli spiriti del male o del bene. Forse soltanto la morte gli è sempre vicina' E' un'idea che si fa realtà non respingibile. Certo, egli gira attorno a tutte queste cose.

Klee circuisce le apparenze. Nei suoi dipinti ne esaspera i tratti, e tale ironia se rasenta il drammatico non tocca il patologico. Psicologia e filosofia, percezione e intuizione, sono in lui strettamente legate. L'estetica del labirinto per forza confina con un'etica dell'esperienza labirintica. Essendo consci che non si può star fermi; che la vita, è un filo che si sgroviglia e tosto s'aggroviglia - sembra suggerire Klee - noi dobbiamo avere l'accortezza di immergerci in codesta condizione! In essa, sia il gioco che il fato fanno da elementi propulsori.

L'etica, per l'uomo moderno, sta nell'accettare questa norma. Onde, se il labirinto si identifica con il mistero, vivere coscientemente l'esperienza labirintica è esprimere il mistero. Esprimere cioè l'ombra-luce che è in noi e fuori di noi: nel cosmo, nella storia, nel sommo teatro degli eventi possibili e impossibili, in ciò che è stato e in ciò che sarà. Quando Klee confessò, nei suoi *Diari*, di essere "inafferrabile", disse con semplicità una profonda verità. Infatti, l'uomo che vive l'esperienza labirintica riflette su di sé l'inafferrabilità di quella. La metodologia immaginativa e creativa di Klee è analitica. Il senso che si trae, globalmente, dalla sua amplissima produzione è sintetico. Questa antinomia si risolve tutta nell'immagine del labirinto. Il quale, appunto, è analitico se visto nei suoi meandri; è sintetico se considerato come struttura complessiva, esperita dall'anima. Con Kafka, Klee è il vero creatore di questa nuova dimensione in cui l'uomo, che ha perduto la luce interiore, rovistando tra il linguaggio dei simboli, è il mendicante che va ritrovando, se gli riesce - cioè se gioco e fato permettono - la scintilla perduta nell'opacità del labirinto.

Riccardo Barletta

l'ultimo simbolista

Solo tre anni fa, Patrick Waldberg, ultimo esegeta dell' "optimus", lamentava che "De Chirico è il solo maestro dell'arte contemporanea che non abbia mai avuto una mostra retrospettiva dell'intera operasua". Ora l'ha: ma penso che l'eterno infante metafisico, dalla sua casa-nave alta su una Roma esistente per lui solo a livello di "topos" simbolico-reazionario, debba coerentemente reagire con un ennesimo viscerale rifiuto difensivo. Perché, di là d'ogni polemica, questa vasta rassegna di sessant'anni di "mistero" illustrato è comunque oggettivamente partecipe della storia (la storia dello scorso secolo, della proiezione mitica dei trionfi e miserie della società borghese: Nietzsche e Böcklin, e, "absit iniuria", il Jules Verne tanto amato da De Chirico); mentre, fra le tante coerenze ingiustamente negate all'artista, predominante è il costante rifiuto della storia umana per una "metafisica" ipostasi di un'eternità da mausoleo fuori del tempo e dello spazio - un'eternità anch'essa fatta "oggetto" (cardine della poetica dechirichiana), con una grossa dose di infantilismo e ingenuità, ma non di innocenza. (Parlando di poetica, non entro in merito alla delicatissima questione, che sarà pur da vagliare, del mutuo rapporto, non so se più attinente alla psicanalisi o alla mitologia greca, fra De Chirico e il fraterno "Doppelgänger" Savinio, sottilissimo e travagliato ingegno per cui l'uomo e la storia esistevano con la massima potenzialità, sia pure a livello autenticamente magico e surreale). Anche la tanto - ma pretestuosamente - discussa "svolta" di De Chirico negli anni '20 è, come sempre in lui, di ordine intellettuale-astratto, non storico né linguistico: semplicemente, al mito letterario dell' "oggetto" antinaturalistico (veicolo di un disumano o preumano "mistero" di chiarissima ascendenza simbolistica) si sostituisce l'altro mito, solo apparentemen-

te attinente alla sfera dell'espressione linguistica, del buono antico classico "mestiere" "aere perennius". Con un gesto tipico del suo superomismo (da prendere in considerazione solo nella misura in cui si rivela difesa-attacco di un'intrinseca debolezza umana) De Chirico muta semplicemente gli attori "oggettuali" dei suoi privati *spettacoli disegnati* - un'espressione-confessione del 1941, preziosa nella sua sincerità. Alle elementari architetture "prescienti" Piacentini e Del Debbio, Speer e Troost, ai guanti klingeriani, ai manichini, forse letterariamente ispirati ai "Chants de la mi-mort" di Savinio del 1914, ma che non riesco visivamente a scindere da sculture di Archipenko e Duchamp-Villon del 1913-14, ai biscotti "pop" ferraresi, succedono (recuperati ahimé tramite Böcklin) Raffaello e Giambellino, Tiziano e Velázquez: ma non al livello, già di per sé discutibile, del recupero linguistico in nome di "ordine e tradizione" - come i Giotto Masaccio Piero della Francesca dei novecentisti milanesi e di alcuni romani -, ma piuttosto di "segni" astorici di un'ennesima mitologia mentale, fonemi astratti di un classicismo senza età, sotto il cui segno, già nel corso degli stessi anni '20, essi possono tranquillamente convivere con una seconda generazione di manichini-mobili, manichini-Acropoli, ora geometricamente appiattiti sulla linea "purista" di Le Corbusier-Ozenfant (molto probabilmente tramite Savinio che ha già iniziato a dipingere), ora inturgiditi in non nascosta gara col Picasso pompeiano. Lo sbocco ultimo di questa poetica della reazione a tutti i costi è la "bella pittura barocca" degli anni '30 e '40, in cui si involge nella più esteriore gastronomia il mito del mestiere. E tanto più il personaggio De Chirico (tale però, ammettiamolo una volta per tutte, solo per il sempre più grave distacco provinciale dell'Italia dal mondo moderno; e amici

e nemici portano ugual colpa di questa ennesima automitologia dello "scomodo" artista) proclama la sua solitaria vittoria sull' "esecrata" "logica" e fisicità del mondo moderno "materialista", altrettanto appare segno di definitiva sconfitta l'abbandono anche dell'esile filo che legava, se non la sua pittura, il suo gusto culturale alle istanze intellettuali delle avanguardie del primo '900: il senso ludico dell' "assemblage", dell'invenzione "autre" antinaturalistica, ch'è stato in effetti - su un piano esclusivamente mentale - l'unico vero elemento stimolante donde nacquerò gli attestati di riconoscimento di alcuni surrealisti. Fin dall'inizio comunque, da quell' "Enigma dell'oracolo" del 1910 (non presente alla mostra), che, oltre che Böcklin, antologizza Von Stück, von Marées e Puvis de Chavannes, l' "assemblage" metafisico dechirichiano non vuole nè può proporsi specifici problemi di innovazione e rottura linguistica, ma solo di nuovi significati illustrativi. La già citata testimonianza del 1941, fra le più scoperte e sincere, è esemplare al riguardo: "Non sanno che per capire certe creazioni eccezionali dello spirito umano bisogna cominciare a scavare *dietro* l'opera. Mai puntare lo sguardo sulla superficie con la speranza di avanzare in profondità, ma cominciare dalle quinte, cominciare dal fondo, per giungere alla superficie e alla ribalta". E' comunque un pittore (anzi, per se stesso, il "supremo" pittore) che parla, ed esplicitamente rifiuta, repelle la "superficie", ovvero la forma-linguaggio-struttura, in pro del suo teatrino segreto di simboli letterati. Il meccanismo combinatorio diventa allora pura grafia di evocazioni simbolico-memoriali, che, nella più celebre, iniziale fase metafisica, spoglia e geometrizza in fughe prospettiche forzate, sulla linea allora culturalmente inedita Peruzzi-Serlio-Sabbatini, le follie neorinascimentali della Monaco dei Wittelsbach, i sonnolenti portici della Firenze umbertina, la limpida logica dell'urbanistica torinese. Lo stesso infante metafisico che decenni dopo costruirà tempieetti arcadici fra le mura ondulanti della



G. De Chirico: Il filosofo e il poeta, 1914

stanza-nave e farà nuotare i suoi argonauti nei flutti lignei del "parquet", agli inizi degli anni '10 gioca con le scatole da costruzioni, imbalsamando letterariamente (la pittura è altra cosa) le proprie esperienze memoriali-visive in un fascinoso ma puramente mentale neoclassicismo fantascientifico di templi-mausolei-colombari, che avrà la curiosa sorte (forse tramite lo spiritoso Gigiotti Zanini?) di approdare nella Milano degli anni '20 (quella della "Ca Brutta", o dell'arcone di Corso Venezia, per intenderci), non a caso poetizzata da certe saporose pagine di Savinio e Gadda. Vogliamo un'ultima prova dell'assoluta casualità strutturale di questi "assemblages" mentali? La figura 20 del Catalogo della mostra ("Il filosofo e il poeta") è specularmente rovesciata rispetto al quadro, ma non ne nasce il minimo disturbo formale. E' un tipico infortunio "metafisico" per chi ha sempre proclamato l'assoluta, "eterna" intangibilità oggettuale strutturale dell'opera d'arte "classica" ed esecrato la "decadente" casualità dell'arte a partire dagli impressionisti.

Marco Rosci

LE PERSUASIONI

Gino De Dominicis è la più recente scoperta dell'*équipe* dell' "Attico". Ed è stato appunto nel vasto garage di Via Beccaria, sede attuale dell' "Attico", che il giovane artista romano ha esordito alla fine dell'anno scorso. Le sue realizzazioni, minime quantitativamente per il fatto di scegliere con ostentata caparbia la via dell'arte concettuale, sparivano nel vasto spazio del locale, e occorreva quasi la guida del gallerista lungo un itinerario calcolato per riuscire a "trovarle", in quelle loro pur ridottissime tracce di presenza fisica. Si potevano scorgere allora bilance disposte per effettuare "pesate" cosmiche, recipienti sollevati da terra con un'inversione della forza di gravità, sbarre metalliche tese a evidenziare percorsi astrali. Il tutto in un clima asettico, come se si fosse in visita a un laboratorio scientifico. Erano subito manifeste l'intelligenza e la coerenza dell' "operatore", ma fin lì poteva essere lecito alimentare dubbi sulla capacità di "presa" di quegli esperimenti. Dubbi da estendere del resto a tutta l'arte concettuale, quando non si limita ad allargare l'immaginazione nei suoi "mezzi" e nei suoi territori, ma al contrario pretende di deprimerla e quasi di farne un sacrificio espiatorio. Non si può negare all'operazione dell'arte il diritto di avere a che fare con concetti e nozioni generali; ma basterebbe ricordare che ci sono modi, consacrati da una tradizione secolare, secondo cui la concettualità può essere manipolata senza venir meno a certi riscontri sensibili e a certe capacità di "presa" su un pubblico vasto, non specialistico.

Basterebbe ricordare che, accanto al discorso astratto delle scienze fisico-matematiche, c'è anche il discorso retorico, e che questo interviene appunto quando si maneggino nozioni popolari ormai largamente depositate nel senso comune, senza rinunciare al compito di concretarle di tanto in tanto con l'evidenza di qualche "esempio".

Non è un caso che, già in quella mostra, le cose più "persuasive" (e il termine suona qui con un sapore particolare) di De Dominicis fossero le più lontane da una rarefatta aura scienziata: per esempio, i quadrati e i cerchi invisibili affidati, per esercitare un effetto emotivo, a nozioni molto poco scientifiche, anzi al contrario ancestrali come quelle del cerchio magico e dello spazio rituale, quasi alle origini del concetto stesso di *templum*, magari con una rinfrescatina in chiave attualistica di tipo gestaltico; oppure la "Poltrona spaziale", aggeggio volutamente *naïf* mediante il quale l'artista voleva darci il senso della velocità con cui siamo trascinati negli spazi cosmici: nozione quanto mai scientifica e astratta, si dirà, ma forse molto meno di altre, o comunque passibile di divenire "vissuta" con qualche piccolo accorgimento: come appunto quello della volgare poltrona da barbiere, con cui astutamente l' "operatore" otteneva di dare sapore quotidiano al concetto astrale. E invece di "operatore" sarà meglio ormai parlare di "attore", magari sempre ricordando che il discorso retorico, a differenza di quello scientifico, impassibile e incorporeo, si affida a una *actio*, quasi a una recitazione. La "tenuta" di De Dominicis, sempre in nero come quella di un mimo, gioca in ciò una parte rilevante, a dispensarci e condirci le sue abili argomentazioni suasorie.

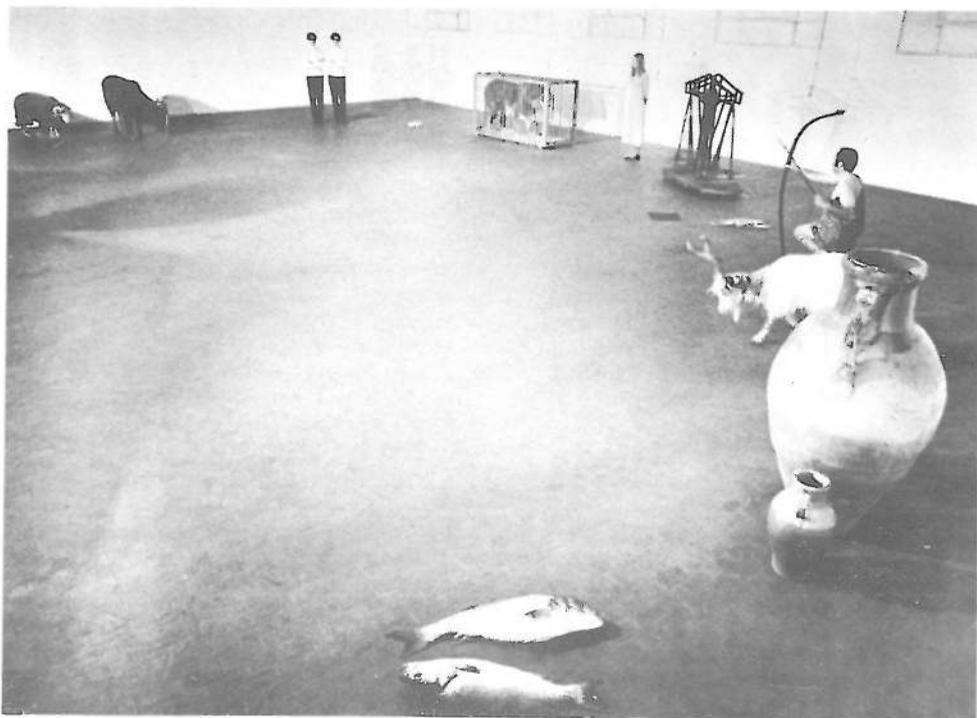
Le quali, ovviamente, hanno nel loro fondo un nocciolo di assurdo, ma chi se ne accorge, chi resiste alla grazia della presentazione e della *actio* retorica? Ciò risulta da quanto De Dominicis fece dopo la mostra romana, vale a dire dai quattro brevi *sketches* realizzati per il circuito televisivo di *Gennaio 70* a Bologna: "Furto della luna", "Tentativo impossibile di volo", "Tentativo di far fare ai sassi nell'acqua dei cerchi quadrati", "La mora cinese". Nei primi tre casi, il proposito di offrirci l'antinatura era appunto tanto condito di corpose "prove" ed esempi, da persuaderci

tutti a resistere davanti ai video nella speranza di vedersi compiere il miracolo: che poi così presentato, non sarebbe stato un miracolo, ma il logico risultato di un esperimento condotto con grinta autoritaria e, ancora una volta, persuasiva.

Quanto all'ultimo degli *sketches* ("La mora cinese", fatta con "vere" forbici e con "vera" carta), con esso l'artista - attore - retore inaugurava una via destinata poi ad avere un seguito in altri due spettacoli ospitati di nuovo all' "Attico". Quale deposito di nozioni comuni e popolari - e dunque di materiale particolarmente adatto a un'azione retorica - se non il discorso di tutti i giorni, col suo repertorio di frasi fatte, di proverbi, di metafore "spente"? De Dominicis decide di prenderlo a oggetto del suo lavoro, ben sapendo che in tal modo non c'è il rischio di trasportarci in un campo di nozioni asfittiche e siderali, che non potremmo partecipare in profondità. Naturalmente, non si tratta di rispettarlo, tale linguaggio d'uso, bensì di fargli violenza, ma sempre agendo sul suo soli-

do sfondo comune: come già facevano i "concetti" barocchi, che sapevano astutamente navigare tra il popolare e l'aristocratico, l'usuale e il raffinato. E quando è il linguaggio popolare stesso che si permette di essere "figurato", metaforico, poetico, la mossa di una poesia autentica non potrà che essere di segno contrario, nel senso di applicare una sorta di processo a rovescio, di ritorno alla materialità del linguaggio cosale. Se insomma è già l'uso comune a trovare immagini poetiche come "mozzarella in carrozza", o "acquario", "gemelli", "ariete" per le costellazioni di un cielo stellato, all'artista non resterà che prendere sul serio tali espressioni, concretandole nelle cose corrispondenti. Il che è appunto fare un uso alla rovescio del "concetto" barocco: non uno sforzo di vedere somiglianze rare, ma di non vedere più affatto quelle ormai codificate e ufficiali. Soltanto il parlare non più "per figure" è capace di ridare una sorpresa e uno choc altrimenti impossibili.

Renato Barilli



G. De Dominicis: Lo zodiaco 1970

UN MAESTRO DELL'INFORMALE

L'antologica di Gérard Schneider, con una novantina di opere dal '22 al '70, presentata in catalogo da testi di Jonesco, Mallè e Marchiori, ripropone la personalità di uno dei maestri europei dell'Informale, dimostrando nel contempo l'estrema coerenza dell'iter pittorico. E ciò per il fatto di avere incluso un gruppo di opere della prima stagione dell'artista svizzero, esattamente dal '22, anno del suo definitivo stabilirsi a Parigi. Il complesso clima culturale della Parigi di quegli anni è filtrato da Schneider in queste prime opere attraverso orientamenti precisi che risultano innanzi tutto dal passaggio da punte matissiane e picassiane ad un astrattismo che, pur attraverso qualche avvicinamento surrealista, diviene già subito di tipo espressionista; e dalla scelta di una tavolozza, precipuamente su tonalità brune con accensioni di bianchi, che manterrà per tutto il suo arco creativo. Queste matrici emergono infatti dalle prime opere parigine di Schneider, che dal '30 si orienta verso un astrattismo di tipo anti-geometrico ed emozionale, volto verso una articolazione libera e organica della materia pittorica. Certamente decisiva in tal senso la conoscenza diretta delle prime prove, dal '21, di Hartung che, andando oltre le geometrie costruttiviste e lo spazio cubista aveva intuito la potenzialità estetica, in un informale ante litteram, della macchia e del segno colorati. La scuola della Parigi dopo la Liberazione agisce anche in un certo senso sulle opere coeve di Schneider, in cui la strutturazione e la vibrazione dei colori tende già ad aprirsi dinamicamente ed espressionisticamente nel passaggio dall'astrattismo all'Informale. Passaggio che avviene dopo il '50, in una piena autonomia di ricerca del valore costruttivo del colore e del segno. Le opere informali di Schneider, (intitolate semplicemente "Opus" con un numero e una lettera progressivi), oltre a dimostrarne il perfetto inserimento nella nuova concezione dell'opera d'arte come azione vitale e liberatrice in cui l'artista è

totalmente impegnato, si pongono indubbiamente tra le prime prove europee coeve o immediatamente precedenti l'Action Painting americana. L'indagine sulle possibilità espressive della materia, condotta da Schneider attraverso "l'azione" sulla tela in simultaneità con l'intensità emotiva, è testimoniata in crescendo dalle opere dal '50 al '65 in cui l'eruzione delle macchie e dei segni, liberati da un'energia implosiva, prolifera da tele generalmente di grande formato. Un plenum dell'esperienza emotiva traslata nelle opere, nella rapidità e simultaneità esecutiva tipica dell'Informale, di una nuova dimensione temporale e nell'aspirazione ad una apertura panica e cosmocentrica di tipo extraoccidentale e zenista. Le contemporanee opere di Soulages, a larghe barre e ampi segni, appaiono più strutturate e modulate a rapporto con l'aperto ritmo emozionale di Schneider; e d'altra parte dal confronto d'obbligo con l'Espressionismo Astratto americano, l'informale schneideriano appare più controllato in un ordine visivo, e contrappuntato, nella tensione e violenza psicologica del trattamento dilacerante del colore, da zone di stabilità in sospensione. Nelle opere più tarde si nota infatti un progressivo diradarsi e alleggerirsi della pressione materica in un respiro spaziale di tipo più avvolgente e meditativo. Nella serie di guazzi eseguita recentemente, il largo e lento vortice delle pennellate, divenute quasi trasparenti su fondi compatti, è pausato improvvisamente come da una sospensione musicale, di attesa o di ritorno, nel flusso di un eterno divenire della materia. Oggi, e a venti anni di distanza, alcuni valori e impulsi intuiti ed espressi dall'Informale e dall'Action Painting - "l'azione soggettiva" nella inscindibilità di esperienza e conoscenza dell'uomo in rapporto all'ambiente, lo spazio, il tempo; il "fissare" la sensazione in un evento; la necessità di una comunicazione empatica con la sfera del sensibile - ritornano nelle correnti dell'arte povera, land art e arte concettuale europee e americane.

Mirella Bandini

giuseppe gorni

La vicenda umana dello scultore Giuseppe Gorni è legata all'ostracismo fascista di cui dovette subire il peso, e quella artistica all'isolamento culturale di cui soffre Mantova, la città che da tanto tempo lo ospita ignorando il suo grande valore. Giuseppe Gorni, coi disegni realizzati tra il 1916 e il 1917 (sui quali si è soffermato recentemente - attribuendogli grande rilievo - Carlo Ludovico Ragghianti nel numero speciale di "Critica d'arte" col saggio "Bologna Cruciale"), ha scritto una delle pagine più importanti del Novecentismo. E, si badi bene, non per il tardivo recupero storico, che appare stimolante, del lavoro di questo artista schivo e dimenticato, conosciuto e stimato da pochi specialisti, ma in riferimento alla qualità poetica dei disegni in oggetto, che è tale da superare quella di celebrati maestri, come Carrà stesso col quale, peraltro, Gorni, prigioniero nel campo di Haymasker, non potette avere rapporti di sorta. E così dicasi per le altre ricerche che allora s'andavano compiendo in Italia a cui inconsapevolmente aderiva, e che a lui, forzatamente, erano del tutto estranee. Del resto, se a questo gruppo di opere, si attribuisce valore di percorso, molti altri episodi della evoluzione artistica di Giuseppe Gorni hanno tale caratteristica. Alcune sue sculture sembrano premonizioni del Pop-Art, altre ancora del gigantismo oggettuale di taluni giovani artisti; e persino dell'arte povera: ché una vera povertà di materiali e una comunione con la natura, quale i fautori del Land-Art non sognano di poter mai realizzare, ha sempre informato i presupposti del lavoro di Gorni, la cui opera è l'unico esempio di coerenza e di alto valore morale a cui possano attingere i giovani artisti mantovani che, per primi, hanno reso omaggio allo scultore in occasione di questa sua ristretta riassuntiva. Dovette essere una grande emozione per il giovane Gorni quando ebbe tra le mani quella riproduzione di Millet: l'immagine risvegliò nel suo animo tutto un mondo di sapori e di rumori e di visioni campestri se, ancora oggi l'artista, pressochè ottuagenario - ma attivo ed operante ad un livello qualitativo non inferiore a quello dei suoi anni giovani - ne risente. Il contadino legato per la vita, lui e la

sua famiglia, alla terra; il ritmo dell'esistenza scandito in sincrono con l'alba ed il tramonto; i momenti di riposo e di raccoglimento familiare; questa vita, che l'artista ha fatto sua e che condivide da contadino egli stesso, sono i nuclei poetici del suo lavoro. E le figure di terra cruda, tozze e accidentate come la corteccia degli alberi che egli modella (persino in grandezza naturale!) e che hanno le parvenze di certi contadini della "bassa" mantovana che si mimetizzano coi campi, durante il lavoro, si da costituire un blocco unico: come li vede Gorni. E le donne, con le loro forme sfatte ma opulente, rammentano le prime matrici figurali muliebri del paleolitico. E quell'idea di scavare nelle forme, di svuotarle come si vuotano le zucche da vino e come si svuotano i gelsi quando il "curatore" ne asporta con la sgorbia le parti ammalate. E quell'idea pittorica, non tanto scultorea, dello spazio: la scultura di Gorni presuppone sempre una spazialità prospettica. Per nessuna delle sue sculture è prevista una base, difatti, e questo è l'indizio probante di una polemica, forse inconsapevole, con la concezione della monumentalità. L'uomo Gorni ha lasciato un profondo segno nei luoghi e nelle persone, svolgendo un'attività umile ma continua, facendo fruttare la sua presenza nella isola verde di Nuvolata, il paese dove vive. Ha dipinto ogni casa ed ogni locale pubblico con graffiti enormi e con pitture a calce, ha curato edizioni di giornali, ha svolto una intensa attività sociale. E non è da credere che l'isolamento gli abbia impedito di risentire, testimoniandoli con opere davvero significative, i drammi della nostra epoca, le guerre e i contrasti sociali. Notevoli esempi dei rarissimi dipinti giovanili, di una nutrita serie di legni e di linoleum, di disegni riferiti a varie epoche, e di eccezionali opere scultoree sono raccolti in questa mostra: una illustrazione sufficiente a testimoniare una personalità ben determinata, se non determinante nell'arte italiana contemporanea. E' davvero disdicevole che Mantova non si decida ancora a rendere un adeguato omaggio a quella che può essere considerata, in assoluto, l'unica grande figura dell'arte mantovana tra le due guerre.

Renzo Margonari

BARI

La Vela: Giovanni Ambrosecchia

La forma oggettivata, di volta in volta scoperta come essenza già preesistente e sviluppata secondo una linea ed una sintassi il cui modulo base è contenuto nella materia, è presentata come semplice trasposizione non rigida e vincolata a schemi e contenuti artificiosamente culturali, ma vive per se stessa libera e completamente autonoma. Al limite si potrebbe parlare di scultura istintiva e quasi gestuale se non vi fosse un denunciato impegno di ricerca e di organizzazione di un linguaggio, sempre più personale e meno legato al Soggetto-Oggetto preso a modello, che riproponga e recuperi tutti quei valori connessi al concetto di pietas. Questa attuale posizione, acquisita per gradi, non è accettata dall'Ambrosecchia come forma di sviluppo iterativo: è in atto, infatti, specie nelle sue ultime opere un processo di evoluzione della forma sentita come plasticità pura che trascende - adeguandosi a contenuti più profondi e dialettici - la naturale conformazione oggettiva delle caratteristiche particolari che la identificano.

Enzo Spera

BOLOGNA

Galleria San Luca: Q. Ghermandi

Presentato in catalogo da Enrico Crispolti, Andrea Emiliani e Luigi Paolo Finizio, lo scultore Quinto Ghermandi espone un gruppo di bronzi dello scorso anno: "Giardini coltivati d'argento" è il titolo della mostra. Ghermandi vive da sempre a Bologna: e non è dubbio che gli anni intensi dei fermenti "informali" bolognesi segnino un punto capitale per la sua formazione culturale d'artista, senza pur risalire negli anni alle sorgenti della sua attività, che decorre grosso modo, dopo gli studi d'accademia, ai primissimi anni del dopoguerra. Una cultura informale di sostanza fino al '62 (fa il punto acutamente, fin qui, la monografia di Marchiori del '62): un classico decorso inteso al recupero dell'oggetto dal '63 ad oggi (importanti la monografia di Finizio e il volumetto di Lambertini). E non è luogo, purtroppo, per illuminare capillarmente l'intonazione dei passaggi, come necessario: si dovrà rammentare comunque la significativa affermazione personale alla Biennale di Venezia del '60, e la consacra-

zione definitiva nelle Biennali successive. Un giardino d'argento, dunque, nell'ultima produzione: in cui crescono alberi fronzuti e generosi, ricamati nel bronzo argentato: il gorgo pullulante delle materie informali è come freddato, strumento duttile ormai di intarsi raffinati della fantasia: e, di più, l'oggetto è come travalicato nella sua consistenza obbiettiva, là dove emerge un'inedita forza evocativa, e premono nuovi, complessi, fors'anche inquietanti, moventi fantastici. E che l'accento cada una volta di più, come sempre in Ghermandi, sui materiali, sull'istinto quasi biologico, sulla sensualità per lo splendore e la duttilità delle materie, è giusto senz'altro: ad intendere i riflessi preziosi, il fascino argentato, ottico-tattile è stato detto, di questi verzieri vagamente mantegneschi, e certo, più da presso, decorativamente art nouveau. Come non manca, spesso, l'accento ironico ed ammiccante: senz'escludere un'inquietudine di fondo, ripeto, una sorta di bloccata allucinazione, quando il sogno gradevole ed elegante minaccia di congelare per sempre, senza vita.

Flavio Caroli

BOLZANO

Galleria Goethe: Valentino Vago

E' difficile per un artista giovane poter esporre opere eseguite dieci anni fa a fianco di quelle datate 1970 e dimostrare una linea di ricerca coerente e progressiva, affrontare una condizione insidiosa di isolamento e nello stesso tempo sfuggire ogni ripetitiva compiacenza. Valentino Vago, del quale l'anno scorso la galleria milanese dell'Annunciata presentò un esemplare raccolta di opere degli ultimi dieci anni, espone ora qui una scelta di quadri significativa dei momenti salienti del suo itinerario di artista, certo uno dei più lucidi e definiti della giovane pittura italiana. Valsecchi nella essenziale monografia dedicata a Vago (ed. Scheiwiller) ha potuto rintracciare le prime influenze formative: Poliakov per una certa ampia strutturazione ritmica, Rothko per la vitalità dell'alone che quelle strutture spaziali proponevano. La riflessione sull'astrattismo europeo e italiano appare d'altra parte un'altra delle componenti più scoperte e calcolate del lavoro dell'artista. L'accostamento al mondo liciniano che Marchiori propone nella introduzione al catalogo di questa mostra ha perciò una precisa suggestione anche se per noi, è più evidente nel senso del Licini

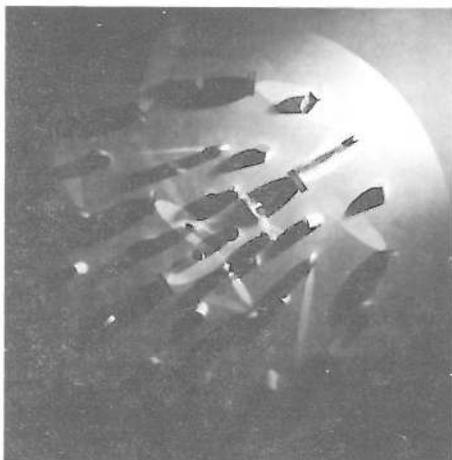
astratto degli anni trenta. Vi è senza dubbio nel lavoro di Vago un progressivo portarsi dalla ridondanza effusiva delle prime opere, da una corposa vitalistica materia a una chiara e riflettente superficie, proprio nel senso di quello "strenuo calcolo compositivo" già individuato dalla Dalai Emiliani. In questa direzione è possibile segnare quattro successivi momenti di ricerca chiarificatori di una particolare intenzionalità. Intorno al '61 nell'opera di Vago comincia a risultare pronunciata la necessità di una più ampia e dilagante spazialità del campo pittorico. Gli elementi che il quadro raccoglie vengono quasi a gravitarvi e nello stesso tempo ad assottigliarsi - si tratta di un campo mentalistico - di ogni corposità a vantaggio di una immagine attiva e vibrata. Attorno al '65 l'unicità di questo campo viene lacerata; al suo posto si stabilisce una spazialità-luce (che assorbe molte componenti delle prime esperienze astratte) a forte divergenza costitutiva ma con una acuta risultanza ottica (è, va detto, uno dei momenti più interessanti del lavoro di Vago). Nel '67 in questa pittura frazionata emerge, come per un evidenza determinata, un immagine-segno (con una ambiguità positiva di cui vale segnalare la lettura di Bartoli: "l'inquietante compresenza di una sensoria concretezza e di una mentale concentrazione". Negli ultimi tempi, infine, l'immagine appare recuperata in un impianto ancora più spoglio e rigoroso per brevi apparizioni di bande cromatiche orientate e messe in campo secondo una dinamica costitutiva che le somma tutte, rifiutandone una risolvibilità compositiva ed esplorando invece un "tempo di evidenza" bruscamente interrotto o concluso. Esiste oggi a Milano una linea di pittori giovani (Olivieri, Picenni, Raciti, Madella, Forgioli) che si muove da diverse direzioni dentro lo spazio di una pittura concepita non secondo regressive e conservative formulazioni ma come campo attivo di ricerca. Vago costituisce uno dei punti di forza di questa linea e di riferimento; la direzionalità della sua ricerca può considerarsi esemplare.

Vittorio Fagone

FIRENZE

Il Fiore: Pietro Gentili

Al Fiore, dopo una bella, seppure non ampia, personale di Richard Paul Lohse, con alcuni dei suoi quadri stupendamente orchestrati nel suo mirabile gioco armonioso, a mezzo, come scrive Jaffé citando



P. Gentili: Ruotante, 1969

Flaubert "entre l'algèbre et la musique" e qualche serigrafia mirabile, luminosa, limpidissima, personale di Pietro Gentili, ora operante a Milano, ma ancora legato a Firenze, dove ha vissuto per vari anni. A Firenze egli ripropone le sue ricerche di spazio-luce, risolte a mezzo di elementi speculari, spesso circolari, disposti in larghe spirali o in espansioni dinamiche sulla tela, bianca o colorata, o lineari, come nelle nuove serigrafie, realizzate su carta metallizzata. Il suo mondo è sempre chiaramente simbolico-mistico, il suo riferimento diretto sono sempre le filosofie e la religione orientale di carattere mistigheggiante. Si aggiungono alcune opere svolte su tre dimensioni, in cui i piani si modulano creando emergenze centrali, ad accentuare il concetto di riferimento astrale, e inoltre opere cinetiche, ruotanti, nelle quali l'elemento speculare, disposto di taglio, crea, nel movimento, rifrazioni multiple variabili. "Non credo" scrive Gentili "che la mia ricerca si limiti ad un fenomeno puramente geometrico- astratto; da artista partecipo all'opera con l'insieme del mio spirito, non certo in senso intimista, ma con quei sentimenti che ci accomunano con più o meno intensità, e per cui ogni artista si immerge nel collettivo più di ogni altro essere". Alla mostra al Fiore Gentili presenta anche una serie di nuovi gioielli in perspex, bellissimi, ispirati agli stessi motivi delle opere.

Galleria Indiano: Antonio Bueno

Anche la personale di Antonio Bueno, all'Indiano, si pone come revisione antologi-

ca, anche se, data la quantità del suo lavoro, non può che risultare un po' incompleta e mancante di qualche nesso. Egli presenta due sole opere di ognuno dei suoi momenti caratteristici, dai lavori di tipo metafisico dal '50 circa, (le famose "Pipe", i "Gomitoli", le "Uova") in cui egli definiva uno spazio interno espresso in toni freddi, piani, quasi monocromi, ad alcuni esempi di un percorso artistico variatissimo eppure coerente e sempre caratterizzato; il momento "informale" è documentato dal rarefarsi delle immagini, quasi sempre femminili, che si dilatano, divenendo superfici in espansione, in cui il riconoscimento dell'immagine si fa appena possibile, fino ai "percorsi", ancora svolti su immagini divenute una sorta di "immagini-paesaggio". Ha fatto seguito il periodo delle tele monocrome, uniformi, il periodo delle opere bianche. Il momento di recupero dell'immagine ha coinciso con una ripresa di lavoro collettivo nel gruppo 70, in tema di contestazione della società consumistica; la figura si è fatta manichino ed emblema di una anonimizzante pubblicità cartellonistica. Il periodo recente si distingue per una reinteriorizzazione in cui le immagini sono riprese con una più aperta adesione formale, anche se sempre portate sul filo di una finissima ironia, che resta una delle componenti essenziali del lavoro di Antonio Bueno.

Lara Vinca Masini

MILANO

Galleria Del Beccaro: Piero Leddi

La mostra delle opere grafiche di Piero Leddi ospitata nello studio di Rita Upioglio è di notevole interesse perchè testimonia la ricerca recente di un artista profondamente coinvolto in quella che è stata la crisi della figurazione. Poichè la storia di Leddi è un fitto susseguirsi di proposte intese a dare uno sbocco inedito a immagini appiattite dalla macerazione naturalistica. Pur non uscendo da questo spazio, egli ha saputo offrire soluzioni nuove, ricche di fantasia e di impatto corrosivo, che furono senza dubbio, negli scorsi anni, punti di riferimento per tanta parte della nostra giovane pittura. Una ricerca che lo ha portato al limite di quel salto che avrebbe dato sviluppi ulteriori a tutta la sua opera permettendogli di dispiegare oltre la potenzialità della sua carica creativa. Ma nel punto esatto in cui egli avrebbe dovuto portare a compimento un così difficile processo ecco l'arresto improvviso, la chiu-

sura in sé, il tentativo di distruggere l'immagine. Motivazioni culturali e una serie di ripercussioni psicologiche avevano portato l'artista su una posizione assai prossima all'autodistruzione, al non colloquio, alla volontà della non comunicazione. Le recenti opere grafiche, oltre a ricordarci il notevole livello esecutivo di Leddi, sono come il sorgere della luce al termine di una tempestosa notte. L'immagine sembra lentamente ricomporsi, la negazione lasciare il posto a ipotesi nuove di costruzione, alcune problematiche espressive vi hanno avvio per una forse definitiva soluzione.

Galleria S. Andrea: Umberto Mariani

Ai totem antichi, fissazione di angoscia e di salvezza, Umberto Mariani sostituisce i suoi "mostri sacri" che, se salvezza non promettono, certo ben rivelano il vuoto dell'uomo moderno. Sono immagini costruite con oggetti e miti della società consumista, involucri di plastica, forme aeree levigate, gambe, braccia, signacoli femminili. A rafforzare il nostro coinvolgimento emotivo concorre poi questa sua perfetta tecnica oggettivizzante, che ci ripropone l'immagine in una dimensione plastica quasi a voler sottolineare la costante intrusione che i simboli hanno nello spazio quotidiano di ognuno. Una presenza che si rivela catturante grazie anche a una bellezza di forme e di colori tesa a rafforzare il rapporto ambiguo, odio-amore, con le cose, da cui, anche dal nostro angolo corrosivo, si avverte sempre più difficile il gesto di rottura. E' indubbio che l'esperienza di Mariani è collocabile all'interno del filone pop il quale continua a rimanere oggi una delle più vitali proposte figurative; le influenze vanno ricercate particolarmente nell'area inglese, sovente più pacata e attenta all'eleganza del segno di quella americana. Ma è solo un punto di partenza poichè l'artista italiano la usa come avvio per continuare poi il suo discorso ricco di una più precisata scelta ideologica. E' chiaro, ci sembra, che al di là della bellezza, della cattura del colore, si riceve dai suoi quadri un avvertimento e l'indicazione di un pericolo; e, di contro, la misura del vuoto, della rottura con la realtà esatta delle cose che va allargandosi sempre più dentro di noi.

Aurelio Natali

Galleria Milano: Luca Crippa

Una mostra limitata a collages e disegni, dal '38 al '48, con qualche esempio di "ar-

te oggettuale", non priva anche di intenti polemici. Le date sono, infatti, lì a certificare che egli anticipò di parecchi anni tendenze persino attualissime. Ma le "precedenze" conterebbero poco se queste opere non dimostrassero soprattutto le sue notevoli qualità. O, volendo lasciar perdere i giudizi, se non mettessero in luce certe sue particolarità. Particolarità che, così decantate dal tempo, acquistano, ripeto, un significato ed un rilievo sorprendenti. Intendo riferirmi a quella speciale nozione di surrealismo che egli incominciò a declinare fin da quando era ancora un ragazzo. E che, come scrive Valsecchi in una delle due presentazioni (l'altra è di Margonari), "è un surreale cresciuto sul trompe-l'oeil settecentesco, con la stessa limpida formulazione del raziocinio illuminista". Definizione esatta, in quanto, in effetti, ciò che caratterizza questo artista e, in un certo senso, ne spiega le anticipazioni, è questa pulizia, questa nettezza mentale dalla quale nasce e scatta l'immaginazione. E', cioè, questa capacità di non intorpidirla, quasi un istintivo controllo che egli conserva anche nelle più spericolate avventure della fantasia. Con il risultato che, per la presenza di questa matrice razionale, le sue immagini finiscono per assumere una sottile distaccata, innocente melanconia, che si intreccia in modo inestricabile all'ironia, al divertimento di una invenzione senza soste. E la conferma di questa sua particolare condizione, che corregge e approfondisce il suo "umore bizzarro", è data, secondo me, dal frequente uso di "citazioni" (ed è forse la ragione delle sue preferenze per il collage), spesso citazioni "colte", come avvenne in certe epoche del passato, dove queste trasposizioni per così dire archeologiche, davano luogo a sottili, indefinibili meditazioni.

Galleria S.Fedele: Carlo Nangeroni

In questi dipinti, disposti lungo le molte pareti della S. Fedele, è facile - mi pare - cogliere una accentuata insistenza tematica. Anzi, ad una osservazione superficiale, c'è il rischio che tale insistenza venga scambiata per monotonia e addirittura per povertà inventiva. E' sorte comune a chi opera ascoltando soltanto le proprie ragioni poetiche. E, per parte mia, non ho dubbi che Nangeroni appartenga a questa cerchia, non molto vasta, e lo faccia con la coerenza tipica di un artista autentico. Cioè quella che rasenta la monomania. Ma la stessa finezza della sua pittura (quella finezza che

Valsecchi, già nel '63, indicava come precipua della sua operatività) sollecita un rapporto con le sue opere meno affrettato. E basterà soffermarsi un istante davanti alle strutture che, incessantemente, propone, per comprendere come esse siano una continua e, ogni volta, diversa avventura dell'intelligenza e dei sensi. Un'avventura condotta con discrezione e senso intimo e personale della ricerca, oggi - in una situazione così gridata e massiva - già di per sé eversivi. E con un azzardo in cui l'aleatorietà delle soluzioni è auscultata con intensissima attenzione. Come se in essa Nangeroni ravvisasse l'essenza di ogni realtà. La regola di qualsiasi moto interiore ed esterno: dall'atomo all'universo. E ciò, secondo me, è il portato della forma basica - quasi un elemento iconico - dei suoi dipinti. Senonchè, al pari di ciò che accade in quelle micro e macro strutture, il risultato è sempre un ordine supremo. Un ordine tale che, nel momento in cui si rivela, fa trattenere il respiro in una specie di stupore. Un attimo, un evento che richiede però paziente umiltà d'approccio e l'astuzia di una gran semplicità. In modo che, specie in questo caso, non sia un fatto di testa. Bensì intuito in quella zona vibratile, indistinta in cui coscienza e incoscienza si confondono come un fiume nel mare. E' allora che la sua conoscenza diventa anche aspirazione e il sapere diventa dono agli altri. Immagini donate con la consapevolezza delle difficoltà, della estraneità in cui sono destinate a muoversi. Ma con la speranza, quasi la certezza, che qualcuno - fosse anche uno solo, oggi o domani non importa - possa vedere e capire.

Francesco Vincitorio

Galleria dell'Ariete: M. Pistoletto

Muta la scenografia, ieri le superfici specchianti e lo zoo, oggi le grandi tele che vogliono essere la rappresentazione di un paese felice che forse vive solo nella mente dell'artista, ma l'obiettivo di Michelangelo Pistoletto resta sempre determinato e preciso, l'uomo visto nella sua interezza, come entità psico-fisiologica, come entità pensante ed elemento catalizzatore capace di governare se stesso e la natura secondo l'equazione Tizio uguale Caio e non all'insegna dell' "io sono il padrone e tu il servo". Un discorso semplice e portato avanti dall'artista con coerenza di linguaggio nonostante l'eterogeneità dei media. Già, perchè questi ultimi, da soli, non han-

no davvero molta importanza ai fini di un risultato che non sia solamente estetico e decorativo. Questo, Pistoletto lo sa sin troppo bene e, se ce ne fosse bisogno, la mostra alla Galleria dell'Ariete è abbastanza eloquente al riguardo. Qualsiasi artista che si reputi d' "avanguardia" si sarebbe guardato bene dal compiere un simile "misfatto", ma lui, Pistoletto, cosa fa? Prende i pennelli e insieme con la Maria (sua moglie) e con tutti gli altri visitatori, che per sfizio o buona volontà vogliono consumare il "reato", comincia a dipingere le grandi tele bianche per la realizzazione (dal 24 marzo al 21 aprile, giorno questo ultimo d'inaugurazione e chiusura di una specie di originale mostra alla rovescia) di quel meraviglioso paese, forse pensato, prima ancora che sognato, dove tutto avviene con la logica naturale delle cose semplici. Le donne indaffarate a fare le cose di tutti i giorni: curare i bambini, accudire alle faccende di casa, dipingere con colori vivaci i muri della casa, i balconi, le finestre. Alla sera gli uomini ritornano a casa stanchi per il duro lavoro fatto nei campi, ma la stanchezza passa come per sortilegio, ha inizio la chiososa festa che tra suoni e balletti paesani si protrae fino a tarda notte. Alla fine in un'atmosfera di sana allegria i muri vengono ridipinti ancora di bianco e così, serenamente, finisce l'intensa giornata. Domani sarà un altro giorno. Altre fatiche saranno fatte, altri momenti saranno "vissuti", altri colori consumati: la vita ricomincia.

Ricky Comi

Galleria Rotta: Pierre Alechinsky

Una concezione della pittura dinamicamente intesa come continua perfettibilità dell'essere, in una dimensione di spontanea lucidità della ragione nel proprio impulso irrazionale: un contrasto che, nella dialettica tensione che ne caratterizza l'assunto, rappresenta la direttrice dell'azione pittorica di Alechinsky (precisando 'azione' come inesauribile capacità di operare sulla tela le infinite possibilità del segno, in una scoperta sempre nuova delle esperienze dell'immaginazione. Non può esservi definizione, schema, canone rappresentativo, tutto ciò che è logicamente statico non fa parte di questa pittura dove l'unica regola intrinseca è proprio la negazione di ogni regola. La realtà, in questi termini, è percepita in maniera immediata, nel suo divenire disordinato, come slancio vitale, come forza. E non è un caso, naturalmente l'interesse di Alechinsky per la cultura



P. Alechinsky: L'oeuvre au noir 1969

orientale e la scrittura giapponese in particolare, dove ad ogni segno corrisponde un significato, in modo molto più complesso rispetto al nostro alfabeto, il rapporto, cioè, tra i due termini (segno-significato) nell'ideogramma giapponese e cinese è immediato, e il segno, quindi, può diventare pittura significante, rappresentare graficamente situazioni reali della coscienza. E' attraverso un processo simile che la tela di Alechinsky si è coperta dei segni di una grafia in continua trasmutazione, che colgono, come dicevamo, in maniera immediata, la continua trasmutazione appunto della realtà che diviene. E' un'intuizione, lucida, rivelatoria, ma, proprio in quanto tale, inafferrabile logicamente.

Claudia Gian Ferrari

Galleria Jolas: Jean Tinguely

La mostra, prima ancora di costituire un fatto visivo, e spaziale, si percepisce come un tutto sonoro, apparentemente confuso, in cui via via si individuano il tintinnio, il fruscio, lo scricchiolio variamente ritmati di ogni costruzione. "La parola" - se si vuole - di queste macchine inutili di Tinguely con cui è espressa una loro singolare personalità. Macchine che, anziché strutture, sono dei congegni animati. Non esattamente dei "robots"; anzi, il concetto che ne presuppone l'ideazione e la realizzazione è l'opposto dell'idea di macchina perfetta - più perfetta dell'uomo - che sta alla base del "robot". Non la durata possibile illimitata, la lucente inalterabile dei metalli, ma la fragilità di un congegno rattoppato alla bell'è meglio, fatto

di cascami e di relitti di vecchi motori, ma anche di materiali labili - come per esempio le penne - che a ogni scossone progressivamente si riducono. A terra, le macchine schizzano frammenti di vernice, polvere di ruggine: non si è lontani dalla macchina che si autodistrugge, inventata dallo stesso Tinguely, ma non esposta in questa mostra in cui si è preferito concentrarsi su costruzioni meno recenti. Siamo, quindi, con queste macchine, all'opposto dell'ideale di puritana efficienza proprio dell'arte tecnologica: arte spesso musona, o seria, o, nei casi migliori, ammalata di bianco angelismo (il che può essere un modo di rifiutare l'umanità). Fin troppo umane, invece, queste macchine di Tinguely: impregnate di uno spirito anticonformista - magari anarcoide - che le accomuna alla "clochardise" classica, all'oggi quasi scomparsa etica asociale dei barboni delle grandi metropoli occidentali. Come vecchie automobili rappezzate, che non si sa come riescano a viaggiare senza sfasciarsi, come le scarpe, gli stracci tenuti su alla bell'e meglio che caratterizzano il tipico abbigliamento del "clochard", queste macchine inutili, pur nella loro assurda complessità, funzionano: ogni loro parte - premuto il pulsante che le accompagna - si muove secondo una logica illogica perfetta. Movimenti lenti, movimenti convulsi o scanditi: la macchina di Tinguely è un'antimacchina che della prima ha solo il movimento, il rumore, ma staccati da una loro necessità. Non si tratta nemmeno di quel cinetismo che, attraverso la macchina, mira a riproporci piacevoli combinazioni ottiche o plastiche. Non si tratta nemmeno di giocattoli. Forse - siccome sono personalizzate - si tratta di moderni feticci con cui l'artista svizzero-parigino vuole esorcizzare la macchina: umiliandola, trasformandola in un frastornante, buffo e ingombrante fantoccio. E' l'ironia che sta alla base di queste costruzioni; un'ironia che, ci sembra, affonda le radici in un substrato tipicamente svizzero-tedesco (la fantasia grottesca dei carnevali ne è un esempio) e si trova raffinata dalla contaminazione con lo spirito più aereo di Parigi, fino a esaurirsi, in modo inatteso e affascinante, nella pura grazia grafica di certi prolungamenti del tutto arbitrari che coronano le macchine. E' ciò che colpisce in un secondo tempo: l'eleganza quasi calligrafica - ma mai leziosa - del "design" di questi assurdi congegni; il loro tendere a una dimensione segnica, quindi pittorica. Una sola macchina esposta si vale della ri-

cezione distorta dei normali programmi radiofonici. Più che di una macchina parlante, si tratta di una macchina che canta. E anche qui, l'ironia colpisce trasformando in ansimante rebus auditivo uno dei più consueti prodotti sonori di consumo.

Gualtiero Schönenberger

Gall. del Levante: Fernand Khnopff

Del simbolismo europeo fine di secolo, Khnopff costituì uno degli esponenti più rappresentativi, raccogliendone tutte le connotazioni specifiche, sino alla maniera, così nel modo di far pittura come nel modo di intendere i rapporti tra la pittura e il suo contesto culturale. Praticò infatti la cosiddetta "arte aristocratica", volutamente carica di significati enigmistici di prelessa letteraria, sdegnosa del consenso del largo pubblico - che per altro, nel caso singolo, finì con il non mancarle -; fu amico e compagno di poeti e scrittori, cui dedicò molte sue opere e da cui trasse la misteriosa capziosità dei titoli delle stesse, e poeta simbolista egli medesimo; partecipò al gruppo dei XX di Bruxelles, alle esposizioni della Rosa-Croce, alla "Libre esthétique". Nei suoi limiti appariscenti, Khnopff è artista di estremo interesse, soprattutto perché - a parte i contatti con i francesi che si riducono in sostanza a parafrasi di Moreau (e la *Regina di Saba* esposta a Torino ne è indice palese) - rappresenta il ponte tra i preraffaelliti, con il loro neo-quattrocentismo, tendenziale purismo e così via, e il truculento simbolismo di area tedesca (Klinger, von Stuck), patito del mito pagano in edizione classico-ferina. Dopo la ritrattistica giovanile - specie bambini, esposti anche in Italia - e la serie di vedute di Bruges, di cui la presente mostra offre un esemplare, Khnopff passa alle figure femminili ispirate a tipi inglesi (inglese era sua moglie); un saggio di questa fase è qui offerto dal bel ritratto della sorella (presentato alla Biennale di Venezia del 1901, ma certo anteriore di anni), accordato su una nobile falsariga fiamminga. E a poco a poco trasforma le creature liliiali della tematica preraffaellita in creature di tenebra, sfingetiche quando non demoniache: i cui tratti fisionomici tendono ad assumere i caratteri di maschere classiche. Appesantita da un così greve fardello di simboli, l'arte di Khnopff attinge le sue punte più alte nella delicatezza del pastello e dell'acquerello piuttosto che negli olii; e il Levante presenta appunto quasi tutte opere a matita (tra le poche ecce-

zioni, quell'*Incenso*, che parrebbe bozzetto, o desunzione dall'analogo dipinto presentato alla Biennale del '99, benchè la sua qualità debole dia adito a qualche dubbio). Si tratta di cose di notevole finezza, le più belle prodotte intorno al 1893/97 (e inserirei nel gruppo, per le strette affinità, anche la *Maschera bianca*), come le celebri *Labbra rosse*, realizzato nella caratteristica tecnica pulviscolare che ottiene i voluti effetti di "flou" misterioso. La presente rassegna, completando quella già molto indicativa della mostra torinese del simbolismo, consente anche acquisizioni particolari: per fare qualche esempio, certe meditazioni dell'artista su Denis, provate dalla *Ragazza addormentata*; o, in altro campo, la squisitezza intellettuale del neo-quattrocentismo offerto dalla *Donna di profilo*, e così via. Confermando che Khnopff è appunto artista "aristocratico", secondo la definizione in uso ai tempi suoi; e cioè rivolto a un pubblico che dia per scontate le sue premesse, e, allo stato attuale, che sappia sceverare tra fatto di cultura e fatto d'arte.

Rossana Bossaglia

PESCARA

Galleria Arte d'Oggi: A. Carnemolla

Le ricerche delle nuove generazioni hanno assunto forme spesso sconcertanti, e pochi sono i pittori che hanno avuto la intuizione della riconquista di un ordine nello ambito del concetto di spazio-superficie; spazio inteso, naturalmente, come superficie stessa, e viceversa. Una integrazione di elementi formali in grado di "generare" una soluzione di tipo nuovo e inatteso. In questa difficile impresa Andrea Carnemolla, invece, ha puntato tutte le sue ambizioni, proponendo, oggi, con l'ultima personale, una fase ulteriore della sua ricerca dove risultano evidenti esiti già isolabili da un contesto semplicemente sperimentale. Per lui si è parlato di ricostruzione del mito o, addirittura, della creazione in chiave lirica di nuovi miti. Se ciò era calzante ieri, il discorso da farsi in questo momento è certamente diverso perchè Carnemolla è riuscito a individuare, nei rapporti geometrici e tonali una possibilità capace di disintegrare la zona "unicellulare" della sua pittura per giungere a realizzare una "Ipotesi per un Archetipo non corrotto". Le ombre di amebe che prima comparivano simbolicamente sulle tele, o le dissolte configurazioni umane (vere e proprie germinazioni provvisorie), ora hanno ceduto

il posto sempre più alla problematica di uno spazio che si collochi dentro e fuori la cornice, al di là e al di qua del "riguardante". In tal modo egli coinvolge l'osservatore e lo costringe, se non ad accettare, almeno a visitare il suo mondo che è una proposta ardita e complessa di ristrutturazione delle forme ridotte alla condizione adimensionale. Come si può facilmente intuire, il pittore è all'inizio del suo lavoro, appena alla soglia oltre la quale si può celare l'abisso o i gradini che danno la scala alla torre. In tale sospensione Carnemolla lavora poggiando la volontà alla speranza; egli è un pittore senza equivoci, contemporaneo di se stesso, e pertanto, disponibile al dubbio e alle incertezze come chiunque operi nel tentativo di riallacciare un discorso con la verità intima delle cose.

Benito Sablone

PIACENZA

Galleria "il Gotico": Renato Borsato

La presente mostra ripropone un interesse al giovane pittore veneziano. Di Borsato erano noti la sontuosa sinfonia del colore, la felicità dell'invenzione compositiva e quel temperamento romantico che lo portava a fissare in immagini di memoria persone cose attimi della sua esistenza sullo sfondo di una Venezia favolosa. Borsato ripresenta ancora quei temi ma si nota in lui una maturazione interiore ed un approfondimento stilistico. Il taglio "figurale" delle composizioni è moderno; la materia è trattata con tenera passione come una voglia di canto libero e aperto. Ne esce una pittura originale in cui presente e passato, reale e favoloso compongono una trama di emozioni e di sentimenti sinceri sì che Borsato non ci pare più soltanto l'erede di tanta bella tradizione pittorica veneziana ma un artista che sa portare avanti un discorso serio e destinato a durare. Nelle estasi del suo colore-luce Borsato è l'interprete di una condizione morale: l'uomo con i suoi ricordi e con la sua fede nella vita.

Mario Ghilardi

ROMA

Galleria Jolas Galatea: L. Nevelson

In piena ideologia "pop" il discorso di Louise Nevelson indubbiamente a suo tempo sollecitò una possibilità di dialogo in termini di ipotesi costruttiva. La sua non era la gelida aspirazione all'inventario, l'associazione di immagini tratte dalla civiltà

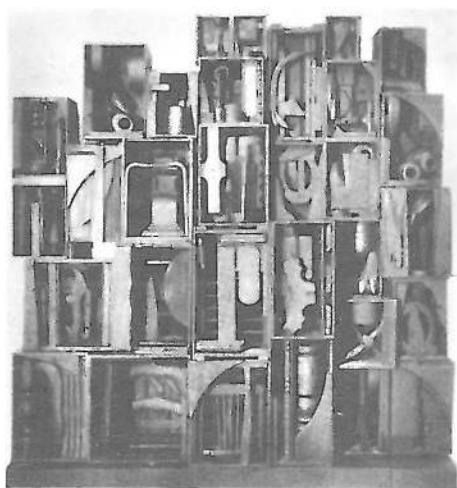
dei consumi, né il gesto provocatorio alla Duchamp tendente al ribaltamento dei rapporti. Le composizioni che la Nevelson presentò nel '62 alla Biennale di Venezia, proponevano un certo tipo di *assemblage*, quasi una sorta di neoromanticismo, stante il valore di simboli e significati che a queste costruzioni - pur sempre artigianali - la scultrice americana dava. In sostanza, lo stesso discorso che la Galleria "Jolas-Galatea" propone oggi: opere della Nevelson dal 1955 al 1961. Ed oggi, nella nuova dimensione storica determinatasi - ivi compreso il superamento dell'ipotesi "pop" in assoluto - indubbiamente questa rassegna ha il sapore di una retrospettiva, senza l'ambizione di una riproposta di linguaggio. Le opere della Nevelson, dunque, risollecitano un discorso che diventa, a nostro giudizio, discorso di contenuti (stante il valore di metalinguaggio che a simili manufatti è facile attribuire) ed acquistano, in tal modo, una particolare dimensione: dalla struttura monolitica di sapore ascensionale (il totem in fondo) all'ipotesi barocca. L'immagine che così si realizza si trasforma nelle cattedrali piene di rantoli in cui l'*objet trouvé* tende alla funzione di organizzazione dello spazio con destinazione diversa dal peculiare valore, in quanto trasfigurato e condizionato dall'intervento dell'artista. Diresti quasi di ideazione "metafisica" a proposito delle proposte oggettuali della Nevelson: questi organi a canna che si fanno ora neri, misticcheggianti ("dawn light") ora trionfalisti ("Royal Tide V"). Ipotesi di lettura ancora valida resta comunque la suggestione di implica-

zioni varie che le composizioni della Nevelson suggeriscono. L'opera aperta, insomma, la possibilità di accumulazione all'infinito (nell'ambito della dinamica compositiva, ovviamente). I vari elementi così raccolti possono dichiarare la propria disponibilità all'interscambio delle posizioni con possibilità ricognitive di dialogo diverse, pur restando medesimi gli oggetti. Una componente ludica, se si vuole, un gioco mentale che, fuori dagli schemi, alla libertà d'invenzione aspira, quella libertà che si identifica nell'idea dell'oggetto prima ancora che esso venga proposto nella propria densità e nel proprio peso.

Vito Apuleo

Collezionista: Fritz Wotruba

Lo stile personale, con cui l'austriaco Wotruba s'è conquistato nella scultura moderna un suo preciso posto, s'è delineato solo dopo l'ultima guerra, quando cioè lo scultore operava già da circa un ventennio. Che la plastica precedente non fosse nulla di particolarmente originale lo si può riscontrare anche nella presente personale, la sua prima a Roma, appunto di fronte alle opere più antiche da cui prende avvio la mostra che rappresenta l'attività di Wotruba dal 1946 al 1969. L'esemplificazione in blocchi del corpo umano sulla scorta di un'interpretazione geniale della scomposizione cubista, ricostruita in direzione architettonica, situa la scultura dell'austriaco tra modernità e medioevo. Infatti alle reminiscenze costruttiviste, schlemmeriane e anche legeriane (dico del Léger tubista) si mescolano atteggiamenti romanici con complicazioni goticcheggianti, almeno per quanto riguarda il verticalismo delle figure che non a caso sono anche state chiamate "cattedrali umane". Del resto, lo stesso artista non nasconde tale sua posizione, anzi la dichiara apertamente, affermando che "in una buona scultura la barbarie e la civiltà devono trovarsi riunite: l'una e l'altra sono elementi unici in un'opera d'arte". Tuttavia il troppo insistere sulla dimensione tettonica di Wotruba potrebbe portare a una lettura parziale della sua produzione se non si specifica che tale dimensione è presente nell'artista come metafora. La scultura di Wotruba in realtà risente solo in traslato dell'architettocità, perché quel che più conta in questo discorso plastico è la volontà di mantenere un contatto con la natura, il che si esplica, anche se attraverso il filtro dello stile astrattivo del costruir in plastica, nel forte senso della materia e della sua corposità rude e pesante.



L. Nevelson: Dawn Light 1961

Non a caso, infatti, i pezzi più belli di Wotruba sono quelli squadrati e cubici piuttosto che quelli cilindrici nei quali si perde forza e corposità a causa di un diluimento nell'eleganza. Per tale motivo davanti ad alcune opere di Wotruba si è portati a pensare al Chac-Mool maya e a certi atlanti-carriatidi toltechi che sprigionano una simile energia primigenia nella compattezza delle forme e nella corposità del materiale usato (ed erano sculture in stretto collegamento con l'architettura). Per le sculture di Wotruba, certo, anziché di "cattedrali umane" sarebbe più esatto parlare di "guglie e pinnacoli umani", cosa che, pur limitandolo ad una misura a mio avviso più giusta, ribadirebbe il concetto di architettonicità per questa forma di plastica stilizzata e ritmata a massi e blocchi saldati tra loro.

Marlborough: Gastone Novelli

Della straordinaria e incredibile biografia di Gastone Novelli alcuni episodi e momenti vanno sottolineati per meglio comprendere il significato della sua pittura. A cominciare dalla nascita a Vienna, cioè nella patria del secessionismo, che permette di spiegare certe inflessioni mitteleuropee del grafismo tipico dell'opera di Novelli, come del resto, il suo interesse alla lingua Guarany, della quale si occupò durante il suo viaggio in Brasile alla ricerca di diamanti... che trovò. E poi la sua milizia partigiana, l'arresto da parte delle SS, l'uccisione di un amico al suo fianco, la sua esuberante vitalità che gli dettava gesti clamorosi e inconsueti, come la festa lunga un mese a Parigi, durante la quale sperperò tutto il denaro procurato dai diamanti brasiliani, o scomparse improvvisamente e viaggiò verso mete lontanissime. Un'irrequietezza tale non poteva non legare con quella di un Pollock, del quale infatti Novelli fu amico; così come il suo senso dell'incomunicabilità, dell'impossibilità di poter comunicare tutto quello che egli aveva dentro di nuovo, di incontrollabile e di poetico, non poteva non trovare contatti con Beckett, col quale Novelli si frequentò spesso. Questi accenni forse servono ad illuminare il suo gesto clamoroso all'ultima Biennale, quando Novelli, per primo, voltò i suoi quadri, scrivendoci sopra *La Biennale è fascista*, e si rifiutò di parteciparvi. Sono proprio quei quadri, mai più visti, poiché l'artista morì pochi mesi dopo a Milano, che ora la Marlborough espone in omaggio a questo copioso talento della pittura italiana prematuramente scomparso. Sono quadri e

normi quasi tutti con un forte senso di ascensionalità che in taluni giunge addirittura ad un verticalismo esasperato al punto da ridurre la tela a "obelischi" piatti alti più di due metri e larghi appena 30 cm., quadri in cui si sciorina tutto il repertorio segnico di Novelli fatto di *taches* nervose di colore spremuto direttamente dal tubetto, di ghirigori svrgolati, di alfabeti incerti, di coriandoli d'immagini, di segnali grafici, di linee verticali e orizzontali a volte intersecantisi a delimitar quadratini e di altri moduli lineari che ora suggeriscono con grande lirismo brani di paesaggio ed ora mimano il caos e l'eccitazione del mondo esterno. La cifra espressiva di Novelli oscilla tra il magico e il poetico, quasi fosse un Klee che non sappia controllare la sua esuberanza sia di vita che d'immaginazione. Un'esuberanza che affonda le sue radici nella passione politica e in un'intransigenza con se stesso e gli altri così forte e incorrotta da far trovare a Novelli sempre, fino alla fine, la forza di ricominciare tutto da capo. "Dipingere è anche esprimere per segni ciò che non si può, o non si sa, esprimere con le azioni": è una delle ragioni per cui Novelli accetta di continuare a dipingere, "anche se i magazzini del mondo sono già pieni di cose da guardare". Già! ma sono cose di altri, e per un temperamento come il suo, in cui vita e arte erano strettamente collegate, non potevano bastare a soddisfare la sua fame di vita, che era poi insopprimibile esigenza di esprimersi, ossia realizzarsi in azioni e in linguaggi rivoluzionari. Tra ideogrammi e alfabeti Novelli ha cercato il suo spazio per ribadire la sua negazione di Dio (*Dio è il nemico dei prati*), la sua condanna della guerra (*Guerra alla guerra*), la sua fede politica (*Caro Vietnam; L'Oriente risplende di rosso*), il suo amore per la natura e per la vita (*Viaggio nel paese delle meraviglie* e altri). Si tratta in definitiva di un diario originalissimo steso in un codice ideografico in cui viene cancellata per sempre la parola, un diario realizzato nello e per lo spazio pittorico, col respiro di un grande talento, *per navigare più oltre*. Più che con la mano sinistra è stato scritto con la mente sinistra. Per questo non è utile lo specchio per decifrarlo, come per le scritte di Leonardo: ci vuole molto di più, ci vuole uno specchio ideologico, quello che capovolge tutte le convenzioni e manda in pezzi il mondo "fatto di confortevoli e edificanti idee sulla bellezza", insomma quello specchio rivoluzionario che Novelli possedeva e s'è portato via con sé morendo.

Giorgio di Genova

dice ingres

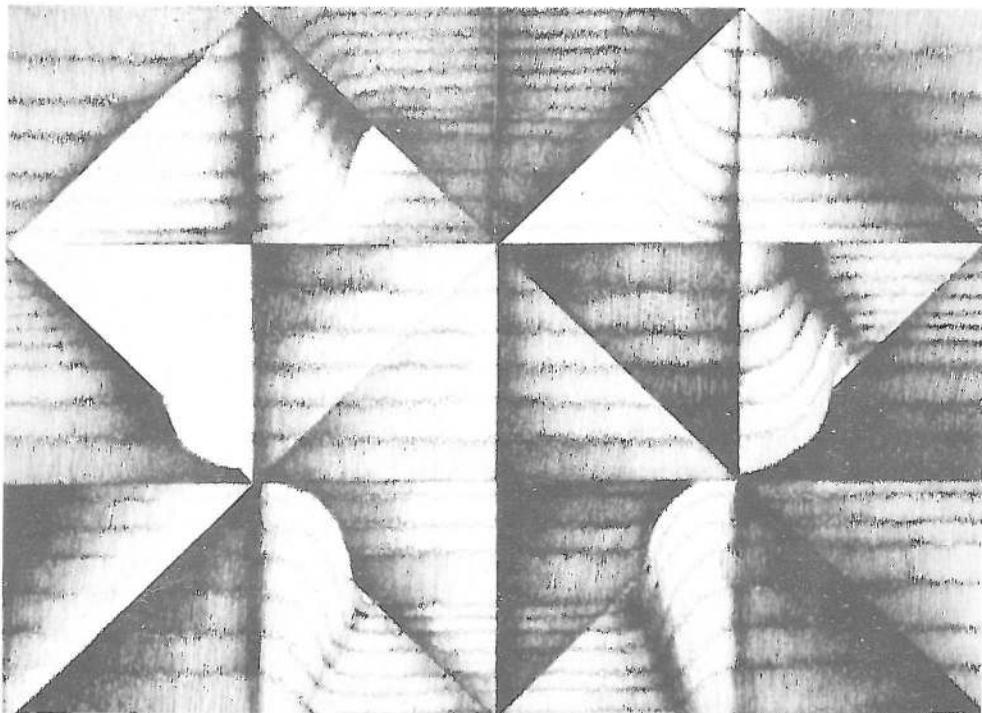
Il Suo quesito, sapere da me che cosa io senta o pensi dell' "atto creativo", è una difficoltà imprevista ch'Ella mi pone innanzi, e quasi una divertente sorpresa, dirò, poiché ho sempre rifuggito dal riferirmi a quell'immenso verbo, tra me e me, a proposito del mio lavoro. Anzi, quell'immenso verbo mi è stato di compagnia ironica, e beffarda contro ignoti, assai di sovente, come quando, aggiustando qualcosa per casa, mi sussurro: "oggi ho creato questa sbarretta", "adesso vado in cucina a creare lo zocchetto". E comunque, gentile amico, mi accorgo che sto scherzando magari un po' troppo, e mi creda che mi è venuto fatto senza alcuna intenzione; così Le posso rispondere che l'atto creativo risulta per me in quello che diceva già Ingres: e allora Ella si accorgerà che, per essere dimesso, io non sono già modesto. Diceva dunque Ingres che l'artista di talento fa tutto quello che vuole, mentre l'artista di genio fa solo quello che può. Gran parte, infatti, delle mie difficoltà in questa carriera mi vennero dal mio disdegno ap-

punto di ciò che solitamente forma la cagione del successo di chi sommamente disistimo: dico del progettare il proprio lavoro, anzi la propria ragion d'essere, con cognizione di causa ed effetto: e il più spesso, in tal fatta di persone, specificandosi modelli fortunati e paradigmi atti all'approvazione dell'ufficialità culturale. Quel fare dimesso con cui ho cominciato questa risposta è veramente il mio stesso pormi a fronte della riflessione sul mio "atto creativo": poiché realmente provo certa carità e compassione verso le mie forze interiori e anzi verso tutta la mia troppo umana umanità, cosciente come sono della fame e dei digiuni del mio essere, io faccio dipingendo solo quello che posso, e dipingendo non voglio niente, perché diffido di tutto quanto possa turbare la mia realtà. Butto a mare, infatti, ogni propeudeutica ed ogni cultura, fidando nella agognata ma sconosciuta meraviglia che il mio lamentevole e teurgico essere spero produca ancora una volta.

Giannetto Fieschi



G. Fieschi: Infans iacens in ripa 1969



F. Meneguzzo: Disegno 1970

un'idea di civiltà

Da bambino non mi piaceva ascoltare la radio, mi piaceva invece suonarla girando la manopola per ottenere, in relazione alla velocità che decidevo, la mia prima esperienza di musica concreta. Quella musica mi interpretava di più. In pittura è stata la stessa cosa: usavo quella che nel mondo si faceva, ma non per dipingerla. Io non sono mai stato cubista o surrealista o informale o ecc...: giravo semplicemente, ma quanta ossessione e quanta paura, la manopola della radio estetica contemporanea per ottenere la pittura che volevo (decidevo) più radicale, più elementare, più continua. La mia ricerca tendeva insomma ad una lunghezza d'onda che diventasse, attraverso lo svolgimento delle opere, la curva del senso estetico attuale.

Da un punto di vista biografico la mia pittura è nata dalla Resistenza. Mio padre, ucciso da una crisi di storia degli uomini, fu un atto di verità su cui misuro ancora la validità dei miei avvenimenti, diede programma a tutto il mio lavoro. Capii che per necessità primarie dovevo smetterla con una vita quotidianamente prodotta dagli altri, dalla storia, che dovevo pensare di costruirmi la mia macchina mentale, intuire la mole delle operazioni che avrei dovuto svolgere, dalle sensazioni alle percezioni, dai sentimenti ai concetti. Le realtà in continuo movimento ed infine in eclissi reciproca, presero a costituire il punto della mia applicazione coscienziale. Tutto ciò mi permetteva un'automazione razionale di cui avevo bisogno per lavorare e per vivere: il mio lavoro fu il mio unico avvenimento di vita. In generale quindi con la mia opera vado studiando le possibilità metriche degli insiemi e i miei quadri o i miei disegni hanno per oggetto strutture metriche spaziali diverse o dotate di diverso grado di generalità. Ma gli insiemi di cui parlo sono essenzialmente esistenziali e lo spazio che mi preoccupa è uno spazio mentale, quello di tutte le infinite relazioni di struttura interna delle forme e di rapporti esterni tra di esse che si possono ipotizzare. Dipingo una idea di civiltà; non offro una visione del mondo, ma una misura per guardare. La condizione umana è produzione e riproduzione dell'uomo, essendo la natura definitivamente superata. La coscienza è la protagonista, la coscienza come macchina industriale, come fabbrica della artificializzazione della vita, centro di organizzazione del rapporto esistenziale, campo di trasformazione di una evoluzione che continua.

Enrico Crispolti
LA CROCIFFISSIONE DI GUTTUSO
Accademia Editrice. 1970

L'importanza della "Crocifissione" (1941) di Guttuso, secondo Crispolti, va colta in due direzioni: come momento culminante di tutto un ciclo di esperienze giovanili dell'artista; come "una delle prove più significative d'una intenzione resistenziale e contestativa nell'orizzonte europeo di quegli anni".

La storia di questo quadro merita di essere ricordata brevemente: commissionato all'artista da un collezionista genovese alla fine del '40, esso viene eseguito durante il '41 in una concitata tensione testimoniata dalle diverse elaborazioni, dagli studi preparatori molte volte discordi rispetto all'opera realizzata (l'intervallo tra gli studi preparatori e l'opera definita è un momento di particolare interesse critico nel caso di Guttuso: abbiamo già avuto modo di segnalare - NAC, 10 - a proposito della *Fuga dell'Etna*). Il dipinto, di due metri per due metri, viene esposto e ottiene il secondo premio a Bergamo in una edizione del Premio, l'ultima, che vede assegnati altri riconoscimenti a Menzio (primo premio), Stradone, Birolli, Cantatore, Afro, Savelli, Capogrossi. (Il Premio Bergamo rappresenta, in quegli anni, un campo aperto per gli artisti di Corrente e in questo senso si contrappone al Premio Cremona che è un'istituzione di osservanza fascista).

Il dipinto di Guttuso suscita polemiche e scandalo. Dieci giorni dopo l'inaugurazione ufficiale della mostra il vescovo di Bergamo condanna l'opera e la mostra che l'ospita: i sacerdoti che visiteranno le mostra incapperanno automaticamente nella sospensione *a divinis*. La stampa confessionale e, quasi senza eccezione, quella benpensante attaccano l'opera di Guttuso come "invereconda" o "sacrilega"; con sottile intenzione le accuse diventano di oltraggio alla religione e di "bolscevizzazione" e di "giudaizzazione" da parte fascista. Quali erano i motivi dello scandalo? Guttuso aveva cercato di demitizzare l'iconografia tradizionale della Crocifissione. Le tre figure, il Cristo e i ladroni sono avvici-

nate e non in posizione frontale rispetto all'osservatore; il volto del Cristo è nascosto dietro il corpo di uno dei ladroni (Il Cristo è bianco, i due ladroni sono uno verde, uno rosso); ai piedi della croce la Maddalena è nuda e si rivolge al corpo torturato del Cristo con una passionalità accesa; i torturatori sono anch'essi nudi, a cavallo; in primo piano su un tavolo una natura morta composta dagli strumenti di tortura; sullo sfondo un paesaggio siciliano di case, un paesaggio montagnoso, una città bombardata. I torturati sono legati alle croci mani e piedi, stringono le mani a pugno. Tutto il dipinto è pervaso da una tensione acre. Il colore è disteso per superfici a stacchi cromatici violenti - è veramente nella pittura di Guttuso il momento, al culmine di un densissimo processo formativo, in cui egli "legge e utilizza la lezione picassiana in senso espressivo" -, viene moltiplicato nel suo valore da una composizione rotante, a diversi fuochi prospettici, e allargata in senso frontale dal piano del tavolo in primissimo piano. Guttuso aveva puntato ad esprimere una sofferenza umana acuta, fatta crudele: sul piano iconografico la presenza dei torturatori, della Maddalena e delle Marie è nettamente dominante sul nucleo dei crocifissi. Questa presenza ingigantita e angosciante è certo uno dei sensi del dipinto.

Dipinto che, se vale con tutta la sua forza espressiva, ha certo molte durezze formative che Crispolti non esita a mettere in evidenza: "una sorta di guerriglia formale che si combatte lungo e largo un pò tutto il dipinto, che, se ne provoca un certo generale scricchiolio, al tempo stesso ne contraddistingue la grande vitalità di tensioni, brano a brano". La presenza di elementi formali contraddittori non toglie certo alla Crocifissione di Guttuso, anzi potrebbe potenziarla, un valore di definita, aggressiva capacità di testimoniare senso della realtà, necessità di non separare ricerca e vita. "Il vero pittore - aveva notato Guttuso su *Primato* nel '41 - si butta nella vita perchè

questo è il campo dei suoi mezzi d'azione. E' a questo contatto che il suo destino di uomo diventa pittura".

Il libro di Crispolti chiarisce le ragioni di una poetica così orientata - possiamo dire senz'altro le ragioni di Corrente o dei *nuovi romantici* - affrontando una discussione più generale sulla arte italiana degli anni quaranta.

L'equivoco problema della *radice malata* formulato da Arcangeli proprio partendo dalla "Crocifissione", e che coinvolge un giudizio negativo su gli artisti che si opposero al Novecento, sulla loro *polemica collettiva*, viene acutamente analizzato dall'angolo fruttuoso di un'opera che implica si può dire tutto l'orizzonte culturale dell'arte italiana di quegli anni.

E c'è un punto conclusivo del libro di Crispolti su cui siamo assolutamente d'accordo: si tratta di una ipotesi critica in cui da una parte l'azione di Corrente viene ricon-

dotta aldilà delle opposizioni nel ruolo e nel percorso delle avanguardie, più esattamente nel "vuoto di potere" dell'avanguardia italiana: "un rinalzo, provvisorio magari, ma che negli anni in cui operò non ebbe effettivamente eguali. E fu allora un patrimonio di ragioni nuove stimolanti"; dall'altra viene tentata una valutazione dell'arte italiana agli inizi degli anni quaranta rispetto al panorama europeo: "Una ricostruzione parallela *ad annum* delle vicende dell'arte d'avanguardia europea e nordamericana fra gli estremi anni Trenta e l'esordio dei Quaranta potrebbe riservare qualche sorpresa: e certo anzitutto convaliderebbe, anziché espellere, la presenza delle punte di diamante di Corrente (nel lotto Guttuso, Morlotti, Birolli, Vedova)". Si tratta di un azzardo critico; ma è una base utile per tentare una prospettiva storica dell'arte italiana di questi ultimi trent'anni.

Vittorio Fagone

Paolo Fossati

LUCIO FONTANA, CONCETTI SPAZIALI

Edizione Einaudi

Fontana studiato come un classico. Analizzato, commentato, con il rigore filologico che, di solito, viene usato per i maestri dell'arte antica. Che sia un metodo auspicabile, lo hanno ripetuto in tanti: da Longhi ad Arslan. Nel caso, appunto, di Fontana, ne fa fede il risultato ottenuto da Fossati. Sia pur limitando l'esame ad una cinquantina di disegni, ne è venuto fuori un discorso fra i più puntuali. Oltre alle singole schede, compilate, ripeto, con il rigore e l'asciuttezza da catalogo per un "classico" (ricche però di osservazioni, addirittura di rivelazioni) una prefazione di non più di una decina di pagine ma quanto mai calzanti. Dieci pagine in cui la ricerca di questo artista viene vivisezionata. E, prima di ogni altra cosa, la causa di quei titoli "concetti spaziali" che, con sorprendente insistenza, ritornano nella sua opera. Come sottolinea l'autore, non il privilegiare un momento intellettuale o mentale bensì un richiamare l'attenzione sulla "inestricabile incidenza tra concetto e operazione, tra pensato e agito, da poter mo-

strare come non si dà intervento immediato senza una concezione, e non si può proporre a sé o agli altri concezione alcuna senza imprestarla, verificarla, inventarla in un intervento concreto". In altre parole, quel rapporto dialettico tra il fare e la coscienza delle sue conseguenze, che rappresenta forse il nodo dell'esperienza fontaniana. Della quale sono qui, naturalmente, rilevati i legami col surrealismo e con le avanguardie storiche, in primis, il futurismo. Ma, direi, quasi per coglierne, subito, le differenze o, meglio ancora, l'autonomia. Malgrado il carattere rigorosamente visivo, una avventura che, in fondo, si configura, principalmente, come metodo di lavoro, un modello. Una esperienza che si sforza di inglobare tutto ciò che avviene nell'ordine fenomenologico. Ed è la ragione per la quale Fossati può concludere accennando ad "una misura di realismo che, in qualche modo, proprio con Fontana si apre in termini perentori". Ed è ipotesi arida ma niente affatto arbitraria.

F. V.

MARCATRE n. 50/55

L. Vinca Masini: Mario Mariotti, contenitore ciclico di beni di consumo - M. Mariotti: Scambio di competenze - S. Docimo: Mixage zero - Oskar Schlemmer: Uomo e figura artistica - A. Bonito Oliva: Fare e pensare - S. Sinisi: Depero, una vocazione allo spettacolo.

L'ARTE n. 7/8

S. Lux: Charles Rennie Mackintosh.

SIPARIO mar. 70

G. Celant: Per una critica acritica - G. Celant: Allan Kaprow.

LE ARTI mar. 70

G. Marussi: Divisionismo e post Novecento - A. Parinaud: Chagall al Grand Palais di Parigi - G. Marussi: Marcello Mascherini - P. Rizzi: I due momenti della Venezia artistica - G.M. Imre Reiner - G. Marussi: Ernst Barlach - R. Cardazzo: Ricordo di Cesare Tosi - C. Matheos: Antoni Tapies.

LE ARTI supplemento al numero di marzo

Dedicato a Attilio Alfieri.

IL CRISTALLO 1/70

R. Comi: Aktionraum, un arte libera e per tutti - G. P. Fazio: Antonio Fomez - G.P. Fazio: Armando Ilacqua - R. Comi: Pietro Gallina - R. Comi: Gianni Piacentino.

IL MARGUTTA apr. 70

D. Riganò: Scusi, ma l'originale, il quadro vero, dove sta? - G. Di Genova: Curt Stenvert o l'enfasi urlante dell'oggettività figurativa - E. Mercuri: Il cuore antico di Tot - D. Kersztury: Amerigo Tot, un artista mediterraneo - E. Bilardello: Bruno Caruso o dell'amicizia - G.D.G.: Biennale della giovane pittura a Bologna - C. Marsan: Il Museo di Montecatini, un'iniziativa fortunata; Virgilio Guidi; Antonio Possenti; Carlo Lorenzetti - L. Marziano: Le figure di Franco Pizzinato.

LA NOUVELLE REVUE FRANCAISE apr. 70

Massin: La lettre e le signe dans la peinture.

OPUS n. 16

G. Dorfles: Milan, Turin, Rome - D. Palazzoli: Des Inter-Media aux Extra-Media - L. Vergine: Les groupes gestaltiques - A. Bonito Oliva: Le chiffre de l'homme - G.M. Accame: Munari, Castellani, Mari - M. Volpi Orlandini: L'art pauvre - T. Trini: L'integration élitare - E. Crispolti: Petit dossier de la figuration nouvelle en Italie - A. Del Guercio: Conditions et contradictions.

CIMAISE n. 93/94

J.J. Leveque: La galerie Daniel Gervis - M. Ragon: Arman - G. Boudaille: Bengt Lindstrom - J.J. Leveque: Jacques Labrunie - H. Wscher: Biennale e bilan.

ALTE und MODERNE KUNST gen/feb 70

G. Woeckel: Lo spirito dell'estasi - W. Fenz: Kolo Moser - W.M. Neuwirth: Franz Elsner - Horst-H. Kossatz: Hans Escher - P. Baum: Peter Bischof.

ALTE und MODERNE KUNST mar/apr. 70

G. Woeckel: Lo spirito dell'estasi - A. Vogel: Cornelius Kolig, designer, pittore, scultore in plastica - P. Baum: Hans Staudacher - J.H. Stiegler: Trasmutazione - G. Pucsala: Eva Mazzucco.

PANTHEON mar/apr 70

C. Geelhaar: Pablo Picasso.

DIE KUNST apr. 70

U. Baier: Flash per Andy Warhols - Von Wilke: Gotthard Graubners - C. Andrea: Il tempo ed il Metropolitan Museum di New-York - A. Wagner: Le montagne rappresentate nella pittura - H.H. Wagner: Ronald B. Kitaj - U. Baier: L'avanguardia russa, oggi, a Mosca - H. Damf: La luna e lo spazio.

ARTIS apr. 70

C. Lenz: Wolfgang Klähn, qualcuno da conoscere - H. Neidel: Arte concettuale - E. Billeter: Julio Gonzales - C. Wilhelmi: Reinhard Drenkhahn - W. Boesiger: Sti uguale Franz Stirnimann.

ART NEWS gen. 70

Editoriale dedicato al Metropolitan Museum di New-York - Ed Hotaling: L'ultima scultura in acciaio di Picasso - W.S. Wilson: Dan Flavin "Fiat Lux" - J. Russel: John Cage, dalla musica alla pittura - V. Meyer: Josef Beuys.

THE CONNOISSEUR apr. 70

P. Mitchell: Alfred Stevens - J.N. Wood: Valore dell'arte americana contemporanea.

ART and ARTISTS apr. 70

R. Cardinal-R.S. Short: Il destino del Surrealismo - R.M. Doty: L'arte americana del grottesco - R. Rossetti: L'arte vista attraverso un vetro - C. Franqui: Adami, distruzione costruttiva - M.J.M. Riocur: Paul de Lussanet - "Research desegn" a Milano - R. Thomas: Grafici - M. Herscovitz: L'occhio di Horus all'Eros-hotel - P. Apraxine: Jean Paul Laenen - A. D.: Prima e dopo la bomba - J.C. Batty: Intervista con David Hockney - P. Stone: Soutine al Cérét.

ART and ARTISTS mag. 70

C. Spencer: Comunicando col Nirvana - A. Werner: Il nero non è un colore - O. Granath: La musica del tempo - Appunti di William Pye - R. Pomeroy: Il super-reale, torna ancora in città - M. De Sausmarez: Bridget Riley - M. Weaver: I films completi di Oskar Fischinger - M. Battersby: L'età del jazz - P. Matthews: Francis Hoyland - Les Levine: Per una immediata liberazione - G. Battercock: Helen Frankenthaler - M. Bill: Peter Stampfli - R. Thomas: Grafici - Seconda biennale dello sport nell'arte, a Madrid.

MOSTRE IN ITALIA

- ALESSANDRIA Maggiolina: Laura Maestri
 AREZZO Comunale: Arte contro
 ASTI Valmanera: Miroglio, Tirelli, Xerra
 AUGUSTA Poliedro: Fritz Moser
 BARI Michelangelo: Carmine Serra
 Piccinni: Elio Pelosi
 BERGAMO Torre: Agostino Marini
 BOLOGNA Feltrinelli: Carlo Santachiara
 Duemila: Ketty La Rocca
 Carbonesi: Antonio Paradiso
 Forni: Gioxe De Micheli
 Sanluca: Rosalba
 BOLZANO 3 Bi: Ines Fedrizzi
 BRESCIA La Comune: Antonio Calderara
 Piccola: Angela Colombo
 BRINDISI Mediterraneo: Angelo Uva
 CALIMERA Bibliot. Comunale: Alfredo Baltann
 CANTU' Pianella: Domenico Gattuso
 CHIAVARI Sabbadini: Luigi Grande
 CITTA' CASTELLO Pozzo: A. Abbozzo, L. Boccardini
 CIVITANOVA Annibal Caro: Lin Delija
 COLONNATA Soffitta: Jaroslav Sura
 COMO Salotto: Emilio Scanavino
 Salottino: Piero Albizzati
 CREMONA Portici: Gianfranco D'Alò
 FERRARA C.A.V.: Franco Sarnari
 Forziere: Fabbriano
 Chiostrino S. Romano: Artisti sardi
 FIRENZE Casa Dante: Primo Baldini
 GAVIRATE Chiostr Voltorre: Afro
 GENOVA Polena: Getulio Alviani
 GORIZIA Stella Matutina: Giorgio Gaiotto
 GRADISCA Serenissima: Bruno Ponte
 GUIDIZZO Soraya: Maurizio Angelo Moretti
 JESOLO Jesulum: Remo Tesolin
 LECCE 70: Gianni Bruni
 LEGNANO Internazionale: Emilio Marsella
 LUGO La Bottega: Tonino Dal Re
 LUZZARA Zavattini: Marinka Dallos
 MACERATA Artestudio: Lohse
 Arco: Paolo Guasco
 MANTOVA Saletta: Nani Tedeschi
 Tiziano: Roberto Pedrazzoli
 Inferrata: Silvio Monfrini
 MATERA Scaletta: Vittorio Basaglia
 Studio: Ezio Gribaudo
 MESSINA Fondaco: Annalisa Alloati
 MESTRE S. Giorgio: Sandro Barasciuti
 MILANO Accademia: Rino Binati dal 15/5
 Agrifoglio: Nwarth Zarian dal 19/5
 Annunciata: Rodolfo Aricò dal 25/5
 Apollinaire: Bruno Contenotte
 Ariete: John Hoyland mag.
 Ars Italica: Ferradini dal 16/5
 Artecentro: Marcel Marti al 12/6
 Barbaroux: Gaetana Cali dal 14/5
 Bergamini: Piero Giunni dal 12/5
 Bibl. civica: M. Fondi, W. Oberprieler al 30/5
 Blu: Aereopittura futurista dal 11/5
 Borgogna: Gianni Dova al 30/5
 Borgonuovo: Libico Maraja dal 15/5
 Cadario: Stefano Sioli al 5/6
 Cairola: Nino Corazza
 Cannocchiale: Ranella dal 18/5
 Castello: Felice Casorati mag.
 Cavour: Bente Brantsen Mariani dal 12/5
 Centro Brera: Arturo Checchi al 10/6
 Centro Domus: Giuliana Balice
 Cigno: Ugo Gieri al 27/5
 Ciovasso: Gualtiero Mocenni
 Circ. Stampa: Golia dal 25/5
 Colonne: Luisa Duranti dal 16/5
 Cortina: Gian Rodolfo D'Accardi dal 19/5
 Darsena: Giuliano Girardello al 31/5
 Diaframma: Salvatore Andreola al 24/5
 Diagramma: Ferdinando Spindel al 31/5
 Eonomia: 6 pittori a Milano dal 5/5
 Falchi: Ramous dal 11/5
 Fond. Europa: Petra Moll dal 16/5
 Gian Ferrari: Sergio Selva mag.
 Giorno: Artisti Gall. Zunini al 23/5
 Globarte: Giancarlo Baglini al 31/5
 Incisione: Zivko Djak mag.
 Levante: Rudolf Schuchter dal 15/5
 Levi: Paolo Froesechi al 30/5
 Lima: Mandelli, Marini, Tonino al 24/5
 Lux: Pino Robutti dal 16/5
 Medea: Cassinari, Guttuso, Morlotti
 Milano: Allen Jons
 Milione 2: Sergio Saroni
 Modulo: Brittan, G. Simonetti
 Montenapoleone: Stefano Cavallo dal 12/5
 Morone: Sergio Sermidi al 30/5
 Naviglio: Franco Flarer al 25/5
 Ore: Ghinzani dal 11/5
 Pagani: Koblasa al 24/5
 Pater: Franco Sabbatelli dal 19/5
 Patrizia: Cervellati al 12/6
 S. Ambroeus: Remo Faggi dal 12/5
 Schettini: Roberto Crippa dal 19/5
 Schubert: Wifredo Lam
 Schwarz: Gef Golytscheff al 30/5
 Solaria: Mario Galvaqui dal 16/5
 Stendhal: Karl Kunz
 Toninelli: Cavellini dal 14/5
 Transart: François Lunven
 32: Aligi Sassu al 25/5
 Velasca: Tomchinsky al 30/5
 Venezia: Benvenuti al 30/5
 Vertice: Darma dal 20/5
 Vinciana: Benedetti dal 16/5
 Vismara: Garan dal 12/5
 Vitruvio: Vergani dal 19/5
 MODENA Sfera: Augusto Murer
 MONTEVARCHI Alamanni: Silvio Loffredo
 MONZA Arengario: Silvano Briccola
 Montrasio: Enrico Leone Donati
 NAPOLI S. Carlo: Salvatore Vitagliano
 PADOVA Antenore: Millo Bortoluzzi
 Liocorno: Sergio Zen
 Chiocciola: Gianni Longinotti
 A dieci: L. Rincicotti, P. Finzi
 PALERMO Robinia: Giuseppe Migneco
 Tavolozza: Daran Music

PARMA Quadrato: Di Terzet
PIACENZA Gotico: Ugo Vittore Bartolini
 Rizzoli: Novella Parigi
PORDENONE Sagittaria: Felice Carena
PRATO Falsetti: Vitaliano De Angelis
RAVENNA Mariani: Luciano Fabbri
RIMINI Sincron: Bruno Munari
ROMA Nazion. Arte Moder.: Duilio Cambellotti
 Qui arte cont.: Giuseppe Uncini
 Barcaccia: Del Drago
 Fiamma Vigo: S. Novy Bosch, U. Chiti
 Borgognona: Virgilio Guzzi
 Arco: Galliano Mazzon
 88: Saco
 S. Marco: Elvia Mandolesi
 Astrolabio: Tommaso Macera
 Volsci: Arturo Cavalli
 Tartaruga: Enrico Castellani
 S M 13: Franco Giuli
 Teleuropa: Giovambattista Rossi
 Foglio: Alberto Abbati
ROVIGO AR/T: Renzo Vespignani
SALICE Terme: Ilia Rubini
SANREMO Matuzia: collettiva
 Beniamino: A. Cardona Torrandelli
SASSARI 2 D: Romano Notari
SESTRI PONENTE Guernica: Ilacqua, Mondani
SIRMIONE Terme: Peppino Sacchi
SUZZARA Ferrari: Manfredi Lombardi
TARANTO Nuova Taras: Bernardo Bosi
 Magna Grecia: Idalberta Sarno
TORINO Gissi: Mario Sironi
 Banco S. Paolo: Artisti pugliesi
 Approdo: Louis De Wet
 Narciso: Felice Casorati
 Viotti: Ernst Fuchs
 Accademia: Luigi Menichelli
 D 4: Afro
 Mercanti: Ezio Gribaudo
 Lanterna: Pietro Boyer
 S. Carlo: G. Beraglia
 Caver: Francesco Menneyey
 Bussola: Asger Iorn
 Torre: A. Valenti
 Bolaffi: Luciano Blotto
 Dantesca: Armando Donna
 Bussola: Agostino Bonalumi
TRENTO Fogolino: Gino Novello
 Argentario: Ennio Finzi
TRIESTE Tribbio: Alexander Weiss
 Endas: Ennio Steidler
VALDAGNO Centro Arte: Dante Bortolani
VARESE Bilancia: Luigi Brunella
 Internazionale: Mario Franco Ricci
 Varesina: Renato Battistini
VENEZIA Numero: Elio Santarella
 S. Stefano: William Parr, Carlo Guarienti
 Cavallino: Toni Zarpellon
VERONA Ghelfi: Pompeo Borra
 San Luca: Renzo Cordiviola
 Giò: V. Albano
 Scudo: Luigi Spacal
VICENZA Tino Ghelfi: Plessi
 Cenacolo: Roberto Montanari
 Incontro: Giancarlo Stella
 Bertoldo: Mario Sironi

LIBRI

Italiani

FRIEDRICH SCHILLER: Lettere sull'educazione estetica dell'uomo. Ed. La Nuova Italia.
ALBERTO BUSIGNANI: Jackson Pollock. Ed. Sa-dea Sansoni.
ALFONSO GATTO, SANDRA ORIENTI: Cezanne. Ed. Rizzoli.
CESARE BRANDI: Morandi lungo il cammino. Ed. Rizzoli.
ENZO MARI: Funzione della ricerca estetica. Ed. Comunità.
JEAN GIMPEL: Contro l'arte e gli artisti. Ed. Bompiani.
ARHARD FROMMHOLD: Arte della Resistenza. Ed. La Pietra.
ENRICO CRISPOLTI: Guttuso, Crocifissione. Ed. Accademia.
GUIDO MONTANA: L'esserci e l'arte. Ed. Silva.
MICHELANGELO PISTOLETTO: L'uomo nero il lato insopportabile. Ed. Rumma.
LARA VINCA MASINI, EDOARDO SANGUINETI: Antonio Bueno. Ed. L'Indiano.
FILIPPO DE PISIS: Vaghe stelle dell'Orsa. Ed. Longanesi.
MARIO NANNI: I giochi del malessere. Ed. Apollinaire.
ADRIANO FOSCHI: Andromeda in blu. Ed. Lem.
GIUSEPPE CASSIERI: Raffaele Spizzico. Ed. Daldò.
MARIO MONTEVERDI: Italo Nunes - Vais. Ed. Marchi e Bertolli.
FRANCESCO DE BARTOLOMEIS: Piero Leddi. Ed. Loescher.
RENATO CIVELLO: Sebastiano Milluzzo. Ed. Lambda.
DOMENICO CARA: Attilio Alfieri. Ed. Bertieri.
AMODEI, ALBERTONI, BERINGHELI: Accatino, arazzi sulla Passione. Ed. Sala 1.

Stranieri

MICHEL FERDOULIS-LAGRANGE e ISABELLE WALDBERG: George Bataille. Ed. du Soleil noir.
PIERRE GEORGES CASTEX: Baudelaire critique d'art. Ed. Sedes.
MARTIN HEIDEGGER e EDUARDO CHILLIDA: Die Kunst der Raum. Ed. Erker.
OSKAR KOKOSCHKA: Lithographien zur Odissée.
WERNER TIMM: The graphic Art of Edvard Munc.
E. MAYER: Annuaire international des ventes 1969 - peinture e sculpture.
WILLIAM S. RUBIN: Dada, Surrealism and Their Heritage. Ed. Museum of Modern Art New York.
WILLIAM LIEBERMAN: Twentieth-Century Art from The Nelson Aldrich Rockefeller Collection. Ed. Museum of Modern Art New York.
PIERRE CABANNE e PIERRE RESTANY: L'avant gard au XX siecle. Ed. A. Balland.
PIERRE DUFOUR: Picasso, 1950-68. Ed. Skire.
Data Directions in Art, Theory and Aesthetics An Anthology by Anthony Hill. Ed. Faber and Faber.
ROY MC MULLEN: Art, Affluence and Alienation. Ed. Pall Mall Press.

A BRUXELLES le Edizioni La Connaissance annunciano la pubblicazione del catalogo delle opere di Lucio Fontana a cura di Enrico Crispolti e prefazione di Giulio Carlo Argan. Si prega di inviare foto in triplice copia (formato 18x24) all'Archivio Fontana, Corso Monforte 23 Milano.

A TERMOLI, in agosto, 15 edizione del Premio Castello Svevo, mostra nazionale d'arte contemporanea. Termine: 30 giu. Informaz. Segretario Dante De Felice presso Palazzo Municipale.

A MILANO, dal 13 al 16 giu, alla Permanente, prima mostra-scambio organizzata dal Sindacato nazionale mercanti d'arte moderna. Si prevede che saranno presenti circa 400 mercanti in rappresentanza di 2000 artisti.

SALAMON E AGUSTINE Editori (Via Bagutta 14 Milano) hanno preannunciato l'uscita di una nuova rivista bimestrale dal titolo "I quaderni del conoscitore di stampe". Ogni numero conterrà una incisione o litografia originale.

A PRATO, in ott/nov, presso il Museo Civico di Belle Arti in Palazzo Pretorio, si terrà la mostra "Due decenni di eventi artistici in Italia: 1950 - 70" a cura di Giorgio De Marchis e Sandra Pinto.

A TRISSINO 3 premio nazionale di pittura "Trissino 1970", dal 12 al 22 set. Adesioni entro 30 giu. alla Segreteria Pro-Trissino, 36070 Trissino (Vi).

A NAPOLI è in preparazione il concorso internazionale di pittura "Italia 2000". Inform. Ass. Artisti e Professionisti "Vanvitelli", Via Luca Giordano 15, Napoli.

A S. MARGHERITA LIGURE si terrà il 7 Premio nazionale di pittura figurativa. Inform. Segreteria del Premio Via dell'Arco 30, 16038 S. Margherita Ligure.

A ISEO, dal 12 al 30 set, secondo premio "Iseo" biennale di pittura sul tema "Il lago d'Iseo e la Franciacorta". Adesioni entro 30 lug. Inform. Azienda Autonoma di Soggiorno.

A DERUTA 4 mostra-concorso internazionale della ceramica "Premio Deruta" dal 28 giu al 2 ago.

A GENOVA, presso l'Istituto di Storia dell'Arte Università degli Studi, si è iniziata una serie di incontri d'arte contemporanea. Manifestazione iniziale una mostra di opere di Eugenio Carmi, Gianni Colombo e Albert Friscia e pubblico dibattito con gli artisti espositori e Pierre Restany.

A ROMA, presso la Galleria nazionale d'arte moderna, è in preparazione una mostra di Ettore Colla. Sono inoltre previste, successivamente, mostre di Lucio Fontana e Piero Manzoni.

A CREMONA concorso per la ideazione ed esecuzione di opere d'arte per il nuovo Ospedale generale della città, comprendente sculture, mosaici, vetrate ecc. Termine consegna elaborati 12 ago. Inform. Amministrazione degli Istituti Ospitalieri di Cremona, Piazza Lodi, 3.

A LIGNANO, dal 18 lug al 18 set, Biennale internazionale d'arte dedicata agli artisti austriaci, tedeschi e svizzeri operanti in Italia dal 1945 al 1970.

A SALERNO il premio "Arcobaleno 70" per la pittura è stato assegnato a Giovanni Omiccioli.

IL CONCORSO per un manifesto sulla sicurezza della circolazione stradale è stato vinto ex aequo da Antonio Archiletti, Daniela Cervilli e Anna Tognacca, Michele Martinelli.

A CAGLIARI la mostra regionale arti figurative è stata vinta, per la pittura, da Pietro Antonio Manca, Vincenzo Manca e Giorgio Princivalle; per la scultura, da Tore Pintus e Italo Antico; per la grafica, da Cesare Bazzoni, Paola Dessy e Primo Fulla Vilà.

A MILANO, alla fine del 1970, si terrà una mostra dell'Industrial Design Italiano. La commissione è formata da Gillo Dorfles, Tommaso Ferraris, Marco Valsecchi e Marco Zanuso.

L'ASSOCIAZIONE fra le Casse di Risparmio Italiane ha bandito per il 1970 fra tutti gli artisti italiani il XV concorso per un bozzetto a colori per il manifesto della Giornata del Risparmio.

LE EDIZIONI Galleria delle Ore hanno pubblicato una cartella di 5 acqueforti a colori di Renzo Busotti.

LE EDIZIONI Galleria La Viscontea (Via Meda 11, Rho) hanno pubblicato una cartella di 5 incisioni a colori intitolata "5 pitture al torchio di Domenico Cantatore".

LE EDIZIONI QUADRO di Firenze hanno pubblicato una cartella di serigrafie di Gualtiero Nativi con una poesia di Cesare Vivaldi.

LA GALLERIA DELL'INCISIONE di Milano (Via Spiga 3) ha pubblicato in questi giorni il suo terzo Bollettino relativo alle incisioni in vendita.

A PRATO, in giugno, nel Chiostro romanico della Cattedrale, si terrà una mostra di scultura contemporanea.

A MILANO, dal 16 al 24 mag, "Settimana del design 1970" comprendente una mostra di opere selezionate per il premio "Compasso d'oro", una mostra del "percorso milanese del design", bando di un concorso internazionale del design e un convegno internazionale.

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