NAC

notiziario arte contemporanea

10

1 - 3 - 69



NAC

Notiziario Arte Contemporanea

quindicinale

direttore responsabile:
Francesco Vincitorio

redazione e amministrazione
20122 Milano - via Orti, 3 -
tel. 5.461.463

Sommario

I dottorini 3
V.Apuleo: Un protagonista: Mafai a Roma 4
R.Margonari: L'ardente meditazione: Masson a Ferrara 6
M.Bandini: Due più due uguale cinque: La Nevelson a Torino 7

Mostre:
Bari: "F.Maranò" di R.Manzionna 8
Bologna: "E.Tadini" di J.Rivario 8
"V.Vasarely" di J.Rivario 8
Brescia: "C.Stenvert" di E.Cassa Salvi 9
Cantù: "A.Fomez" di F.Vincitorio 10
Cremona: "P.Ghilardi" di E.Fezzi 10
Firenze: "Arte contemporanea" di L.Vinca Masini 11
"R.Barni" di L.Vinca Masini 11
Genova: "T.Repetto" di G.Beringheli 12
"A.Calderara" di F.Sborgi 12
Macerata: "G.Mazzon" di C.Melloni 13
Matera: "A.Grassi" di F.Palumbo 13
Milano: "S.Presta" di F.Vincitorio 14
"F.Angeli" di A.Natali 14
"G.E.Simonetti" di A.Natali 15
"L.Grosso" di P.Raffa 15
"A.Forgioli" di M.Emiliani Dalai 16
"M.Moreni" di L.Caramel 16
"A.Raphael Mafai" di R.Barletta 17
"F.Pirandello" di C.Gian-Ferrari 18
"G.Fasce" di V.Fagone 19
"R.Aricò" di E.Cesana 20
"G.Guerreschi" di A.C.Quintavalle 20
Napoli: "A.Seassaro" di A.Miele 21
Parma: "Ligabue" di A.C.Quintavalle 22
Roma: "R.Guttuso" di V.Apuleo 22
"N.Schöffer" di S.Orienti 23
"P.Melecchi" di S.Orienti 24
"Bonizza" di S.Orienti 24
Sassari: "N.Dore" di M.Di Cara 24
Terni: "C.Lorenzetti" di A.Pandolfelli 25
Torino: "S.Berkeley" di M.Bandini 25
"C.Giuliano" di M.Bandini 26
Trento: "V.Trubbiani" di L.Lambertini 26
Trieste: "Naifs jugoslavi" di T.Reggente 27
Udine: "G.Gomirato" di L.Damiani 27

Recensione libri:
"Emilio Pettoruti: Un pintor ante el espejo" 28
"Gianfranco Baruchello: Avventure nell'armadio di plexiglass" 28
Le riviste 29
Notiziario 30

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

in copertina:
Mario Mafai:
Fantasia 1943

i dottorini

Qualcuno ci ha chiamato "la rivista dei dottorini". Pensava di fare dell'ironia e, invece, ci ha fatto un complimento. E' vero. Quasi tutti i nostri collaboratori insegnano, e molti di essi nell'ambito universitario. Ma questo rappresenta un altro nostro pallino. Cioè, facilitare e sollecitare un maggiore, più costante intervento nella critica cosiddetta militante da parte di chi - a qualsiasi tendenza appartenga - può portarvi, per la sua specifica preparazione, una rigorosa metodologia. E se sono forze nuove, tanto meglio. Anche il critico può "sedersi" e quindi siano benedetti i ricambi. Se anche dovessimo, in qualche caso, pagare lo scotto del noviziato, ce ne rallegriamo, E' preferibile un "dottorino" che ci crede, a un "professore" che non ci crede più.

Una seconda ragione di questa scelta è che in una repubblica rimasta ferma ai guelfi e ghibellini, è forse opportuno cercare di rompere questo spirito da clan. Non riusciamo a capire perchè il pensarla diversamente debba portare, automaticamente, al disprezzo dell'avversario. Ci sembra che i "dottorini" stiano dimostrando - senza rinunciare a un grammo delle proprie convinzioni ma, al tempo stesso, senza assumere il ruolo di prim'attore, anzi accettando il modesto compito di cronisti - stanno dimostrando, si diceva, che anche nel nostro campo si può convivere e ragionare e discutere civilmente. Che è poi il modo di conoscersi realmente e quindi, spesso, di rispettarsi. Senza contare che da una simile impostazione - che nei risultati diventa quasi un lavoro di gruppo - deriva, a nostro avviso, un altro fatto abbastanza importante. Di contro ad una critica normativa, dogmatica, che sembrava un revival controriformistico - magari con la reincarnazione di Padre Gilio e del suo *Due dialoghi... degli errori de' Pittori* - un tentativo di riportare la critica nei binari di una funzione meno esaltante ma più concreta e utile. A ridosso - quasi quotidianamente - dell'operare artistico, per cercare di capirlo e di divulgarlo, mai con la pretesa di dettar norme per esso e, di conseguenza, anatemi per quegli artisti che non vi si adeguino. Molti guai d'oggi dipendono, certamente, da un simile modo d'intendere la critica. Non occorrono lunghi discorsi per dimostrare che questo volersi sostituire alla creatività dell'artista è stato sempre fonte di confusione e, in definitiva, retrivo. Senza parlare dei terrorismi ideologici che ne vengono fuori, delle astruserie linguistiche e le camarille e gli ostracismi che nulla hanno a vedere con il giudizio artistico. Salvo poi, quando le cose si mettono male a squagliarsi nella torre eburnea degli studi. I nomi li sappiamo tutti.

La accettazione disinteressata di un "servizio" a vantaggio esclusivo del pubblico, la molteplicità di tendenze e quindi l'implicito sottostare ad un continuo scontro dialettico, la umiltà di una attività faticosa - un quindicinale pesa - che non trova compenso neppure nell'evidenza del proprio nome in una rivista di "lusso", sono tutte cose che, nei fatti, capovolgono, una simile concezione di far critica. Una lezione, insomma, dei "dottorini" ai "professori". Confortata da qualche giudizio positivo, antico e moderno. Alle pretese, appunto, di un Padre Gilio o del cardinal Paleotti (...*il modo che cristianamente si dee osservare* ecc.), lo spregiudicato, obiettivo, zeppo di dati "Viaggio per Roma" del cronista Giulio Mancini, archiatra di Urbano VIII. Un modello che, forse, non sarebbe male tener presente anche oggi.

un protagonista

La parentesi informale che ha chiuso la stagione pittorica di Mario Mafai indubbiamente è la pagina più discussa e discutibile del suo fare. Pur tuttavia i dubbi, le contraddizioni, l'ansia che hanno caratterizzato questa particolare stagione del pittore romano, il di lui concetto del "si può essere" (indicazione di un problema di conoscenza che si tramuta in tormento dell'animo) sono elementi che si pongono in posizione dialetticamente competitiva con tutta la sua storia, la storia cioè del grande protagonista della "scuola romana".

Questa pagina, però, viene girata frettolosamente, quando invece, è facile trovare in essa l'antico tormento di Mafai, la sua ricerca delle ragioni della vita, l'ostinata aspirazione ad una realtà che sia un'altra realtà, trascendente il valore iconografico della visione per approdare alle segrete ragioni di quest'ultima e ciò attraverso la forma e il colore.

Ecco la considerazione che ancora una volta si impone dinanzi alle tele del '61 e del '63 che chiudono la grande retrospettiva che l'Ente Premi Roma dedica all'artista scomparso, nelle sue sale di Palazzo Barberini. "Può essere", "Il sonno dei miracoli", "Impossibile" questi i titoli delle sue ultime tele. La corda isolata all'interno di uno spazio fluido: il simbolo di una solitudine di sapore esistenziale che alla disperazione storica aspira ed in essa si identifica. La corda che acquista campo, si dipana sullo spazio della tela, diventa personaggio immobile così come immobili erano i suoi fiori secchi: sul fondo la stessa atmosfera tonale, malinconia di languidi abbandoni. Solo che ora, in queste corde, i languori sono nati dalla disperazione: la comunicazione si fa impossibile e l'isolamento si esaspera nell'incapacità di risolversi fuori dalla categoria. A ciò si aggiunga la mancanza del gesto che squarci lo spazio (il gesto di un Pollock o di un Burri) perchè il gesto di Mafai resta sempre raccolto, tormentato dai grandi silenzi: ed allora la corda si immiserisce, cerca una dimensione che non può trovare, si chiude in se stessa e non diventa mai protagonista assoluta.

Questo il limite delle ultime esperienze dell'artista e, ad un tempo, la sua continuità (sia pure per paradosso). Perchè il percorso di Mafai è tutto un'ansia di riconoscersi, di cercarsi e ritrovarsi, sia che si tratti dell'impegno per una rinnovata linguistica che nella materia pittorica possa localizzare una soluzione, sia che si tratti dell'impegno civile dinanzi alla tragedia del mondo in disfacimento: l'urlo dei "Massacri" e delle "Fantasie". Un urlo soffocato, triste per la non capacità di fare la voce dura. Il racconto si fa allora popolare nella semplicità di esposizione e l'allucinante drammaticità è proprio nella distaccata semplicità di esposizione che propone gesti ed immagini come un'immanenza inevitabile nelle conseguenze e drammaticamente certa nell'esecrabilità delle motivazioni: non siamo al "Gott mit uns" guttusiano nè alla "Italia 1944" di Birolli ma alla emozionale partecipazione ad una situazione, nella convinzione che l'importante sia la misura di questa partecipazione e la carica morale che dal suo esame scaturisce.

Ecco perchè sosteniamo un concetto di continuità drammatica, sia pure con alterne vicende. Il tormento per la pittura, l'ansia dei suoi nudi, l'accorata narrativa delle sue "demolizioni", il silenzio angoscioso dei suoi "Massacri", la tristezza delle sue "Fantasie", tragicamente ironiche, di un'ironia che l'invettiva laica (al contrario di Scipione) non riesce a riscattare, la pagina negativa dell'avventura realistica, l'incapacità di "vedere" la realtà amata che si risolve nell'esperienza del "si può



M.Mafai: Demolizione dei borghi 1939

essere" con tutti i limiti cui abbiamo accennato: il tutto forma il *continuum* nel cui ambito si sviluppa il discorso di Mafai. A questo si aggancia lo spazio poetico delle sue nature morte, dei suoi fiori secchi, di questa natura accarezzata, intuita dal ricordo, evocata nella trasfigurazione di un mondo di immagini che strappate ad una realtà triste ed avvilente negli inevitabili mutamenti e turbamenti, riacquista una dimensione poetica che trascende la realtà oggettiva per trasferirsi nella metafisica intuizione. Il Mafai forse più caro, più elevatamente lirico, il Mafai che apre la finestra su una Roma amata e rivissuta in ogni suo angolo e per questo ogni volta riconquistato di rinnovato amore. La pagina tonale che stende l'ideale connessione tra i paesaggi aperti ai rossi oro della Roma barocca e le nature morte polverose, le maschere, i toni cupi, i rossi pieni di *pathos* delle sue composizioni del '28.

Discorso complesso dunque, quello da fare attorno al linguaggio di Mafai. Discorso che si sviluppa per iterazioni che rapidamente spostano l'interesse speculativo a testimoniare la presenza costante dell'artista all'interno di una situazione con un impegno prima di tutto morale, nel senso di una coscienza critica che intende penetrare nel vivo delle cose stesse per spiegarne le intime ragioni ed i segreti intendimenti.

La *Saison à l'infer*, dunque, che tormenta Scipione che maledice Roma per troppo amore, diventa in Mafai coscienza di una stagione poetica con l'ombra del dubbio costantemente presente a modificare stati ed acquisizioni.

Vito Apuleo

L' ARDENTE MEDITAZIONE

La Civica Galleria d'arte moderna di Ferrara, che, grazie al suo direttore, Franco Farina, è uno dei pochissimi organismi del genere realmente funzionanti in Italia, ha allestito una eccezionale mostra dedicata all'opera di André Masson. Benchè sia discutibile l'attribuzione di merito di Kahnweiler che, legato all'artista da decenni di amicizia e di stima, oltre ad esserne uno dei maggiori mercanti, lo considera "il rappresentante più puro e più grande del Surrealismo", è logico riconoscere al maestro francese uno degli apporti maggiori alle ricerche contemporanee. Masson, nel Surrealismo, ha svolto il ruolo del ricercatore formale più fecondo, più libero dagli schemi, più creativo. Pare, finalmente, si stia facendo strada l'idea che l'action painting, l'informale, ed il tachisme non sono che la derivazione delle teorie automatiste del Surrealismo. Quando questa ipotesi sarà accertata, nessuno potrà negare a Masson il ruolo di principale elaboratore di tutte queste versioni pittoriche di uno dei postulati bretoniani. Basta aggirarsi tra le ben 165 opere allineate al Palazzo dei Diamanti per rendersi conto di quali entità e mole sia costituita la creatività del pittore: un'invenzione senza battute d'arresto, proliferante. Ogni tela ha in sè le conclusioni della successiva; ed il lavoro di Masson si dipana, si direbbe spontaneamente dalle prime composizioni figurative d'impianto cubista, sino alle ultime deliranti espressioni materico - gestuali. Facilmente viene comprovata la tesi che proprio dal suo soggiorno in America è nata tutta la nuova pittura statunitense; ed in Europa personaggi come Michaux e Mathieu gli debbono indubbiamente qualcosa. Rotture e dissensi sono il motivo tornante della convivenza di Masson coi surrealisti. Ciò non gli ha impedito di essere uno dei membri più attivi del gruppo, anche durante i periodi di allontanamento dalla corte bretoniana. E' certo che non è l'ortodossia ai postulati della poetica del gruppo che caratterizza l'opera di Masson. D'altro canto una delle principali caratteristiche della sua pittura è proprio l'assoluta indipendenza da schemi ideologici e formali di sorta. E ciò è molto surrealista. Masson è un pittore che va considerato per cicli, bruciati con gran fervore di opere, e brevissimi di durata. Sperimentalismi materici e compositivi, cambi repentini di tavolozza e di sensibilità mettono in evidenza questa versatilità ed al tempo stesso le sue eccezionali doti di pittore. Benchè la maggioranza delle opere sia indirizzata all'automatismo calligrafico, periodi nettamente



Masson: Paysanne s'apprêtant à tuer un lapin 1947

figurativi si alternano a momenti di delirante astrattismo, e tuttavia (come durante la guerra di Spagna) egli sa assumere atteggiamenti fermamente responsabili, ritornando occasionalmente ad una pittura vigorosamente figurativa di grande suggestione; al punto che certe sue composizioni di questi momenti hanno accenti goyeschi di amara satira beffarda. Altre volte è il brulicare della natura e della vita agreste che lo sollecitano al ritorno figurativo, e questi momenti si alternano alla ricerca formale senza soluzione.

Masson si è sempre proclamato surrealista, nonostante le contrastate vicende della sua permanenza nel gruppo, ed è conosciuto come l'esponente, in pittura, delle ricerche automatiche. Tuttavia anche a questo riguardo ebbe da eccepire sostenendo che "per ragioni tecniche una pittura automatica è impossibile". Una differente formazione (egli viene dal Cubismo mentre gli altri surrealisti, per la maggioranza, dal Dadaismo o da De Chirico) gli impedì di trovare il pieno accordo con le idee del gruppo. Ma la teoria automatica trova nei suoi disegni ed in molti suoi dipinti una notevole pezza d'appoggio. Forse nata dal

suo soggiorno, da giovane apprendista, in un atelier di ricamo e dalla conoscenza della pittura dell'estremo oriente, la grande eleganza calligrafica, la spontaneità "zen" del suo segno, fanno della sua arte una delle maggiori sorgenti del pensiero pittorico contemporaneo ed è fuori discussione sia destinata ancora per lungo tempo a fornire incremento alle ricerche visive.

Renzo Margonari

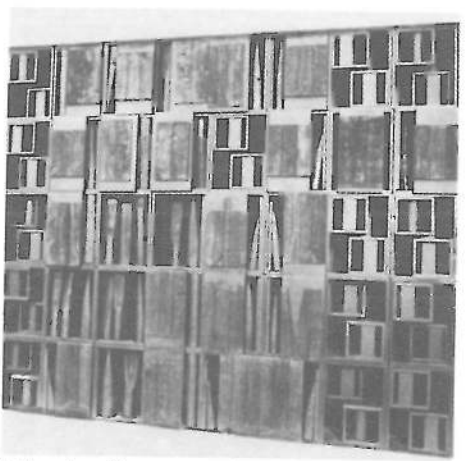
LA NEVELSON A TORINO

DUE PIU' DUE UGUALE CINQUE

Recentissime opere - 23 pezzi, comprese alcune litografie e pitture - di Louise Nevelson, scultrice americana di origine slavo - orientale, alla Galleria d'Arte Moderna di Torino, presentate nel catalogo da L.Mallè. Conosciuta in Italia dal 1961 per la partecipazione ad una mostra di gruppo alla Galleria Schwarz di Milano, nel 1962 fu presente nel padiglione degli Stati Uniti alla XXXI Biennale di Venezia e ad una mostra alla Galleria Notizie di Torino; nel 1963 in una mostra di gruppo alla Galleria l'Ariete di Milano, e nel 1964 nella personale alla Galleria Galatea di Torino. Negli assemblages in legno dipinti di nero, veri complessi organicamente strutturati, l'elemento ready made, pur di evidente matrice dada, non ha più la stessa forza polemica e ironica d'urto. Gli oggetti fatti - trovati sono qui testimonianze pregnanti e simboliche di vita vissuta, consunta, spezzata; scandite attraverso tempi diversi e in misura musicale dal succedersi e sovrapporsi delle "cassette" contenitori: la carica artigianale, vitalistica e distruttiva di essi si equilibra dapprima con la perfezione geometrica e matematica degli elementi primari a cui sono accostati e alternati, e si placa quindi nella sublimazione degli insiemi.

Il disporsi delle "unità" nelle composizioni (che possono avere ascendenze architettoniche nel costruttivismo razionale del Bauhaus) ha la forza della crescita regolare e proporzionale di un organismo vivente; e il bilanciamento fra rigorismo quasi scientifico e casualità, fra simbolismo (per molti spunti totemici) e logos si attua anche attraverso l'unitarietà acromatica fortemente fusiva del colore nero. La visione globale della Nevelson, tendente ad una universalità del concetto, è di soluzione intellettualistica: così i rapporti proporzionali di grandezza fra gli scomparti sono modulari; l'antinomia di profondità e superficie, di textures liscie e scabre è in proporzione con due valori opposti, e la rivelazione della totalità fenomenica del reale, attraverso il ready made mai tensionale e di sfida, diviene conoscenza, valore normativo morale ("Shadow and Reflection" '66, "Rain Forest Wall" '67, Homage to the Universe" '68). Il gusto del monumentale, inteso come estensione quasi illimitata e magica degli estremi della scala dei valori proporzionali universali, può aver radici oltre che negli studi filosofici e delle religioni comparate, nella cultura precolombiana, dall'artista conosciuta durante spedizioni archeologiche nel '48 e nel '49. Nella serie degli otto "Black Zag" 1968 la cornice asimmetrica rinserra ed enuclea l'organizzazione struttiva: elementi tecnologici, quasi pannelli di comando della "macchina", si alternano a elementi informali, riscattati quindi dal rigore dell'elementarietà delle forme primarie a cui sono rapportati e integrati in misura d'ordine. Lo spazio-luce nelle "Transparent Sculpture" '67, '68, e "Canada Series" '68, è chiuso all'interno di parallelepipedi in plexiglas, sovrapposti e uniti fra loro con una tecnica artigianalmente perfetta: il gioco ottico dei riflessi e delle trasparenze, che rivelano all'interno cilindri, sezioni di quadrati e di cerchi dilatantesi in curve sinusoidi per tutto il sistema, si fonde con l'iterazione del modulo organizzativo nella decantazione e sintesi di un processo logico-e creativo.

Mirella Bandini



L.Nevelson: Homage to the Universe 1968

mostre

BARI

Galleria La Cornice: Franca Maranò

Un caso isolato quello della Maranò, e singolarmente valido nel quadro tradizionale dell'ambiente artistico barese. Nelle sue ultime opere, tutte del '68, l'artista è andata progressivamente decantando lo svolgersi del 'continuum' lineare da una sorta di contrazione iniziale che ne limitava le possibilità di trasmissione. Sul noncolore della tela il segno-linea si pone con calcolata frequenza e lentezza di curve, affiorando sensibile nello spazio dell'osservatore. Il rapporto col retro-tela è mediato dalla sottostante striscia d'ombra, non semplicisticamente aggiunta all'altra, ma interagente col modulo lineare in luce. La fascia a monocromato verticale più scuro, attua una partizione geometrica della superficie della tela, che si costituisce come parete neutra, nudo sfondo agli snodi lineari, moduli segnici di una ricerca liricamente complessa.

Rosa Manzionna

BOLOGNA

Galleria Tempo: Emilio Tadini

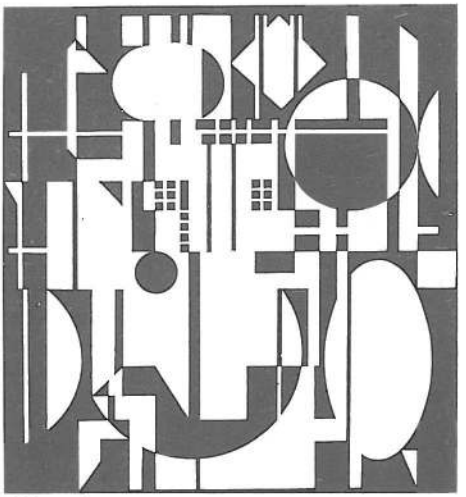
I pericoli da combattere, per Emilio Tadini, non sono il Raziocinio e l'Intelligenza, ma l'Ispirazione e l'Intuizione crociane, il Sentimento e ogni altra fumosa presenza di ambigua estrazione. Il Pittoricismo, per esempio, che l'artista milanese bandisce a rasoiate. La pittura per lui è "autre", ma un "autre" tutto suo, freddo, schematico, lucidissimo, tagliente, ironico, irridente e categorico. Il suo procedere per cicli o racconti è altrettanto esplicito. Dopo "le vacanze inquiete", "La famiglia irreale d'Europa" e "La vita di Voltaire", ecco ora qui alla galleria Tempo la quarta serie "L'uomo dell'Organizzazione". Nonostante la chiarezza figurativa delle immagini, non sempre è lampante il senso delle sue storie. Forse c'è posto per interpretazioni diverse, a piacere di chi guarda. Certo che in quelle specchianti illustrazioni, di una lucidità allucinante, sospese in uno spazio irreale, sembra scorgervi un raptus schizofrenico inquietante, aggressivo, dove - per l'appunto - un moto di tenerezza è temuto come un serpe. Surrealismo, metafisica, che altro? Nessuna fretta nell'affibbiare a Tadini un'etichetta: il suo corrosivo balletto, il suo jeu de massacre è appena cominciato.

Galleria Nuova Loggia: V. Vasarely

L'arte è un fenomeno sociale. Sotto questo aspetto, secondo Vasarely, l'opera unica artigianale non è fine a se stessa ma inizio: è concepita per essere ricreata, moltiplicata, trasmessa, diffusa con i mezzi tecnici della nostra civilizzazione. L'opera d'arte (concentrazione di tutte le qualità in una sola) appartiene al passato; ora incomincia l'era delle qualità plastiche, perfettibili nei numeri progressivi. Se ieri l'arte significava *sentire* e *fare* - assicura l'artista - oggi significa forse *concepire* e *far fare*. Se in passato la durabilità dell'opera si basava sull'ottima qualità dei materiali, sulla perfezione tecnica e sulla abilità manuale, oggi risiede nella coscienza di una possibilità di ricreare, moltiplicare e diffondere. Così sparirà, con l'artigianato, il mito del pezzo unico e trionferà invece l'opera che può essere diffusa grazie alla meccanizzazione. Non bisogna temere i nuovi mezzi che la tecnica ci ha dato;



E.Tadini: L'uscita dall'Eden 1968



V.Vasarely

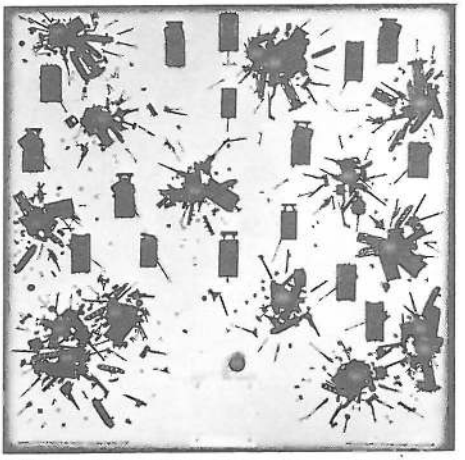
non possiamo vivere che nella nostra epoca. Per Vasarely il fatto più importante accaduto negli ultimi decenni è senza dubbio l'avvento della nuova policromia architettonica. Con buona pace per chi vorrebbe veder morire l'arte ad ogni momento (per alcuni è già morta e sepolta) egli è del parere che con la nascita della policromia architettonica ci è data la rara felicità di assistere a uno dei grandi fenomeni di mutazione dell'arte, se è il caso alla sua sopravvivenza. Victor Vasarely, 61, ungherese di nascita, da trent'anni francese, medico mancato ma indiscusso maestro di alcune delle tendenze razionali dell'arte contemporanea. Cominciò a dipingere nel 1944, dedicando i quindici anni precedenti esclusivamente alla grafica. Una splendida raccolta di serigrafie sono esposte alla Nuova Loggia: opere distillate con estremo raziocinio e suprema eleganza al servizio di una più moderna concezione del mondo.

Jean Rivario

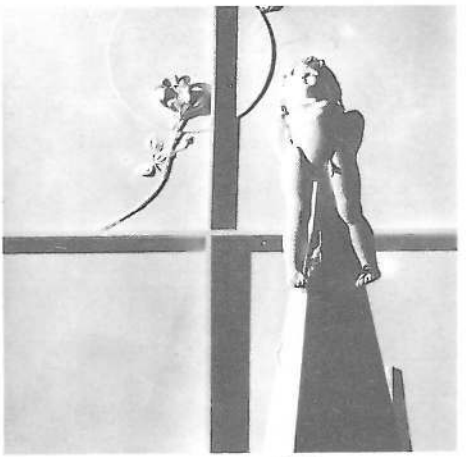
BRESCIA

Galleria Minotauro: Curt Stenvert

L'arte è sentimento? L'arte è via che conduce a ragione i sentimenti; è battezzare le cose con un significato, con il segno della presenza e del dominio umano. L'arte è conoscenza; non è resa agli oggetti, ma lotta per segnare gli oggetti con il crisma di un significato. Che si usino i pennelli, gli scalpelli, le saldature o i *collages* non importa, non cambia nulla; ma gli oggetti si possono usare, mettere lì come per dire che non c'è altro da dire e da fare, perchè essi son tutto e attorno è il vuoto, e il pensiero non ha più presa su di loro e loro stessi dunque non sono più nulla; oppure si può *rovesciare* l'operazione e intervenire sull'oggetto con tutto il peso, con tutta la violenza e la prepotenza della ragione che sa farsi ubbidire. Nel '66 alla Biennale l'alternativa era perentoria, istruttiva: nel padiglione americano la presenza bruta degli oggetti *pop*, in quello austriaco Curt Stenvert con i suoi "apologhi". Ora Stenvert espone alla Galleria del Minotauro. Novello Orfeo, davanti a lui gli oggetti riprendono il loro posto, i mostri si fanno mansueti. Si fanno allegorici, metaforici, si distendono in un discorso; un discorso a volte scintillante di *humour*, divagante per immagini divertenti, scattanti, giocose - (come quelle gambe trasparenti e seriche, con la loro irrisione demistificatrice: gambe di donna come scatole di coriandoli e di stelle filanti o come confezioni golose di frutta da *self-service*), - ma più spesso è un discorso assai serio, nel quale gli strumenti d'alienazione diventano i veicoli di uno dei più coraggiosi e geniali appelli alla lucidità, all'intelligenza, al dominio dell'uomo sulle cose che si siano intesi nelle arti figurative da molti anni a questa parte. Anzichè addormentare le coscienze con gli estetismi o con le droghe dell'arte ludica, "l'arte funzionale" del XXI secolo - come Stenvert definisce la sua impresa - è tutta un richiamo alla ragione e alla coscienza. Si vedano il senso, le didascalie di alcune delle opere-chiave della mostra: quell'oggetto n. 338, col piccolo, fragilissimo fanciullino eretto di fronte alla marea dei *tanks* neri, enormi come bestie feroci, che egli manda in pezzi, uno ad uno, con la sua fionda. "Dover combattersi - dice il titolo - ma mobilitate invece l'intelligenza! Questo Davide supera ogni Golia". L'orrore della guerra, *di ogni guerra*, è ribadito in un'opera semplicissima ma eloquente come il n. 375: "Gli uomini pensano, le scimmie sparano". Si veda ancora l'oggetto n. 333 con i missili lanciati tra gli astri: "Voi li mandate alle stel-



C.Stenvert:Questo Davide supera ogni Golia



A.Fomez:Scultura primaria 1968

le! Ma noi chiediamo per i nostri bambini schiarimento dell'esistenza attraverso l'occhio umano per il tramite dell'arte funzionale del XXI secolo".

Elvira Cassa Salvi

CANTU'

Galleria Pianella: Antonio Fomez

Fin da quando questo artista napoletano presentò, cinque anni fa, la sua prima personale milanese, apparve evidente la sua propensione ad una iconografia, per così dire, di recupero figurativo. Con intenti però beffardi e di denuncia che, allora, prendevano di mira i mass-media. Poi vennero le bamboline e i soldatini e le scale vertiginose per ascendere al cielo. Un cielo immacolato (in una impaginazione, per altro, molto curata) col quale castigava le accensioni cromatiche di un tempo e personalizzava le recenti ispirazioni dadaiste. Forse proprio in virtù di tutto quel bianco e del nitore formale delle sue micro-storie, un atteggiamento ancor più risentito, specie quando l'obiettivo era la guerra. Ora qui, il bersaglio si è spostato. E sono le strutture primarie ad essere sotto accusa. Un discorso su un "discorso", con tutti i pericoli connessi. Cioè, non che manchino ragioni. Non ricordo chi disse che i "primari" gli puzzavano di totalitarismo (e Gilardi ne ha, in questi giorni, denunciato le ambizioni di potere). Ma in questa bambola infilzata sulla cima di una piramide o in questi bambini schiacciati sotto strutture, appunto, primarie, la polemica diventa troppo scoperta. Troppo squilibrio tra intelletto e il resto. Col risultato che, tradendo, oltre tutto, la sua natura, in fondo tenera e scugnizzesca (da teatro di Raffaele Viviani, per intenderci), la sua rabbia finisce per mancare quel livello di speciale significato che si è soliti definire livello estetico.

Francesco Vincitorio

CREMONA

Galleria La Cornice: Paolo Ghilardi

Da Bergamo, dove lavora quasi appartato da vent'anni, Paolo Ghilardi ci manda questi dipinti di "simbiosi biologiche tecnologiche", L'operazione compositiva, che affiora da una lucentezza diafana, quasi di sostanze cellulari, è sollecitata da un intento esplorativo particolarmente meditato. La proiezione di componenti organiche e tecniche passa per il filtro di una luce finemente spettrale, toccando quasi la lucidità di una descrizione didascalica, ma tentando una possibile complementarità di misteriose materie. Elementi di diversa origine, come fasci di cellule nervose e parti di apparecchi meccanici, confluiscono nello stesso episodio, sembrano partecipare dello stesso fragile pulsare, quasi per un gioco di attrazioni, in cui le materie differenti appaiono perdere la loro specificità. E' ancora il crogiolo di un'impaginazione severa e insieme coerente che diviene una

sorta di isolante visuale e controlla anche la penetrante angoscia di un 'innesto', di un'operazione chirurgica. Se la natura nei suoi apparati biologici ridiventa un campo esplorabile, e se le sue "figure" sembrano segnare il limite di un lavoro per immagini, non si può negare che questi 'interni' offrano le possibilità di acute contrazioni, di concreti emblemi vitali, in cui convergono d'altronde perfino i tragitti impervi delle esperienze astratte e informali. Il rischio, sempre presente anche in una così attuale nomenclatura biologica, di sostituire senza rivoluzione le forme naturalistiche, è respinto ai margini in questa pittura di Ghilardi attraverso la dinamica netta e inquietante di quella 'simbiosi' di organismi naturali e meccanici, che 'legano' ormai in un rapporto a fior di sensi, al di là di uno schema di spazio delimitato. E' ancora l'intensità del percorso pittorico che riesce a immaginare, in un parallelo stringente e autonomo, uno stupefatto processo metabolico 'in pittura'.

Elda Fezzi

FIRENZE

Galleria Opus - Arte contemporanea

Ci sarebbe molto da discutere, oggi, sulla validità attuale della funzione della galleria d'arte; quando, particolarmente, essa intenda farsi veicolo di un tipo di arte, quale l'attuale, che si pone (o almeno ne ha l'intenzione) in contestazione con la civiltà dei consumi, di cui, proprio, la galleria è uno dei prodotti. Comunque viviamo ancora, come si dice - ma si spera che lo diremo, ormai, per poco - nel migliore dei mondi possibili e, ancora, malgrado si manifestino da ogni parte segni di inquietudine e di ribellione, non si è trovato quale debba essere la funzione dell'artista nella società. E poichè gli artisti ci sono ancora e, forse, non sono del tutto dei sopravvissuti, la galleria resta ancora l'unico canale sul quale gli artisti possano contare, almeno in una città come Firenze, che è sempre rimasta ai margini del mercato dell'arte contemporanea; dove il cammino, anche se risulterà più breve, sarà ancora tutto da fare. E forse questo è il momento giusto. Tutto ciò per dire che si è aperta una nuova galleria (Opus - Arte contemporanea) e, per quel che fa la piazza, forse è nata anche sotto una buona stella. Mi sembra che, in ogni caso, lo meriterebbe. E' stata aperta da dei giovani - già della Sincron di Brescia - che mi sembrano aperti, vivaci, ottimisti e abbastanza poco galleristi (secondo me, senza offesa per nessuno, questa sarebbe una gran dote per chi ha intenzioni serie. Per quanto, aver aperto in palazzo Pucci, in piena mondanità, potrebbe essere un segno di furberia "commerciale" diabolica!). Comunque la mostra di apertura è chiara, molto esatta, bella, anche se non spettacolare. Tutta di opere stranote, ma che non guasta mai ripresentare qui: due pezzi di Alviani, due Bonalumi, un bel Castellani bianco, tre o quattro piccoli Fontana, un piccolissimo, esemplare Le Parc, un Soto "classico". La saletta superiore accoglie invece una collettiva un po' troppo mista, per la verità, ma con qualche notevole interesse: Pedrotti, Sarenco, Tobas, Spagnoli e Campus; e, tra i fiorentini, Bassi, Guarneri, Glattfelder, Zen, e qualche poeta visivo e concreto. Alcune mancanze inspiegabili, se vuol essere un incontro con la città, e, ripeto, qualche confusione altrettanto inspiegabile. Ma resta un inizio positivo, che fa sperar bene.

Galleria Flori: Roberto Barni

La Flori presenta una personale di Roberto Barni, uno dei giovani del gruppo di Pistoia. La mostra si presenta con una sua precisa invadenza e perentorietà, con una sua indiscutibile forza e aggressività. Grandi tele, dove il riferimento all'elemento naturale, pur dipinto, per così dire, "dal vero", viene completamente trasposto sul piano di una "epifania" esaltata e vitalistica, tanto da divenire una sorta di "segno" dilatato a creare spazio, a invaderlo, fondando sull'unità del colore (un arancio quasi fluorescente), sulla linearità della conduzione dell'immagine, sulla chiarezza di rappresentazione sul piano del fatto pittorico, fino a costituirsi in stesure unite, in grate geometriche, in fasce ondulate, in intrecci lineari di segni (una grande catena aggrovigliata). Dei simboli, è inutile dirlo, della civiltà della tecnica.

Lara Vinca Masini

GENOVA

Galleria l'Ammollita: Tino Repetto

Una decina di anni sono trascorsi da quando Marco Valsecchi proponeva, in una pubblicazione apparsa per le edizioni del Milione, una certa attenzione per trentaquattro opere della giovane pittura italiana. Diciassette pittori - diversi per la differente estrazione culturale ma tutti riducibili ad una inclinazione visiva che raccoglieva immagini risonanti una condizione nella quale il colore funzionava come una vera e propria categoria - venivano allora riassunti a testimoniare una situazione di esperienze svolte "nella concretezza di una emozione lirica". Quegli artisti, a petto di definizioni corrispondenti ad una situazione tipicamente "informel", dilatarono un modo di dipingere corrispondente ad un modo di essere, ricavando, ciascuno a suo modo, evidenze pittoricistiche attraverso le quali la minima variazione cromatica distaccava nozioni di materia - colore connesse a referenzialità esistenziali. Ci fu, tra loro, chi ebbe diversa sorte, da Ajmone a Vacchi, ma tutti trassero nuovi nourritures nell'indagare, sulle proprie operazioni, come grovigli vegetali del "fuori" naturale potessero mediare le ingarbugliate emergenze del "dentro" psicologico. Alla "piccola sensazione" visiva degli impressionisti veniva sostituita - con le debite distanze cogliendo il raffronto - la dialettica del lirismo intimista, oscillante tra l'unghiata dei segni allusivi e le modulazioni, a misura di variazione su tutte le corde, della emozione sensibile. Si riparlò anche allora di pittura come "luce e sentimento" in una interpretazione crociana (e bergsonniana molto lata), di rappresentazione come evocazione della memoria, proprio come Franco Sborgi fà presentando Tino Repetto, genovese che da anni vive a Milano. E può darsi che per questa pittura di impronta, "di natura filtrata attraverso il sentimento" sia più che giusta la lettura di Sborgi esercitata in chiave di tentazione alla poesia della poesia. Tuttavia proprio in questo caso avrei voluto sentir bruciare, anzi "veder" bruciare, nell'opera un linguaggio individualizzato il che, a parer mio, non accade poichè l'impressione che ne ho ricavato è quella che Repetto, come altri del resto le cui esercitazioni convengono o circolano per il medesimo ambito (Fasce, per restare ai liguri, con Lavagnino e Sirotti), interroghi più la "materia" pittorica in referenza ad una immagine naturale e ai riscontri sensibilistici, piuttosto che il profondo ed intenso significato dell'emozione che essa può produrre. Col risultato d'una nostalgia che è poi tutta culturale, ricettata sulle ereditarie esteticità della "luce" di un Rubaldo Merello e delle essenze magiche d'uno Sbarbaro. Meno confusamente di quanto abbia tentato di farlo sino ad ora, vorrei dire che il rischio stà in una sottomissione, in una fedeltà a termini di rapporto con la natura, di tipo nostalgico: la tela come campo di azione per la mia natura privata, l'immagine stemperata a misura della sostanza metafisica della mia esistenza, come luogo di tranquillità o dove la tranquillità spero di raggiungerla. Ma dieci anni, gli ultimi, della storia dell'arte e dell'uomo, così come essa s'è svolta con i suoi aspetti di lucido dramma, non ci permettono di porci di fronte il problema d'un rifugio privato. Sborgi scrive, di Repetto, che: le cose non solo le vede, ma le guarda soprattutto. Personalmente penso il contrario: le cose bisogna guardarle e guardarle, per vederle e per vederle e per vederle e per vederle. Ma forse Sborgi ed io diciamo la stessa cosa e non ce ne avvediamo. Perchè?

Germano Beringheli

Galleria Polena: Antonio Calderara

Abituati come siamo da una cultura artistica 'figurativa', ci riesce talvolta difficile assumere come 'pittura' certe ricerche artistiche in cui il rapporto figura - rappresentazione, nella sua accezione più larga, non sia più o meno direttamente riscontrabile. Dimentichiamo infatti che la pittura crea dei rapporti che sono di colori, di disposizioni di colori entro uno spazio organizzato. Pertanto il valore dell'opera non sta tanto nei contenuti 'narrativi' quanto nei contenuti formali: e la legge artistica che regola il tutto è l'organizzazione dei rapporti in strutture più complesse. Queste le considerazioni che facevamo durante la nostra visita alla mostra di Calderara. Ci stupivamo soprattutto co-

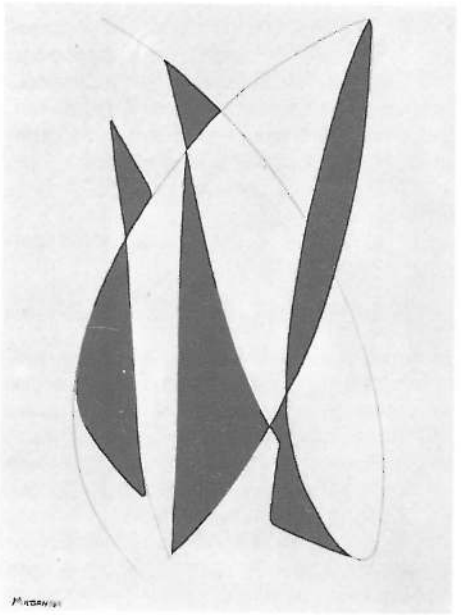
me certe forme cromatiche, certi rapporti fra superfici geometriche colorate potessero di volta in volta assumere la suggestione di contenuti che non erano quelli tradizionali: le opere ci piacevano e cercavamo di ricostruire il processo estetico per cui esse raggiungevano una dimensione artistica, uscendo dalla pura decorazione e rifiutando l'allusione simbolica a contenuti non espressi. Il mondo del colore, il mondo di Calderara, andava verificato di volta in volta: era un nuovo mondo in cui il colore valeva per il colore, i rapporti valevano per i rapporti, le forme geometriche per se stesse e per i loro rapporti: insomma un mondo formale organizzato in cui "è soltanto la cognizione da formulare come tautologia, vale a dire il riconoscimento che una determinata estensione null'altro è se non appunto questa estensione, ovvero che una certa differenza tra due colori null'altro è se non appunto questa differenza in rapporto con l'intera realtà ..." (Gappmayr). Insomma un mondo altrettanto concreto di quello che noi chiamiamo reale: un mondo in cui l'autenticità di un colore o la simbiosi di due superfici cromatiche può essere altrettanto importante che il sorriso della Gioconda.

Franco Sborgi

MACERATA

Galleria l'Arco: Galliano Mazzon

Di questo anziano e misconosciuto artista vengono qui presentati disegni e serigrafie datati 1968. Sono prove grafiche in cui Mazzon esprime quel suo mondo rarefatto, bilicato tra sogno e materialità dell'essere, ma dove non v'è orgasmo o concitazione e dove ogni segno, ogni sigla appartiene ad un momento vissuto e subito collocato in un angolo della memoria. Appartenente a quel gruppo di artisti che all'inizio degli anni Trenta trovò nelle esperienze astrattiste il motivo di essere di una partecipazione attiva alla vita artistica del tempo, Mazzon ha conservato intatti la purezza e gli incanti di una linea espressiva legata a vibrazioni umorali e a rapidi passaggi di intensità lirica, da cui traspaiono la sua semplicità umana e la sua fede nel significato del colore e delle variazioni tonali. Queste sue ultime com-



G.Mazzon: Disegno a tempera 1967

posizioni grafiche denunciano, ulteriormente, lo smaterializzarsi di quell'aura surrealista e un poco decorativa che era agli inizi della sua pittura e lo stemperarsi del discorso grafico e materico (la carta di riso giapponese goffrata) in nuclei e molecole, quasi porzioni di saggezza dispensate con parsimonia, ma con rara lucidità.

Carlo Melloni

MATERA

Galleria Scaletta: Adolfo Grassi

Era scontato che un pittore come Adolfo Grassi, pugliese puro sangue, ci invitasse ad assistere ad una "narrazione" di ambienti che conosciamo, che ci abbagliano, che ritroviamo sparsi nelle nostre contrade. Sorretto da una precisa sintesi di mezzi espressivi e da una scelta di simboli ancestrali, fa rincorrere le sue composizioni in fotogrammi precisi che scorrono su uno ostinato gioco di effetti. I bianchi calcinosi fanno largo di tanto in tanto a nuvole di rosa smorsato, spesso scelto dagli imbianchini di Puglia per decorare un ingresso accecato dalla luce della controra. E la realtà osservata e vissuta giorno per giorno ci viene riproposta con accenti

poetici, già insiti nella natura delle cose, che attraverso la mediazione espressiva dell'artista si arricchisce di timbri vivaci. Una immagine di un paese di Puglia o del Sud che un pittore ci propone allineando un discorso concreto, ancora valido - secondo me - nella furiosa corsa di un modernismo esasperato.

Franco Palumbo

MILANO

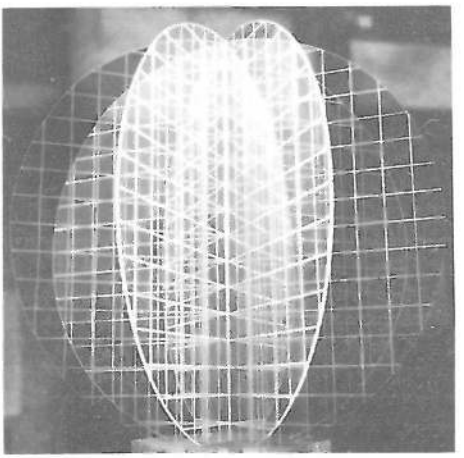
Galleria Artecentro: Salvador Presta

In occasione di una recente esposizione di opere dell'argentino Presta, a Genova, l'amico Sborgi ne ha fatto, su questo stesso notiziario, una lettura attenta e, direi, molto puntuale. Ma siccome è nello spirito di questo nostro periodico discutere - sia pure a distanza - lealmente e liberamente tra noi, aggiungerò subito che quell'analisi così precisa, a mio avviso, mancava di una conclusione. In poche parole lasciava qua e là intravedere, ma rinunciava a proporre il significato di quei reticoli, di quelle ombre, di quelle luci. Rivedendoli qui, all'Artecentro, a tre anni dalla sua prima personale italiana all'Apollinaire, a me invece sono parsi, proprio come significato, estremamente espliciti. Una ricerca coerentissima - dai reticoli in legno e poi in plastica (ma sempre bianchi), alle moltiplicazioni geometriche delle ultime strutture in perspex - nella quale la luce gioca, sempre, un ruolo determinante. E non importa se la mobilità, ieri, era provocata dagli spostamenti dell'osservatore e, oggi, dalle variazioni di un proiettore schermato con vari colori. Quello che resta e conta - anche se le immagini si sono ora fatte più complesse, meno oggettive, in breve, più coinvolgenti - è quell'equilibrio di elementi diversi, quel sottilissimo equilibrio che promana da queste sue opere. Se è vero che ogni autentica opera d'arte ci restituisce una verginità di osservazione, queste cose di Presta, col diradarsi e infittirsi delle trame, coi rimandi di ombre, sempre però secondo calibrati moduli, costituiscono, in realtà, un modello per recepire *ex novo* il mondo delle immagini. Ritrovandovi, soprattutto, quel microcosmo significante che l'abitudine spesso ottunde. E l'aggiunta di un fattore chiaramente temporale, come è quello delle variazioni di luce (che però, per timore di cedimenti, vengono da lui costretti in bruschi trapassi) arricchisce il discorso e lo amplia a visione realmente totalizzante. La natura riscoperta attraverso una cauta allusività, un segno astraente e rigoroso che ne racchiude l'essenza poetica.

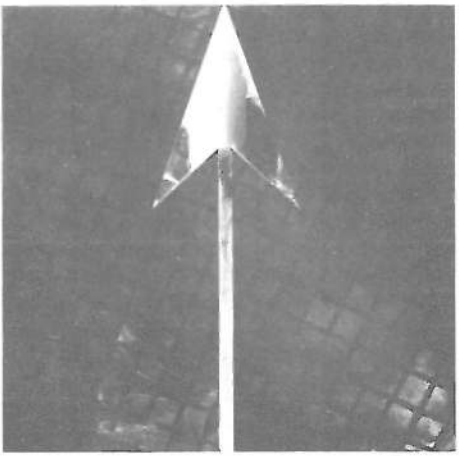
Francesco Vincitorio

Galleria l'Ariete: Franco Angeli

Di Franco Angeli ricordiamo la precedente personale milanese tenuta nella stessa galleria, " l'Ariete ", che presenta oggi le sue opere recenti. Ci sembrò una mostra



S.Presta: Sfera 1968



F.Angeli: La grande freccia 1968

di notevole interesse, anche se eccessivamente monocorde; ma era stata questa forse una scelta precisa dell'artista che aveva inteso sottolineare quanto lucida e insistente apparisse la sua volontà di dissacrare uno dei simboli più mitici del nostro tempo: la bandiera americana. Una immagine desunta dall'esperienza pop e da Johns in particolare che Angeli aveva però caricato di una acidità critica rara all'intero filone espressivo nord - americano. Un velo di lutto è sceso ora sull'emblema violato. Ma non è certo un'invenzione simbolica. Il vessillo, dietro di esso, è scomparso o risulta comunque indecifrabile. E poi quel nero ha perso la spontaneità e la volgarità dell'antico colore, si è trasformato in un elemento di gusto, a volte teneramente patinato, a volte, nelle superfici a smalto, terso e prezioso. Una sensazione avvalorata dalla precisione delle forme e dal progettato ritmo compositivo che rivelano, specie nei tentativi tridimensionali, l'influenza delle recenti esperienze primarie. Ciò che era un messaggio e un giudizio coraggioso si è trasformato in un oggetto elegante, insolito e nuovo, tuttalpiù ideologicamente ambiguo, in grado di fare bella mostra di sè nei salotti "aggiornati".

Galleria Schwarz: G.E. Simonetti

Gianni - Emilio Simonetti espone da Schwarz. Una personalità stupefacente per l'acutezza, la fantasia, l'intelligenza, la carica aggressiva che rivela. I suoi quadri sono una sorta di girandola nervosa e scintillante che crea concatenazioni continue di fatti descritti con una "verve" irriducibile. Le radici, complesse, sono collegabili, parallelamente a quelle di Baruchello (?), all'esperienza dada, portata avanti però sul filo di un racconto estremamente intellettualizzato, ricco di sottofondi minuti, di rivelazioni improvvise, di dissacrazioni continue affidate, a livello di comunicazione, a una catena senza respiro di segni e di immagini. Se si intuisce l'ideologia di fondo che anima l'artista, se ne dedurranno quadri aspri, provocatori. Sono invece bellissimi, per la raffinatezza compositiva, per la calcolata elementarietà cromatica, per l'ermetismo appena celato del discorso. Qui a parere nostro si rivela la frattura; e il limite dell'opera di Simonetti. Che non è l'inclinazione letteraria, tipica d'altronde della ricerca in cui affonda le radici e facilmente accettabile, bensì il volgere la direzionalità del suo discorso, per mancanza forse di una chiarezza interna, non all'esterno ma verso "il di dentro" di sè; con un fatale arrivo, malgrado i fermenti e le ribellioni, a un estetismo improduttivo. Nel ricupero di un rapporto più esplicito e violento con le cose, nella scelta di un impegno critico più preciso, meno affidato ai meandri delle percezioni e delle fantasie personali, sta forse la soluzione valida. Alcune opere recenti, quelle riferibili alla mec-art, possono farci intendere che l'artista ha già avvertito i pericoli della sua posizione ricercando, nella precisione dell'immagine fotografica, un valido aiuto a rendere più diretto ed esplicito il suo messaggio.

Aurelio Natali

Galleria delle Ore: Luigi Grosso

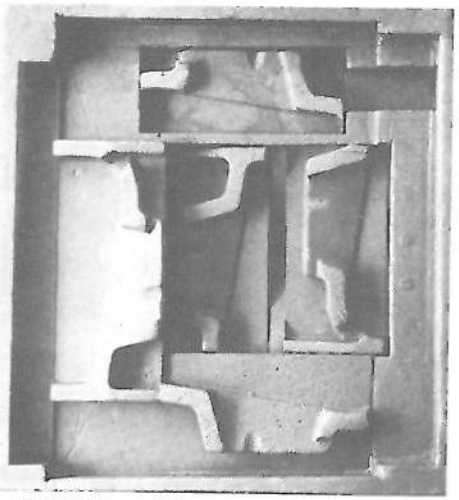
Frate Modesto non fu mai Priore. Questo proverbio si applica perfettamente a Grosso, di cui sono note la modestia, la probità professionale, il carattere schivo e alieno da esibizionismi. Tutte cose poco adatte a navigare nel mondo artistico di oggi, dove la distrazione, la furbizia, la pubblicità, l'affarismo, le cricche mafiose, l'infatuazione per le mode concorrono ad alterare le giuste proporzioni dei valori e soprattutto a lasciare in ombra quelli poco intraprendenti. Visitando la mostra allestita alle Ore mi domandavo perché questo artista, di cui nessuno ignora l'esistenza e il curriculum, non goda nè presso la critica nè presso il mercato della valutazione adeguata che gli compete e che, ad avviso mio e di altri, non è inferiore a quella di altri scultori più fortunati di lui. Questa disparità appare tanto più deprecabile, se si pensa che dalla sua prima personale nel 1960 (a quarantasette anni) ad oggi Grosso ha compiuto notevoli progressi nell'allinearsi con le conquiste più evolute del linguaggio plastico contemporaneo. Alla Biennale veneziana del 1962 erano già evidenti i primi frutti di questa evoluzione, che oggi è pervenuta alla sua fase matura e compiuta. E ciò senza im-

provvisazioni o trovate, ma lavorando sodo e onesto, secondo il suo costume. Invero sotto la squisitezza, l'eleganza, l'affinamento del gusto apprezzabili in queste opere, che puntano più sulle strutture formali che sulla vena narrativa, si ritrovano intatte e soltanto piegate ad altro intento le doti native di Grosso: la pacata umanità, lo humour e, come un pizzico di sale al punto giusto, lo scatto frizzante, cioè quella verve popolaresca che animava il suo mondo arcaizzante e vivacemente narrativo di un tempo.

Piero Raffa

Galleria Bergamini: Attilio Forgioli

Un forte impegno di lavoro, dopo l'ultima "collettiva" nello scorso giugno da Bergamini, sta dietro a questa personale di Forgioli, che presentando anche sue opere meno recenti - un *Paesaggio* e una *Allegoria* del '67, una *Valle* del '68 - ha voluto lasciare un margine sia pur minimo all'esigenza di una più articolata lettura nel tempo del suo discorso. Un discorso monocorde all'apparenza, ma di fatto ossessivo nell'insistito rimando all'oggettività del tema "paesaggio", se proprio l'uso di questo termine logoro e così generico non scoprisse, oltre ad una quasi polemica affermazione di estraneità a certa avanguardia, una lucida, e a me sembra disperata intenzionalità obiettivizzante all'origine del processo pittorico. Mi pare che non altro voglia significare il timore di Forgioli per il "manierismo" di una visione meramente fantastica, non desunta dalle componenti formali del reale; quel suo ripercorrere l'indecifrabile magma figurato delle sue tele sulla traccia precisa del ricordo di un evento, di un luogo: insenatura e foglia, temporale, uccello, ciminiera, nube. Ma queste non sono chiavi che aprano a noi il segreto delle sue immagini, brulicanti labirinti di materia viva dove l'esteriore e fenomenico aspetto delle cose, pur evocato, si rovescia immediatamente nella sconvolgente rivelazione della viscerale realtà che lo sostanzia, così che interno ed esterno si compenetrano, inestricabili, nella simultaneità della visione, ad evidenziare spazi ora contratti nella negazione di coordinate razionali, ora dilatati in vertigini di



L.Grosso: Regno delle ombre 1967

vuoto. Non, dunque, una ricerca riconducibile all'ambito surreale, poichè esattamente opposto è il cammino percorso dall'artista. Piuttosto, un'operazione conoscitiva in cui si bruciano rigore d'analisi mentale e una sensibilità tesa all'estremo, disponibilità fantastica e ricchezza culturale (quanto distillato sapere in quei pastelli racchiusi nella perfezione del cerchio, sul supporto assorbente che presta al colore come una risonanza interna) ma per conchiudere con un'estenuata dichiarazione di resa dinanzi all'inconoscibile.

Marisa Emiliani Dalai

Galleria Toninelli: Mattia Moreni

Mattia Moreni torna a Milano con un'ampia personale, che, in due successivi allestimenti, permette di ripercorrere sistematicamente la sua attività dal 1963 ad oggi. Dal 1963: cioè da quando l'artista ha grado a grado lasciato alle spalle l'esperienza informale - della quale è stato tra i protagonisti, su di un piano internazionale - per ritornare ad una più esplicita precisazione oggettiva dell'immagine, secondo una "costante di sviluppo" impostasi ovunque, anche se ovviamente in modi diversi: da noi, come oltralpe, come negli stessi Stati Uniti. E furono dapprima le "baracche", dai tratti frementi, lievitanti, appena abbozzati con una furia espressiva che era la

stessa degli anni precedenti; ed i "cartelli", isolati ai margini di larghe e compatte stesure, oppure emergenti da una natura ancora primordiale, magmatica, nei quali si andava placando, o, meglio, focalizzando, pur con improvvise accensioni ed impennate, la primitiva deflagrante tensione. Poi vennero gli "alberi" e quindi le "anguríe", dal '64 il tema dominante. Un tema quotidiano, umile, povero, che tuttavia diviene l'occasione per un discorso impegnato e complesso, libero non solo da un'aneddotica naturalistica, ma anche dal meccanico e superficiale "oggettivismo" di tanto odierno "nuovo realismo", di tanta odierna "nuova figurazione". Corrose, spesso sfatte e devastate, coinvolte in situazioni non usuali, illusionisticamente improbabili eppure "vere", anche grazie alle accentuate dilatazioni attingono una concretezza carica di emergenze esistenziali, non epidermica, ricca di una "oggettività" diramata che non si esaurisce nella tautologia, ma anzi si dilata - come bene sottolinea Arcangeli nel testo introduttivo pubblicato nel catalogo della rassegna - verso l'analogia, l'allusione e perfino il mistero: ma che tuttavia sempre rimane agganciata alla materia, alla cosa in sè, sia pure in una sorta di "estasi materialistica", non però divagante, non evasiva: come "un assestarsi nel tempo e nello spazio davanti agli oggetti, alle cose materiali, un consentir loro di ingrossarsi, di uscire dal cosmo delle abitudini e delle misure fisse, e di svolgere tutte le implicazioni che recano potenzialmente in sè, di tessere tutti i possibili legami analogici con altri elementi e altre situazioni dell'universo" (Barilli). Con un effettivo e veramente esemplare svolgimento delle premesse informali, quindi, non con un semplicistico " superamento " o, peggio, con un affrettato " aggiornamento " di comodo.

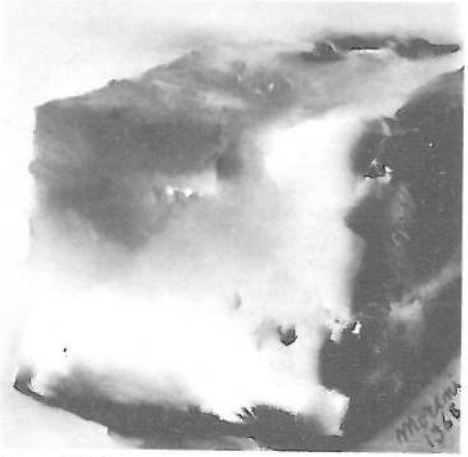
Luciano Caramel

Galleria 32 : A. Raphael Mafai

Gli artisti, con le loro opere, ci donano anche il loro modo d'essere. E chi mostra il suo sentire intellettivo (come Mondrian); chi il suo sentire intuitivo (come Klee); chi il suo sentire fatto di sensazioni (come Burri). Più rari sono gli artisti il cui sentire non sia nè di intelletto, nè di intuizione, nè di sensazione, bensì di sentimento. Ancora più rari quegli artisti che, nell'ambito di un sentire sentimentale, riescano a esprimere quei palpiti del loro cuore, che i letterati hanno da secoli deciso di definire col termine "amore". Sta di fatto che questo sentimento, o stato dell'anima, oggettivandosi nella vita concreta nel rapporto tra una persona e un'altra, difficilmente riesce a sussistere poi sul piano della rappresentazione visiva.



A. Forgioli: Paesaggio 1968



Moreni: Un'anguria con riflessi e come sognata '68

Mentre sono citabili innumerevoli opere di poesia e di musica dove questo sentimento regna, nell'ambito della pittura, sia antica che moderna, è impossibile con egual vastità questo riscontro. Tuttavia eccezioni sono menzionabili. Unico vero cantore dell'amore - amore-*eros* non amore-*caritas* - è oggi Marc Chagall. Non si può però dimenticare l'apporto di Antonietta Raphael Mafai (slava anch'essa, lituana per la precisione). La bella mostra che le ha dedicato la Galleria 32, a mio parere, al di là di un giusto riconoscimento per la partecipazione che l'artista ha avuto nella costituzione della "Scuola di via Cavour", designazione di Longhi del gruppo Scipione-Mafai-Raphael, ha il merito di convogliare l'attenzione su una pittura veramente di sentimenti. E si badi: non di sentimenti dolciastri, o torbidi, o ambigui - come è spesso la "pittura femminile". Al contrario, con una sua magia di tocco e una sua acutissima intensità perdurante d'emozione, la Raphael supera le colonne d'Ercole del sentimentalismo, e si confronta con quell'imponderabile che sono i moti del cuore. Pittura dunque non di contemplazione, bensì di partecipazione. Per questa ragione le figure sono senz'altro migliori delle nature morte, talora troppo echeggianti quelle del marito, Mario Mafai. Figure rattenute in atteggiamenti riflettenti il pensiero intimo, come ad esempio il bellissimo autoritratto del 1942, o la madre che benedice la *menoràh*, o il ritratto di Mafai del 1928, o Simona in fasce, dello stesso anno. Palpitanti testimonianze: laddove ogni programmismo o sperimentalismo formale si scioglie, e veramente si è posti soltanto dinnanzi all'*eros* dell'autrice per il ritrattato. *Eros* che è colore acceso con sapienza e intimità; che è discrezione di positura; e infine trascendimento del dato fisico e dell'elemento reale in una specie di aura trasognata. Quale è appunto l'aura specifica dei sentimenti. In un'epoca di robot i dipinti della Raphael sembrano distanti e impossibili. Ella ha invece il dono di aprire, agli altri, un pertugio sulla sfera privata dei propri affetti; volti, persone, paesaggi. Al di là del barocchismo e secentismo di Scipione, e così del crepuscolarismo di Mafai, la Raphael propone un suo limpido mondo gioioso-triste, tipicamente slavo. In esso l'espressionismo non è dramma, repressione o frustrazione, bensì conflitto tra la concidenza nell'anima della corda gioiosa con la corda triste. Ne viene un singolare miscuglio che determina il fascino di questa pittura.

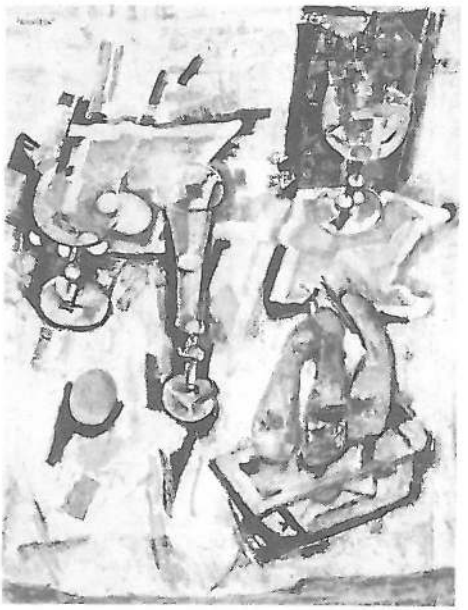


A. Raphael Mafai: Ritratto di Mafai 1928

Riccardo Barletta

Galleria Gian Ferrari: F. Pirandello

Fausto Pirandello conduce da oltre quarant'anni un discorso pittorico che denuncia un'insoddisfazione nel continuo superarsi e ricrescere su se stesso. E' una ricerca costante, che non trova mai, per sua natura, un punto fermo, instaurando una dialettica viva con la realtà fisica e storica, umana e intellettuale che gli sta intorno. Partito con un'attenzione quanto mai precisa per l'oggetto nella sua dimensione di spazio-colore, ha superato più tardi questa posizione, interessandosi alla figura umana in termini espressionistici, che avevano il loro corrispettivo storico nella realtà politica di quegli anni e poi nella guerra. Il colore aveva perso la sua funzione spaziale e non era più steso in chiare ed equilibrate campiture, ma aveva lasciato il predominio alla forma, sfaldata, cadente,



F.Pirandello: Tavola Sparecchiata

di realtà negativa. Nei quadri degli ultimi anni la funzione del colore è ridiventata di primo piano, ma con un significato diverso da quello che aveva assunto nel periodo parigino. Nelle tele che oggi espone a Milano, il colore è luce, e anche l'oggetto, sia esso natura morta o nudo, è quasi un pretesto per un'analisi della funzione - luce. Queste opere sono veramente la maturità di un percorso, nel quale le esperienze hanno sedimentato. La lunga teoria delle 'bagnanti' che da anni ormai popolano le tele di Pirandello, elemento esasperato, è la verifica del suo continuo studio, della ricerca; ognuno di questi corpi, infatti, ha qualcosa di più, di diverso, trascende il proprio significato reale, oggettivo, per diventare spunto, semplice mezzo; il contenuto del dipinto è un altro, è un contenuto razionale. E il discorso di Pirandello si è mantenuto attuale e vicino alle nuove generazioni proprio grazie alla esigenza direi quasi di scientificità della sua ricerca; un rapporto questo che dimostra come il suo isolamento sia soltanto formale: la sostanza rientra nel significato dell'arco storico dell'arte.

Claudia Gian-Ferrari

Galleria Milione: Gianfranco Fasce

Si è parlato in Italia di un naturalismo informale, alla fine degli anni '50, recuperando in questa prospettiva esperienze abbastanza diverse o di confine (da Morlotti a Moreni) ed è stata ipotizzata, a proposito di Fasce, una contrapposizione in un orizzonte più ampio tra un "naturalismo ottico" della piccola tradizione ligure e uno "più torbido e coinvolgente" padano. Si tratta di un *filum* indubitabile della pittura italiana che si specifica negli anni dell'informale non opponendo il gesto, la materia, il segno all'immagine ma sottoponendo, in una nuova tensione, forme e qualità del colore - per quanto arbitrarie possono sembrarne le determinazioni - a una esperienza del visibile. In questa linea della pittura italiana che ha ancora oggi esiti e progressioni vitali va collocato il lavoro di Fasce. L'artista espone una trentina di opere realizzate tra il '55 e il '68. E' un periodo in cui le dominanti della ricerca pittorica si moltiplicano e divaricano si può dire senza che nessuna declini oltre il limite d'orizzonte. In queste condizioni le ragioni morfologiche del lavoro di un artista vengono a spostarsi e a vivere solo se sostenute da una strutturata, interna necessità. Fasce è interamente impegnato nel percorso immobilità dell'oggetto-mobilità della sua apparenza. In una posizione di equilibrio tra cose e immagini la sua pittura è costruita per depositi e stratificazioni ma secondo un movimento ascensionale e nell'ottica particolare di un *ordine luminoso* (teorizzato per un largo momento della pittura di De Stael, e qui l'indicazione può valere con vasta risonanza). Però la pittura di Fasce evita cesure taglienti, si muove dalla dispersione all'organizzazione di una materia visiva e se al confine dell'immagine rifiuta l'oggetto ne compie una perlustrazione attenta, sensibile. E' una pittura che deve trattenere abbandoni e compiacenze stilistiche e, per la dichiarata scabra intenzionalità lirica, la contrazione a una operazione meramente mentale. Ogni sosta su un percorso così tracciato equivarrebbe a una caduta. Nello slargo cronologico che questa mostra propone va detto, non assistiamo a una danza sensibilistica e diacronica. Il lavoro di

Fasce sembra spostarsi oltre una frammentaria apparenza non verso ma secondo una più articolata, riflessiva evidenza.

Vittorio Fagone

Salone Annunciata: Rodolfo Aricò

Orientando la sua ricerca sulla fenomenologia della percezione, malgrado ogni coincidenza di gusto, Aricò si differenzia sostanzialmente dalle proposte genericamente intese a realizzare strutture tridimensionali che, alla fine, si risolvono in termini di assioma: esisto, quindi significo. Sperimentate alcune proprietà visive sconcertanti dell'assonometria, Aricò ha proseguito la ricerca potenziando gli strumenti capaci di esaltare la crisi percettiva. All'immagine dipinta, ha contrapposto (e talvolta completamente sostituito) sagome tridimensionali dove, l'incontro fra piani sghembi, si rende percebile come un effetto di prospettiva plastica di stimolante ambiguità. Infatti, mentre gli spigoli dei singoli diedri formano un sistema di linee che assumono uno specifico significato prospettico, l'andamento reale dei piani si rende percepibile come un'alternativa che, solo fino ad un certo punto, asseconda la prospettiva lineare. Nasce così un conflitto nella percezione della forma, secondo che la si vede nelle dimensioni di "immagine" o di "oggetto", ciascuna delle quali assume un ruolo preminente ogni volta che l'attenzione del fruitore si sposta dai segnali lineari a quelli plastici, senza tuttavia che un'ordine riesca mai ad esautorare completamente l'altro. Così entra in crisi ogni distinzione a priori tra immagine e oggetto, che si differenziano solo in ragione dell'atteggiamento psicologico del percipiente: sono cioè soltanto momenti di una fenomenologia per una fruizione estetica, questa aleatorietà, si rivela pregnante perchè esprime proprietà sorprendenti, anzi magiche, della forma, capace di proporsi come apparenza e come presenza reale, nello stesso tempo; e genera un rapporto dinamico in seno al quale il percipiente e il percepito si stimolano e condizionano vicendevolmente. La relatività del comunicato germina un'inquietudine sensoriale che quasi lambisce la sfera emotiva.

Eligio Cesana

Galleria Eunomia: G. Guerreschi

Se un giorno mai dovesse farsi, come De Micheli suggeriva una volta, una esposizione del realismo milanese, sono certo che Guerreschi dovrebbe avervi un posto di primo piano e non tanto o, quanto meno, non solamente per la sua posizione iniziale, evocatrice delle violenze di Grosz e della impietosa architettonicità di Shan, ma proprio per la sua ultima ricerca chiara già, nei suoi indirizzi, alla mostra bolognese della Resistenza. Ora il passo ulteriore è stato compiuto e Guerreschi viene operando, appunto, un importante recupero culturale, da un lato della pop-art, dall'altro del surrealismo. Il problema se questo sia o no "realismo" appare, direi, di marca zdanoviana, e cioè di quell'ideologismo che ha condotto ai momenti duri del "realismo socialista"; e pare averlo avvertito anche Guerreschi con il suo recente mutamento sostanziale, mi sembra, anche rispetto alle belle serie dei campi di concentramento di altissima evidenza grafica. Comunque le opere esposte qui a Milano mi sembrano importanti; ad esempio "Grande personaggio" (1968) a prima vista è un sistema di spazi ingannevole: l'idea è una specie di dondolo (di metallo smaltato e fili di plastica) sospeso dinanzi a una griglia continua di finestre di palazzo; dinanzi una sedia, duplice però dato che la spalliera si moltiplica con un diedro; alla base della composizione il coronamento del dondolo si ripete come in negativo, nero su ocra come in alto è bianco su rosso; la luce viene da destra per il dondolo ma le figure, perchè vi sono sopra delle figure, le figure sono illuminate violentemente dalla parte opposta. Guerreschi tante volte in passato ha recuperato, per i suoi bambini atomizzati ad esempio, la evidenza della fotografia o, ancora, gli stacchi che questa determina in grazia appunto del suo noncolore dinanzi agli sfondi, e, dunque, qui, di nuovo, ecco due personaggi della archeologia, la foto di qualche leone da depositi del British Museum, adattato su un deforme e indefinibile corpo da cui stacca un pugno umano chiuso; sulla poltrona poi, tra un brique-braque da fondo di giardino, campeggia un busto romaneggiante con una fissità alla Magritte. Questa giustapposizione viene ripetuta più volte; ad



G.Guerreschi:Grande personaggio 1968

esempio, nel "Ritratto di Bertrand Russel" (1966), si torna addirittura al riporto fotografico, altrove, come nel "Cristo" (1967) le allusioni sono ancora più scoperte: due citazioni gotiche, un Cristo scorciato (il capo soltanto) e un particolare come un rosone e poi, attorno, il controluce delle croci come ponteggi da tortura. La evocazione surrealista, ad esempio in "Testa" (1968) è a volte più chiara mentre, in altri casi, come "Donna che ricorda" (1968) o "Terzo ritratto di ignota" (1968), è il problema della - falsa - opera d'arte che viene affrontato. Dunque la tematica di Guerreschi si è venuta arricchendo, al di là del realismo, se non altro di una dimensione storica (negata) e di una chiave ironica man mano più esplicita e che segna il momento di distacco critico dalla evidenziazione troppo banalmente enunciatoria. Certo il discorso sui temi della società del consumo potrebbe raggiungere più spesso l'evidenza come in "Grande personaggio" ora analizzato dove si avverte che la rivoluzione pop, già compiuta all'interno e non contro il sistema, si è venuta trasformando, alla luce del discorso surrealista, in dura critica degli oggetti (cioè delle strutture) che torturano il nostro esistere di ogni giorno.

Arturo Carlo Quintavalle

NAPOLI

Modern Art Agency: A. Seassaro

Ha toccato un "punctum dolens" Gillo Dorfles, quando, nel presentare i "morfemi" di Alberto Seassaro, si è domandato se essi debbano considerarsi schemi costruttivi in scala ridotta oppure opere d'arte a sè stanti, intrinsecamente qualificate dal loro valore plastico-architettonico. Il quesito, in effetti, investe le analoghe esperienze implicanti la possibilità di moltiplicazione seriale, tipicamente industriale, di "modelli" intesi come "oggetti d'arte". Se non dai caratteri estrinseci di tali oggetti o dalla loro sia pure virtuale riproducibilità, la risposta sembra suggerita dal processo di realizzazione proprio delle progettazioni architettoniche e, soprattutto, dalla destinazione implicita dell'inserimento ambientale a largo raggio, per il tramite di una innovazione linguistica pertinente. Ed il "morfema" è appunto la minima "unità significante di un complesso linguistico": sicchè, anche concettualmente, appare destinato ad inserirsi in un contesto, come elemento di un insieme organico. Le costruzioni di Seassaro si autoqualificano, dunque, per la funzione strumentale che assumono sia in quanto "morfemi", sia in quanto segni concreti di sensibilizzazione verso aspetti formali e strutturali in via di crescente affermazione, sia in quanto tentativi rivolti a superare la "semantica" del modello e la sua fase morfemica per conseguire una più ampia significazione linguistica nel campo ambientale ed architettonico e, quindi, della utilizzazione di nuovi rapporti tra forme e strutture. La previsione di questa metà può ulteriormente precisare la portata dell'operazione condotta da Seassaro come mezzo per correggere, attraverso la proposta innovazione linguistica di carattere globale (ossia mediante una "semantica architettonica"), le spinte condizionatrici della civiltà tecnologica, nel senso di realizzare una modificata dimensione ambientale nella quale l'uomo possa inserirsi con il ruolo attivo di partecipe e non più con quello di succube dell'esterno tecnologicizzato. Ma i "morfemi" che attualmente l'artista presenta - suggestivi negli effetti materici e luminosi, lucidi nella

progettazione, forbiti nell'esecuzione, talvolta razionalizzati fino alla freddezza - appaiono ancora lontani, più che dall'inserimento architettonico a largo raggio, dal valore di una migliore dimensione umana che costituisca alternativa più valida di quella proveniente da altre esperienze di matrice contestativa non vanamente nichilistica. E qui il "punctum dolens" ritorna non solo come sintomo di una opinabilità critica che, per muovere da troppo fluidi e precari e spesso comodi criteri di valutazione, minaccia di assumere proporzioni allarmanti, ma anche come sintomo di perdurante smarrimento nel gioco, non innocente, dell'arte contemporanea.

Armando Miele

PARMA

Galleria Spazio : Ligabue

Non dobbiamo scordarcelo, i naifs a Parma si presentano da sè dicendo: "io sono un nàiv"! Questo è il risultato di una serie di belle, sincere pagine scritte da Zavattini su Ligabue in un recente volume e del vertiginoso (e collegato) salire dei prezzi delle sue quasi introvabili opere; in vita Ligabue aveva un solo imitatore, Roversi, adesso, addirittura, c'è nella bassa parmense un premio, tanto per cambiare "dei naifs". E sarà bene ripetere che quello dello "spontaneo", "originario" etc. è uno dei più pesanti miti borghesi che, appunto, vedono l'arte non come coscienza e partecipazione civile, ma come dono innato, una specie di ritorno alla natura. Così la voga di Ligabue non poteva non attecchire proprio fra i borghesi, ed adesso abbiamo solo da travestirla da fatto culturale; ormai manca solo una consacrazione ufficiale (ma verrà, naturalmente) e poi avremo aperto un altro filone di mercato. Quanto a Ligabue, al di là delle mediocri esaltazioni, è certo un pittore forte; non ingenuo però, ma nutritissimo prima del paesaggismo svizzero ottocentesco, segnato con una caparbietà grafica che è inconfondibile nelle prime opere, poi adepto non tanto del Doganiere quanto di Van Gogh e della grafica espressionista tedesca che, sola, spiega il suo segno tagliente chiaro anche in questa piccola e discontinua mostra. Ligabue i suoi animali esotici li copiava da qualche manuale bisunto di zoologia (ci scommetterei che lo si ritroverebbe tra le sue cose, se non è stato fatto sparire, sempre in nome della - fantasia -), copiava i "cinghiali", le "pantere", le "tigri", i "bisonti", poi, a volte, gli capitava di veder davvero un "cane in posta", un "gufo", uno "scoiattolo", un "fagiano", dei "galli in lotta" e allora quella fissità spinosa dei contorni si fondeva e diventava rappresentazione di lancinante evidenza; anche gli autoritratti, come in certi disegni di Van Gogh, sono intensissimi. Quanto al colore la sua origine sarà magari nelle quattrocromie stonate e violente di qualche libro sui post-impressionisti, certo è che il colore stesso è sempre funzionale direttamente alla organizzazione grafica. Insomma, se si dovesse definirlo con una parola, Ligabue lo direi un artista di "scuola", un "manierista" se si vuole, un colto; che poi vivesse solitario, non scrivesse poemi in versi e comprasse motociclette, sono fatti suoi. Quanto alle incisioni qui esposte, le poche firmate dall'autore (tirate, lui in vita, in basse tirature di 15-20 pezzi) sono di proprietà, le altre (con tirature di cento copie) non recano firma e sono state stampate da lastre eseguite in genere negli ultimi anni.

Arturo Carlo Quintavalle

ROMA

Galleria Gabbiano: Renato Guttuso

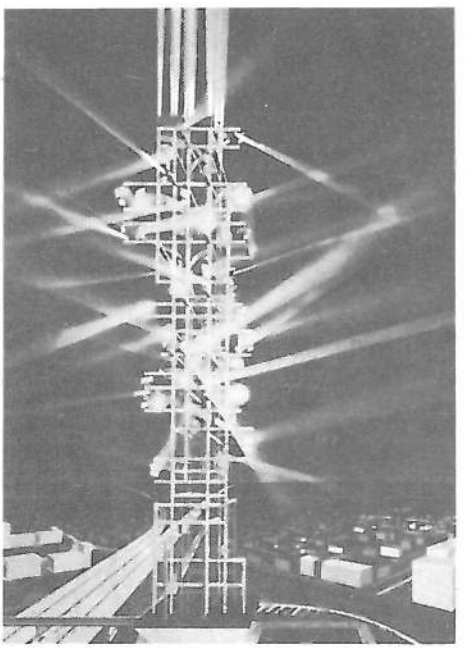
Il termine "illustrazione" certamente potrebbe essere la comoda chiave di lettura di queste settantacinque tavole, (esposte al "Gabbiano") scelte tra le centinaia di pagine disegnate da Guttuso tra il '59 ed il '61 ad illustrare la Divina Commedia edita da Mondadori. Un termine che automaticamente sollecita, il riferimento ed il vincolo, soprattutto, della pagina scritta e del tema, e la stretta colleganza che tra esse componenti deve correre. Potrebbe essere un alibi, anche. Ma per quanto simili considerazioni corrano d'obbligo, resterà costante la struttura portante che tipicizza l'ordine della ricerca grafica, che è poi la personalità stessa dell'artista. E diremo subito che un tale rapporto c'è, e continuo. Il tipologico guttusiano, il Guttuso, cioè, del "Gott mit uns", della "Fuga dall'Etna", della "Spiaggia", il Guttuso della grande avventura *realistica* europea che va da Gericault a Picasso. La ricerca, dunque,

di una aderenza alla realtà, drammatizzata, esasperata nelle componenti umane che la determinano e nei rapporti stessi che ne conseguono. E ciò rileviamo per la contrapposizione ad un altro Guttuso, quello cioè impegnato nella metrica cubista, dal punto di vista di un'analisi sistematica delle componenti della visione stessa che così risulta oggettivata nella scansione dei piani che in tal modo sacrificano alla ricerca metodologica l'emozionalità immediata della resa. "Essendo trascorsi quasi dieci anni, considero questo lavoro con occhio retrospettivo" scrive Guttuso a commento di questi disegni: una posizione "retrospettiva" indubbiamente da puntualizzare in relazione alle recentissime esperienze del pittore. Eppure, indipendentemente da ogni sottilizzazione formale, il senso *totale* della visione, nel significato di impegno, resta costante. Da Torvaianica a Malebolge, fu la battuta che accompagnò un cortometraggio che nel '61 presentò questi disegni. Un giudizio che, a nostro avviso, indipendentemente da ogni sapore ironico o polemico, si risolve a vantaggio del pittore, a vantaggio, cioè, della di lui continuità, di quel senso appunto di totalità cui accennavamo. Al centro: il senso laico della vita, quel senso di umanità con il quale l'artista si è posto anche dinanzi alla "Commedia", sì che i suoi dannati richiamano il brulicare dei corpi che affollano le sue spiagge, il senso del movimento corale che accompagna le sue ragazze di oggi così come accompagnava le ragazze del *boogie-woogie* nel salone della Olivetti. Perchè è l'ottimismo che manca nella pittura di Guttuso. Ogni gesto, ogni azione, ogni ideazione allora, tende al senso segreto della vita col limite, al massimo, di una adesione eccessiva ai contenuti, che poi è il limite del realismo in genere. Sarà poi l'impegno ideologico a dare forza e nobiltà al discorso guttusiano, sino a divenire protagonista assoluto. Ecco perchè i suoi dannati, i suoi spiriti avviati alla redenzione, i suoi beati, sono tutti personaggi fortemente umanizzati, affatto tesi ad ispirare la fede e la pietà (nè poteva esserlo), limitati, al massimo, da certa componente illustrativa, ma sempre piantati a terra a stabilire un rapporto con il quotidiano alla luce della grande tradizione romantica.

Vito Apuleo

Studio Farnese: Nicolas Schöffer

Alla ultima Biennale di Venezia avevamo visto ferme le lucenti macchine di Nicolas Schöffer e ne potevamo soltanto immaginare il rutilante sviluppo di intenzioni spazio - temporali, viste in chiave di struttura - luce. Ora un buon gruppo di opere è raccolto nel nuovo studio d'arte Farnese e, insieme a queste, figurano alcune belle riproduzioni fotografiche di progetti e di realizzazioni urbanistico - architettoniche. La torre spaziodinamica e cibernetica che sviluppa luci e segnali mediante l'intervento di un computer è certamente nuova e interessante, tanto da proporsi quasi nuova "tour Eiffel", per i significati e gli indici di sviluppo futuro che essa comprende, vero simbolo della Parigi del XXI secolo, "è scultura che si fa strumento ma non cessa di essere scultura". Le altre esemplificazioni, invece, non sono così efficaci: non quella, ad esempio, in forma quasi di salvadenaio, da Schöffer riproposta anche nei lavori cinetico-luminosi che qui presenta. Se a Venezia sembravano interessare le strutture e la loro elaborata costruzione, tale attenzione è qui smorzata dal fine a cui esse sono indiriz-



N.Schöffer: La Torre Schöffer - per Parigi -

zate: e cioè la produzione, su uno schermo trasparente, di forme luminose e instabili che tuttavia, per le proporzioni in cui sono state date, possono servire come indicazione per quella progettazione a scala più ampia che aderisca ad una configurazione ambientale e urbanistica, reale destino di Schöffer, che vede nel "monumento" la messa in funzione di uno spazio urbano. Una destinazione, questa, che contemporaneamente ad altre attuali esperienze del genere, può proporsi come fatto di grandissimo sviluppo, tale da mediare, correlandolo, il rapporto arte-scienza.

Galleria Hermes:Pietro Melecchi

Nello studio d'arte Hermes, Pietro Melecchi ha raccolto una bella scelta di opere relative agli ultimi due anni di lavoro. In esse lo spazio non si presenta più in una fissità perenne legata al destino della forma e alla bella caducità della materia: esso sussiste in una mobilità nuova e inafferrabile, ma non per questo meno ricca di eventi: luogo di accadimenti, infatti, per un imprevisto e inedito fluire del colore che si concreta e si addensa in situazioni e che, in luogo di giocar con la materia il fermento delle emozioni, decanta attraverso il filtro della memoria il sentimento rigoroso del suo rapporto con quanto lo circonda: in modo che la disposizione dell'artista ad una lettura interiore giunga a saldarsi con gli stimoli prodotti dalla grande scena del mondo, secondo un atteggiamento a lui strettamente congeniale: quello, cioè di giudicare e controllare gli stessi modi della sua partecipazione. Ecco, perciò, che affiorano fra gli strati e le velature armonicamente controllate, le forme e le immagini di allusioni e di analogie, di reperti e di coincidenze: luoghi della memoria, recupero di assuefazioni, smentita all'usura quotidiana. Al rigore di un rapporto forma - spazio, subentra un controllo che lascia margini più vibranti ad un rinnovato piacere visivo, ad un indugio cromatico e immaginoso: esso fiorisce negli episodi molteplici del dipinto, ma nell'intera economia di esso ritrova la costante misura della sua armonia, la sagacità distributiva delle parti, l'equilibrio dei motivi relazionati.

Galleria Fiamma Vigo:Bonizza

Costituisce una piacevole sorpresa trovarsi di fronte ad opere - quelle della giovane Bonizza - che, pur esprimendo una complessa cultura, assunta con autonomia di reazioni, restituisce con mezzi ora quasi desueti - quale la tempera - un linguaggio nuovo e ricco di originalità. Che ci siano gli avvistamenti floreali e insieme una memoria "Cobra" rivissuta con intelligente ed allarmata letizia e con volontà di intima costruzione, non v'è dubbio. Ma non sono questi temi esclusivi della pittura di Bonizza. I suoi dipinti hanno quasi sempre un riferimento tematico spaziale indicato da un asse compositivo che richiama a sè l'espandersi felice di un incalzante ritmo grafico - cromatico; oppure sono tagliate, per lo più asimmetricamente, da fasce nere che stabiliscono i tempi di successione spaziale, introducendo, col taglio della loro cesura, una ordinata dinamicità della visione. Ogni dipinto, pur rientrando in uno stesso ordine di linguaggio, si realizza in un'ampia possibilità di reinvenzioni, ma fra tutti sono particolarmente notevoli quelli nei quali lo scatto tematico iniziale sembra prodursi da un ricordo architettonico che si articola allora in una vicenda di esclusivo, fantasioso rococò, che nell'origine colta e memoriale trova il suo cardine.

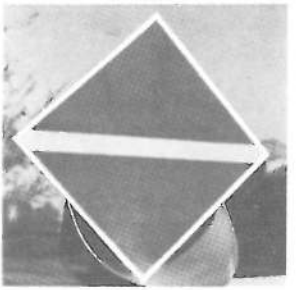
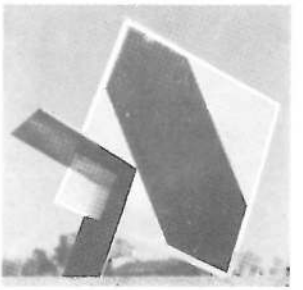
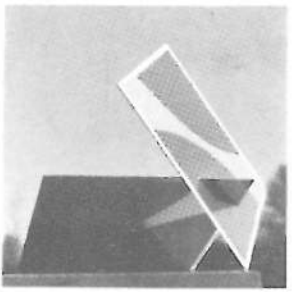
Sandra Orienti

SASSARI

Galleria 2 D : Nino Dore

Dore è senza dubbio un abile e versatile pittore, come risulta evidente dall'impostazione delle opere esposte, ma se questa mostra vuole, come sembra, fare il punto di una situazione o meglio essere un atto di verifica dell'operato del pittore sassarese, dopo la sua triennale esperienza parigina, dobbiamo convenire che queste tele di ispirazione astratta riflettono gremiture stilistiche di varia estrazione formale osmoticamente assimilate, omeotonicamente assonanti a modelli già affermati sia per la trama a struttura spaziale aperta (vedi Scanavino, Crippa) che per il medium tecnologico metempirico in funzione comunicativa.

Mario Di Cara

C.Lorenzetti:sculture in acciaio inox 1967

TERNI

Galleria Poliantea:Carlo Lorenzetti

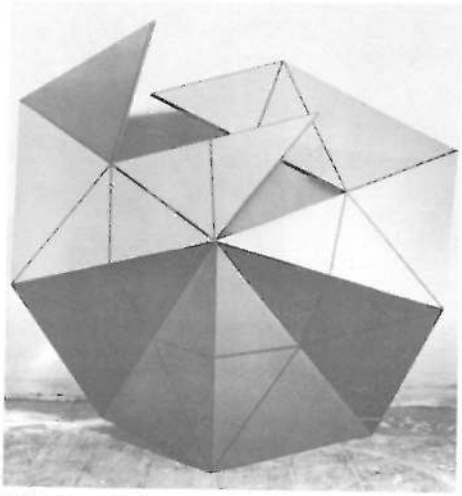
E' questa una mostra che raccoglie parte delle opere più significative di Carlo Lorenzetti dal '64 al '68 e una serie di disegni, serigrafie e collages, per la maggior parte recenti. Una specie di verifica della validità di questo artista che da una decina di anni lavora a Roma con serietà e continuità ineccepibili. Una piacevole verifica, a distanza di tempo, della validità di quelle sue opere che già cinque anni fa, a conclusione di un continuo processo di semplificazione alla ricerca dell'essenzialità della forma, e spinto dall'aspirazione ad una realtà più vera, lo avevano portato ad anticipare le recenti ricerche sulle così dette strutture primarie. Un disegno di giottesca purezza, cui corrispondeva una espressione di severità francescana, presiedeva a quelle ormai lontane esperienze. L'introduzione del colore a sottolineare le strutture e un taglio più netto ed acuto, ne avevano poi progressivamente ingentilito l'espressione inizialmente forte e suggestivamente primitiva. E le opere del '67-'68 indicano ora chiaramente in quale direzione tende ormai l'iter di Lorenzetti, pur nel rispetto della logica evoluzione del suo lavoro e del rigore costruttivo che mai sono venuti meno. La fantasia sembra vada liberandosi sempre più e quasi acquistando la coscienza di se stessa alla ricerca di orizzonti più vasti. Il lavoro sembra diventare gioia di fare e gioco insieme, mentre l'aria e la luce intervengono più direttamente a comporsi con le forme dell'acciaio alleggerendone le strutture, trasformando e attenuando la presenza della materia. Gli stessi accorgimenti tecnici e gli incastri sono di una semplicità estrema nelle soluzioni, assecondando la purezza del disegno. Un discorso a parte, infine, meriterebbe l'opera grafica di Lorenzetti, a proposito della quale basterà porre in rilievo la coerenza tra questa e la scultura di cui veramente costituisce il giusto completamento nel rispetto dei diversi mezzi espressivi.

Antonio Pandolfelli

TORINO

Galleria Gissi: Stuart Berkeley

La figurazione narrativa di memoria del giovane pittore inglese Stuart Berkeley è registrata in un linguaggio sintetico e dissociativo insieme. Il momento sintetico è dato dalla confluenza in una sorta di magma vitalistico di brani d'immagini umane, vegetali, oggettuali e di simbolismi, costretti in spazi esatti e geometrici, e a cui il colore violento e netto conferisce un'immediata sollecitazione emotiva e visiva. Il momento dissociativo è dato dal controllo meccanicistico dell'immagine, la narrazione si legge in diverse direzioni e livelli, in una strutturazione cinetica e nella dimensione delle nuove nozioni e sperimentazioni visive. Di quì l'inquietante mobilità, e a livello mentale, dell'attuale ricerca di Berkeley, in cui l'ammassarsi degli elementi e delle figure in un'urgenza apparentemente metafisica si frattura nell'organizzazione dell'immagine stessa in fotogrammi staccati di sequenze diverse, con la cesura rapida e nitida di un flash, o in sezioni e sovrapposizioni stratificate e ascensionali simili alla rallentata e frammentata proiezione dell'onda visiva del video.



C.Giuliano:Sezione aurea 1969.

Galleria Martano: Carlo Giuliano

Il pittore torinese Giuliano presenta superfici geometriche in legno laccato e colorato, modificate in senso tridimensionale e dinamico mediante linee di frattura per incidente, con conseguenti angolazioni. L'intervento sulla forma geometrica primaria, in cui vi è un chiaro risalto dell'artigianalità e del lavoro di carpenteria, è un processo reversibile, in quanto la validità della continuità delle superfici, nonostante le fratture e la progressione delle permutazioni, è ribadita dall'evidenza della figura geometrica che non viene mai modificata in un'altra. Lo spazio è portato dentro i moduli per rottura della tensione, attraverso le compenetrazioni degli spigoli acuti lungo la soluzione di continuità, e la colorazione, anche a bande, ne esalta le possibilità espressive ed emozionali. Nelle opere più recenti la ricerca di Giuliano, condotta sempre con estremo rigore mentale, pare orientarsi verso la forma oggetto: nella "Sezione aurea 1969" infatti la forma elementare del quadrato si oggettiva nella stimolazione strutturale dello spazio, aprendosi e articolandosi in esso lungo le linee e le diagonali interne in una soluzione prospetticoproporzionale, e in una dimensione visiva instabile accentuata dagli aggetti e rientranze e dai colori complementari.

Mirella Bandini

TRENTO

Centro Rosmini:Valeriano Trubbiani

Le più recenti sculture di Valeriano Trubbiani si snodano sul filo del rasoio dell'intelligenza, della lucidità che sa bloccare e rarefare quanto emerge dall'inconscio. Tale è la dimensione, meglio, l'aspetto più intimo di queste oggettualizzazioni oniriche la cui origine scultorea, pur trattandosi di *assemblages*, non può essere posta in dubbio. Esse sono frutto di un atteggiamento ironico che pare disincantato, di un gioco addirittura che si svolge e sviluppa razionalmente in un mondo apparente di sogni e di incubi. L'oggetto che Trubbiani sceglie, la crudezza delle immagini che egli raccoglie e compone sono sempre di estrazione reale; non abbiamo alcuna deformazione - ad eccezione di modificazioni "traumatiche" - e la loro essenza oggettuale, e prima ancora, naturale - una natura interpretata serialmente in simboli e richiami - non è certo violentata; la violenza eventualmente la si trova nel come avvengono questi accostamenti e, di conseguenza, dalla sospensione che da essi



V.Trubbiani:Casa del menandro 1967

promana. Così oggetti di uso quotidiano, animali - per lo più volatili desunti da quelle stilizzazioni in serie ad uso di cacciatori - e qualche volta pupazzi che ricordano feti sono investiti da una raggelata e raggelante ventata: tutto resta sospeso, l'oggetto resta oggetto, anzi, la sua oggettualità viene esaltata dallo splendore del cromo e dai colori dell'anodizzazione: l'essere animale diventa a sua volta oggetto, immobile ed anch'esso splendido, da supermercato il giorno di festa, da pacco dono, mentre una mannaia fende oppure una "fattura" si compie e gli spilloni trapassano da parte a parte. Una metafisica dimensione avvolge allora le sculture di Trubbiani e con esse si entra nel fantastico; l'oggetto, tramite la sua lucidità, diviene esasperante ed al tempo stesso simbolo, emblema e totem di una quotidianeità, anzi, di quella quotidianeità che ci sovrasta e da cui Trubbiani lo ha tratto.

Luigi Lambertini

TRIESTE

Galleria Torbandena: naifs jugoslavi

Le opere di tredici artisti jugoslavi sono state radunate in una mostra assai viva e per nulla scontata o banale, anche quando si voglia riguardare di essa il valore del messaggio tematico attuale. Il carattere descrittivo, che tradizionalmente accompagna il genere naif, e che comprende la iconizzazione per un certo complesso di aspetti della natura e della vita degli uomini, ha trovato nella pregnante fantasia del segno di questi autori alcuni raggiungimenti veramente notevoli. La via percorsa dalla narrazione è quella irrazionale e forse un poco lontana del momento poetico semplice; eppure l'intensità di esso risale chiaramente ad un preciso fatto culturale non ancora concluso. Molti degli artisti presenti dichiarano il loro mestiere. Parrebbe quasi una civetteria il dichiarare l'interesse per l'arte essere disposto in seconda necessaria istanza dopo il lavoro quotidiano, se veramente questo fatto non si risolvesse in una schematizzazione tematica e narrativa sostanziale. Ogni elemento della osservazione quotidiana viene definito con metodo; e nel particolare, conservato con cura dalla memoria ed affidato all'immagine iconologica, si traspone in parametri un mondo di rapporti ridotti, il cui valore scaturisce dalla intensità con la quale sono fissati i sentimenti. L'aspetto più importante delle opere presentate nella esposizione è quello di rappresentare in concreto alcune componenti originali della cultura popolare jugoslava.

Tullio Reggente

UDINE

Galleria Ventaglio:Giorgio Gomirato

Giorgio Gomirato ha finora operato prevalentemente nell'incisione. Fra i giovani artisti friulani specializzati in questo campo è senza dubbio uno dei più significativi. Alla galleria "Il Ventaglio" presenta ora una serie di olii. Il tema è analogo a quello delle incisioni: la campagna movimentata da dolci ondulazioni di colline, i contadini, le tristi partenze degli emigranti. E del carattere dell'incisione partecipano il modo di trattare l'oggetto, contenuto in una sintesi di elementi simbolici fissati al loro diapason espressivo, la stesura per larghe superfici bloccate, il nitore delle forme sagomate entro una lucidità timbrica che parrebbe addirittura ingenua. L'incisione dunque quale momento di partenza. Il quadro poi si dilata per vie del tutto originali attingendo all'iconografia popolaresca passata attraverso un elaborato filtro intellettuale; per cui resta il fondamento "folk" come adesione a una tematica di decisa impronta sociale, ma depurato da qualsiasi appesantimento naturalista o dalla polemica dialettica neo - realista e inverato invece in senso antillusionista. La chiusa sintesi figurativa, il colore - immagine, l'impaginazione ardita fanno pensare al contributo che possono aver dato a questo tipo di pittura le suggestioni di certo cartellonismo contemporaneo e i motivi della comunicazione di massa. Certamente - e le opere più recenti, con la riduzione del colore a una o due sole note pur variamente dosate lo confermano - l'artista guarda con evidente interesse alle nuove possibilità di dialogo col reale - simbolo attraverso la serializzazione dei moduli iconografici.

Licio Damiani

EMILIO PETTORUTI : UN PINTOR ANTE EL ESPEJO.

Ediz. Solar/Hachette, Buenos Aires

L'autore di queste memorie è, come si sa, un pittore argentino la cui opera ha ottenuto il premio Guggenheim e nel '67 il Gran Premio del Fondo Nacional de las Artes. Con Lucio Fontana (tenuto conto della sua nascita argentina e che, lì, creò lo spazialismo) e Julio Le Parc, egli è una delle figure artisticamente più prestigiose di quella nazione. In giovinezza Pettoruti ha vissuto più di 10 anni in Europa, dove ha potuto contrarre amicizia con artisti e letterati tra i quali Picasso, Zadkine, De Chirico, Papini, Gris e molti altri. Amico di Marinetti e, più ancora, della moglie, Benedetta, egli è qui in grado di offrire una testimonianza molto precisa del futurismo. Anche se non ha mai voluto firmarne il manifesto. C'è da chiedersi se ciò dipese dalla sua personalità indipendente o da disaccordi con alcuni degli artisti del gruppo. Per esempio con Carrà del quale egli lascia intravvedere alcuni aspetti contradditori. Quello che è certo è che, malgrado gli sforzi di Marinetti, all'infuori della partecipazione a qualche collettiva, il suo nome non figurò mai in un manifesto futurista. E' da ritenere che egli fiancheggiò questo movimento, come per esempio Arnoldo Bonzagni e Romolo Romano, dei quali lo stesso Pettoruti dice che per "un pelo" non firmarono il manifesto definitivo e per questo non godono oggi grande notorietà. Per concludere, un libro eccellente dove, rievocando le lotte eroiche contro l'ambiente avverso, Pettoruti ci conduce attraverso i decenni della sua vita intensamente creativa. Con abbondanza di notizie, aneddoti e acuti, equilibrati giudizi. Episodi curiosi o drammatici, ambientati nella scena europea e in quella del suo paese dove ritornò nel '24 e dove la sua mostra a Witcomb rivoluzionò l'ambiente e segnò l'inizio di una nuova fase della vita artistica argentina. E sempre con grande semplicità e, al tempo stesso, limpida eleganza.

S. P.

AVVENTURE NELL'ARMADIO DI PLEXIGLASS.

di Gianfranco Baruchello - Ed. Feltrinelli

Insieme a questo volumetto ho qui altri due libri di Baruchello: *Mi viene in mente* del '66 e *La quindicesima riga* del gen.'68. Essi fanno venire, appunto, in mente i suoi quadri di pittura - scrittura e alcuni suoi recenti films. Nonchè l'apparizione sui muri della città di un suo manifesto, di fronte al quale la gente si soffermava con aria stranita; e la definizione che dette di lui Nanny Cagnone: "l'autore, un pittore, è un maleducato che non ama l'arte programmata".

E' una definizione certamente parziale ma coglie di Baruchello forse l'aspetto più significativo. Ossia il suo anticonformismo - si ricordino i "tagliandi di revisione dei pregiudizi" - recepibile in ognuna delle operazioni suddette. Ma che qui, in queste *Avventure*, emerge con una chiarezza inusitata. Come se, a conclusione di un processo, direi, fattosi ansioso, di partecipazione al dibattito culturale, egli volesse rendere la sua testimonianza nel modo più comprensibile possibile. E da ciò un racconto, pari pari, in prima persona.

E' pur vero che, in fondo, egli ha sempre raccontato sè stesso. Ma ciò che qui colpisce è il modo esplicito col quale lo fa. Un voler dire a tutti, contro ogni dichiarazione di "ordine e razionalità", il non senso dell'esistenza. Vale a dire, la vita è un armadio pieno di cassetti dal quale ripeschiamo immagini di ogni genere. Ricordi illogicamente mescolati fra loro, da cui-ed è qui la validità della prosecuzione del discorso dada di Baruchello - emerge un'aria minacciosa, (quante armi anche in questi suoi racconti!) quasi perversa. Sotto il sorriso per i casi paradossali e addirittura comici che si incontrano ad ogni riga, una sensazione di malessere. Come se l'autore volesse convincerci - e soffrisse di non riuscirci - del filo di rasoio su cui incosciente-mente piroettiamo. Un discorso all'apparenza strampalato ma, in realtà, allarmato e straziato. Una acutissima coscienza di questo momento storico e del nostro destino.

F. V.

LE RIVISTE

a cura di Luciana Peroni e Marina Goldberger

ESSERE n. 5
Arte di provocazione. Scritti di G.Kaisserlian, P.Albertoni, D.Cara, L.Inga-Pin, A.Natali, R.Margonari, F.Verdi, L.Caruso, A.Mozzambani, E.Miccini, E. Baj, B.Vautier, A.Cavaliere, L.Castellano, A.Fomez, M.Guala, G.Meloni, A.Miralda, C.Stenvert e F.Tonello.

CARTE SEGRETE n. 8
A.Bartoli:Vecchio taccuino - C.Chirici: Le strade - scultura di Tagliovini - A.Virduzzo: L'astratto-sfero - R.Cabot:Turchiaro - E.Villa: Sandro Trotti - C.C.: Felice Filippini.

CIVILTA' DELLE MACCHINE nov/dic 68
C.Pirovano:Bruno Cassinari - F.Bellonzi: Giuseppe Mazzullo.

ATTI ACCADEMIA LIGURE vol. XXIV
R.De Maestri: Industrial Design, evoluzione e funzione.

IDEAL STANDARD ot/dic 68
Henry Martin: L'arte americana: prologo polemico.

AUSONIA n. 4 - 5
R.Civello:Stradone e l'unità imperativa.

VITA E PENSIERO dic. 68
S.Torresani: Osvaldo Licini, poeta del colore.

OTTAGONO n. 11
G.Ballo: La XXXIV Biennale di Venezia - P.C.Santini: Novità di design alla 3 nazionale di Carrara.

QUINDICI dic 68
E.Sanguinetti: La guerra futurista.

IL PATIO n. 1
Editoriale: Modernità, non infantilismo critico - Il commercio di opere d'arte falsificate - J.R.: I ritratti romani di Orfeo Tamburi - G.Selvaggi: Da Picasso a Ortega - R.Sistu: Sonia racconta la leggenda di Delaunay - E.H.:I pericoli del Louvre nella regia di André Parrot.

IL PONTE - MALTA n. 12/13
M.Massironi: La 34 Biennale di Venezia - P.Serracino Inglott: Arte moderna a Comino.

LA REVUE DE PARIS gen 69
P.Jullian: "L'Art Nouveau" tra il mito e la storia.

THE BURLINGTON gen 69
J.Hayes: Recenti acquisti dei musei.

APOLLO gen 69
R.Ormond: I diplomi di pittura concessi dall'accademia reale dal 1840 ad oggi - L'accademia reale ed il suo futuro.

THE CONNOISSEUR gen 69
A.Gordon: L'arte nel costume moderno - I premiati dal Connoisseur.

STUDIO INTERNATIONAL gen 69
Penrose, Gabo, Ben Nicholson, Du Santoy: Tributo a Herbert Read - M.Fong: Arte e tecnologia - Corsi di scultura al St.Martin's - W.Tucker:Saggio sulla scultura - Dichiarazioni di King, Scott, Annesley, Turnbull sul colore nella scultura - Annesley, Louw, Scott, Tucker parlano sull'opera di Antony Caro - R.Brener: Le opinioni dei nuovi scultori - C.Harrison: Sculture recenti in Inghilterra - Scultori allo Stockwell Depot - B.Flanagan: Dagli appunti del 67/68 - N.Reid:Le nuove sospensioni alla Tate Gallery.

ART AND ARTISTS gen 69
R.C.Kenedy: Celebrazione bifocale di Apollinaire - M.Dempsey: I critici - J.Herman: Sviluppo dell'arte moderna nel Galles - R.Demarco: Rara qualità di pazzia ad Edinburgo - E.Wolfram: De Kooning - M.Gordon: Il Tantra e l'arte meditativa moderna - P.Ableman: E' forse morta l'arte moderna? (II) - M.Granger: Fenomeni di mutazione - J.Glusberg: Dialettica fra il contenitore ed il contenuto "Arte-Aria n. 1" - The Eventstructure Research Group: Arte-Aria n. 2 - A.Causey: Il mercato della Royal Academy.

GRAPHIK gen 69
F.Gotthelf: "Kicks" fiera-esposizione a Berlino, per i "teenager" - A.Sailer: Ricordi sull'ultima esposizione a Kassel "Documenta IV" - Concorso fra cartellonisti alla fiera dell'artigianato - Perchè i muri devono essere sempre grigi? La proposta di Jorge Carrasco - W.Schmidmaier: Le opere ed i giorni di Heinz Edelmann.

GRAPHIS n. 138/139
Editoriale dedicato all'arte visiva contemporanea giapponese.

DIE KUNST gen 69
R.Papendik: Gundel Bab, scultrice svedese - W.Saurè: L'impressionismo astratto di Renè Laubiès - E. Schindler:Wilhem Kohlhoff "dipingere la vita" - K. Honnef: Karl Fred Dahmen - Klaus-Hartmut-Olbricht: Strisce buffe rivoluzionano l'arte tradizionale - H.Schütz: Heinz Schubert ed il suo teatro mondiale - R.Sassmannshausen: Berlino, la città mecenate - J.Roh: Heinz Trökes.

SYNTHESES 267 - 268
G.Brys Schatan: Materializzare un'idea del mondo (arti plastiche).

HUMBOLDT n. 36
M.A.Presas: Paul Klee, anos de estudio y de peregrinacion - G.Jedlicka: Picasso y el retrato de Wilhelm Uhde.

NOTIZIARIO

a cura di Antonio Gnan e Sergio Pozzati

MOSTRE IN ITALIA

ALESSANDRIA Maggiolina: Pia Gola dal 15/2
ASTI Giostra: Bidivi dal 15/2
BARI Campanile:Carlo Debbri dal 8/2
Michelangelo:V.Tognon
Vernice:De Robertis
BIELLA Mercurio:A.Sassu
BOLOGNA Archiginnasio:O.Licini
Caldarese:T.Longaretti dal 15/2
Cancello:Il Mare dal 8/2
Carbonesi:D.Tindle
Cipa:Sica e Tarantino
Collezionista:G.Casarini dal 15/2
Crocicchio:A.Bonetti
Duemila:G.M.Corsino dal 8/2
Feltrinelli:C.Santachiara
Forni:C.Berté dal 15/2
Foscherari:L.Del Pezzo dal 8/2
Galvani:C.Zanasi
Nuova Loggia 1:E.Sottsass
Quadrante:G.Picchi
Quarantadue:G.Zappettini
Sanluca:H.Trier dal 15/2
BOLZANO Goethe:Fucina degli Angeli dal 11/2
BRESCIA Sincron:Ferro e Nagasawa dal 8/2
S.Michele:G.Padova
Ucai: P.Diana
CALTANISETTA Cavallotto:collettiva
CANTU' Pianella:A.Fomez
CATANZARO Pozzo:Artisti a Roma
CHIOGGIA Campiello:Schiavon e Signoretto
CITTA' CASTELLO Pozzo:L.O.Valentini
COMO Salotto:L.Schifano al 4/3
CORREGGIO Palazzo Principi:R.Tirelli
CORTINA Alfieri: Maestri al 31/1
Hausamann:U.Mastroianni
Montana:Minelli
CREMONA Botti:P.Ackermann
Portici:G.Toninelli
DOLO Vittoria:Aber
FABRIANO Virgola:E.Farabollini
FELTRE Al Sole:collettiva
FIRENZE Fiore:G.Perugini
Indiano:R.Guttuso
Internazionale:E.Vannucci
Michelucci:collez. privata
Flori:R.Barni
Michaud: C.Carrà al 6/3
Pananti:C.Mattioli dal 15/3
Semaforo:E.Persicalli al 12/3
Sprone:Fotografia
FORLI' Garzanti:I.Tabakovic
Mantellini:P.Meneghesso
GENOVA Amaltea:Cortiello e Ilacqua
Bertesca:J.W.Vandyken dal 14/2
Carlevaro:G.Fieschi
Liguria:E.Frana
Rotta:collettiva
Salotto:L.Caviglia
S.Matteo:A.Ramenghi
Vicolo:Bozzano
GORIZIA S.Domenico:Arte popolare Slovena
Caffè teatro:Merelli
Pro Loco:Steiner
GRADISCA Serenissima:Beltrame
GROSSETO Aldobrandeschi:grafica internaz.
JESI Centro:S.Mascaro
LA SPEZIA Adel:V.Valacchi
LECCE Elicona:grafica contemporanea
LECCO Azienda Turismo:O.Sora al 16/3
LEGNANO Civica:J.Koblasa dal 23/2
Internazionale:A.Beltrame
Pagani:S.Rampin dal 16/2
LIVORNO Minotauro:S.Tarquinio dal 8/2
LUINO Circolo Civico:L. Fontana dal 16/2
MACERATA Artestudio:C.Accardi
MANTOVA Minerva:A.Galgano
Saletta:collettiva
MATERA Studio:R.Barisani
MESSINA Fondaco:B.Conte
MESTRE S.Giorgio:Visinoni e Tiozzo
Michelangelo:Bovo
MILANO Agrifoglio:P.Leddi al 7/3
Annunciata 1:Maestri del 900
Annunciata 2:M.Gastini al 11/3
Apollinaire:E.Dietmann dal 25/3
Ariete:R.Smith dal 18/2
Artecentro:A.Bonelli dal 27/2
Barbaroux:F.Aramu al 11/3
Bergamini:A.Forgioli al 13/3
Bolzani:L.Curti al 15/3
Borgogna:P.Cascella dal 25/3
Blu:collettiva al 15/3
Cadario:M.De Filippo al 6/3
Cairola:Dominik al 7/3
Cannocchiale:G.De Andreis dal 8/3
Cavour:A. Matteotti dal 3/3
Centro Ferrania:Noi europei
Cigno:F.Patuzzi dal 4/3
Cortina:L.Minguzzi al 12/3
Diaframma:M.Giacomelli dal 20/2
Diagramma:R.Fascetti al 8/3
Eunomia:J.Helion dal 6/3
Finarte:G.A.Sartorio al 3/3
Gian Ferrari:F.Pirandello al 7/3
Giorno:G.Ciam dal 4/3
Iesda:R.Weiss dal 3/3
Incisione:Grosz e Dix dal 10/2
Levi:E.Vitali al 12/3
Levante:Radziwill al 5/3
Marconi:E.Baj
Milione 1:Sambonet al 17/3
Milione 2:G.Morandi
Montenapoleone:R.Ferruzzi al 9/3
Morone:S.Sermidi dal 6/3
Naviglio 1:Soto - Brion - Zanuso
Naviglio 2:Gentilini dal 11/3
Nieubourg:G.Paolini al 10/3
Ore:collettiva al 7/3
Pagani:A.Paradiso dal 24/2
Parametro:collettiva

Pater:collettiva
Patrizia:C.Balest al 9/3
Pegaso:Barsanti e Lamante al 9/3
Rizzoli:Mirko dal 10/3
Sagittario:F.Speranza al 13/3
S.Fedele:Feito al 15/3
S.Ambrogio:Maestri dell'800 al 6/3
S.Ambroeus:M.Barli al 6/3
S.Andrea:Scanavino al 5/3
Schwarz:Bat - Yosef dal 4/3
Solaria:M.Jean al 23/3
Toninelli:M.Moreni al 16/3
Transart:M.Ernst dal 26/3
32:R.Carroll al 18/3
Valori:G.Michetti al 10/3
Venezia:Maggi al 11/3
Vertice:G.Maria dal 5/3
Vinciana:E.Bellodi al 7/3
Vismara:M.Nannucci dal 4/3
Visualità:collettiva al 5/3

MODENA Sfera:M.Rossello dal 9/2

MONFALCONE Municipio:Russo

NAPOLI Centro:grafica inglese dal 15/2
S.Marco:M.Padovan

NOVARA Palazzo:M.Braidotti

ODERZO 4 Cantoni:Metallino

PADOVA Antenore:G.Isola
Chiocciola:F.Casorati al 7/3
Pro Padova:A.Canilli
Sigillo:collettiva

PALERMO Al Borgo:L.Pasqualino Noto al 30/3
Flaccovio:A.Gubellini

PARMA Pilotta:M.Ceroli al 31/3
Gruppo:"Spazio 3"
Teatro:A.Scaccaglia

PESARO Segnapassi:L.Patella dal 8/3

PESCHIERA D'Arte:Carli - Silvestri

PIACENZA Gotico:R.Conversano dal 15/2
Piacenza:collettiva grafica dal 20/2

PISTOIA Vannucci:A.Frosini

PORDENONE Sagittaria:E.Cirillo

PORTOGRUARO Comunale:Marconi

RAVENNA Mariani:Rincicotti

REGGIO EMILIA Circolo 11:S.Bragaglia Guidi
Comunale:Orozco e Quattrucci

RHO Viscontea:S.Zanella

ROMA Vetrata:Vecchia e Bianchi Barriviera
Cassapanca:A.D'Ottani
Cadario:Tempo 10 dal 15/2
Cerchio:R.Monti
Consorti:Pandolfini
S M 13:F.Berdini dal 10/2
Toninelli:collettiva
Deposito:Cesar
Medusa:E.Berman
Obelisco:S.Takahaschi
Ponte:R.Vespignani
Fontanella:T.Tho
Roma:C.Marcantonio
Rive Gauche:Ballester
S.Marco:O. De Cataldo
Tyler:D.Hadzi
Vantaggio:G.Viviani
Don Chisciotte:A.Cortina

ROVIGO Alexandra:R.Pengo
Garofolo:C.Pulchinotta

ROVERETO Delfino:F.Baratti dal 15/2

SAN BENEDETTO Guglielmi:Incontro d'Arte

SAN REMO Comunale:Terzo mondo

SARONNO Bibliot. Civica: D.Lanaro

S.MARGHERITA Casabella:P.Sidoli dal 1/3

S.GIOVANNI VALDARNO Ponte:L.Dragoni

SASSARI Cancello:R.Boi dal 3/2
23:F.Frai

TARANTO Magna Grecia:B.Greco dal 12/2

TERAMO Polittico:P.Ganna

TORINO Macom:S.Cherchi
Approdo:Husarikova
Civica:L.Nevelson
Carlo Alberto:8 artisti piemontesi
Dantesca:L.Viani
Fogliato:V.Zolla
Martano:Depero al 16/3
Laminima:Moroni al 7/3
Narciso:C.Stenvert dal 6/3
Viotti:Bartolini al 7/3
Bussola:G.Pomodoro dal 1/3
Ridotto:E.Baj al 8/3
Settebello:Piccolis
Luna 2:A.Marfoing

TRENTO Camera Commercio:M.Pevarello
Argentario:C.Bonfà dal 10/2
Fogolino:F.Ghitti
Bronzetti:F.Franchi

TREVISO Libraio:A.Ciarrocchi
Cave:Rincicotti dal 15/2
Giraldo:Palminteri
Treviso:Ghioni

TRIESTE Comunale: Eredita e Ronay
Russo:Subotic
Tribbio:Marini
Rossoni:Cirielli
Barisi:Caldarulo

UDINE C.A.P.:collettiva
Girasole:C.Hollesch
Quadrifoglio:Fabbro
Sagittario:Lucano

VARESE C.A.I.:G.Galbiati dal 15/2

VENEZIA Bevilacqua La Masa:Bonivento
Cavallino:Colorio
Riccio:G.Frati dal 16/2
Traghetto 1:G.Rizzardi
Traghetto 2:Riklin
Fontana:A.Tonello
Triglione:S.Porcari
S.Stefano:Crepet Guazzo

VERONA Notes:G.Sandri dal 15/2
Scudo:A.Fabbri al 11/3
Novelli:G.Motton
Ferrari:G.Spagnulo
Ghelfi:M.Disertori
Grafica Uno:O.Tamburi
Cenacolo:Matteoda
Incontro:P.Franceschetti
Ghelfi:surrealisti
Salotto:Bolca
Marguttiana:G.Da Santomio

VIGEVANO De Grandi:M.Barli dal 8/3

ALTRE NOTIZIE

BIBLIOTECA CIVICA di Milano, esposti libri, giornali, manifesti e foto, spesso rari, relativi al Futurismo.

CENTRO D'ARTE ANNUNCIATA di Milano, organizza un concorso per un saggio, riservato agli alunni dei licei cittadini e abbinato ad una mostra di 10 pittori italiani del '900. Termine utile 6 marzo.

VITTORIO VENETO ospiterà, dal 7 al 27 aprile una mostra - omaggio ai caduti per la patria. Gli artisti sono invitati ad offrire una loro opera a tema libero. Il ricavato andrà per i restauri della Pieve di S.Andrea. Termine 30 marzo. Segreteria "Mostra d'Arte", Piazza Pieve 2.

IGLESIAS, dal 3 al 18 maggio, 4 Mostra Mercato Internazionale della piccola opera d'arte. Termini 21 aprile. Informazioni: Gruppo artistico "Sardes", via Decima 30.

REGGIO EMILIA, in aprile, Premio di pittura "Il nostro Po", a cura dell'Assessorato al Turismo e dell'Ente Provinciale del Turismo, col patrocinio dell'Associazione "Amici del Po".

LA GALLERIA DELLE ORE di Milano (via Fiori Chiari, 18) ha bandito il IX Premio del Disegno ad invito per artisti inferiori ai 35 anni. Gli artisti mai invitati possono inviare, in visione, entro il 15 settembre p.v. n. 5 disegni. Esclusione assoluta di colore o collage, misura massima cm. 40 x 60, su passe-partout bianco cm. 50 x 70, non incorniciati.

BANDITO il IV Premio Naz. di Pittura "Cavalleggeri Aosta" Informazioni: Isa Marseglia via L.Rizzo, 22 Napoli.

LE EDIZIONI del Segnapassi di Pesaro hanno pubblicato una cartella di 5 serigrafie di Getulio Alviani.

LE EDIZIONI FELISATI di Ferrara hanno pubblicato il Bollettino n. 1 de "Il collezionista di disegni".

ARTISTI DECEDUTI: Angiolo Alebardi a Bergamo, Maurice Baskin a Parigi, Guido Codagnone a Torino, Vittorio Gussoni a Sanremo, Mervyn Peake a Londra.

THE ARGON SERVICE bandisce un concorso per un manifesto pubblicitario dei prodotti "Letraset". Termine 31 marzo. Informazioni: via Malpighi 4, Milano.

LORENZO PERONE ha vinto il concorso per il manifesto per le lampade Osram.

LIBRI

Italiani

-GIULIO CARLO ARGAN: Storia dell'arte italiana. Ediz. Sansoni.
-GIOVANNI CARANDENTE: Nino Franchina. Officina Edizioni.
-VITTORIO DEL GAIZO: Simonetta V. Jung. Ediz. Editalia.
-FONTANA Ediz. Achille Mauri.
-ENRICO CASTELLANI pittore Ediz. Achille Mauri.
-GINO SEVERINI: Tempo de "L'effort moderne" Nuove edizioni Vallecchi.
-ANTOLOGIA FIGURATIVA 1 Ediz. Ers.
-PEVSNER, LANGUI, CASSOU: 1884 - 1914 Nascita dell'arte moderna Ediz. Electa.
-RAYMOND COGNIAT: Bonnard. Edit. Vallardi
-RENATA USIGLIO: L'isola triste di Mario Tornello. Ediz. Sciascia
-GIAN LUIGI FALABRINO: La città radiosa di Attilio Mangini Ediz. Sciascia.
-ANTONIO DEL BONO: Jean Bartò. Ediz. Petrus.
-ARMANDO BRISSONI: Zanella. Foglio Editrice.
-ARMANDO BRISSONI: Ricerche sull'estetica di Hegel Ediz. Liviana.
-FERRUCCIO ULIVI: Aminta. Ediz. De Luca.
-ARMANDO BRINDISI: Indagine strutturale sul linguaggio cinematografico dei ritmi 21, 23, 25 e filmstudio 1926 di Hans Richter. Ediz. Liviana.
-LAMBERTO VITALI: Un fotografo fin de siecle: Il conte Primoli. Ed. Einaudi.
-GERMANO CELANT: Marcello Nizzoli Ed. Comunità.
-PICASSO: Corrida. Ediz. Electa.
-MARIO BUCCI: Joan Mirò. Sadea-Sansoni.
-ARTE 1 a cura di W.Hofmann e C.Volpe. Enciclopedia Feltrinelli - Fischer.
-CARLO PIROVANO: Dal neoclassicismo alle correnti contemporanee. Ediz. Electa.
-RICCARDO FRANCALANCIA E CESARE ANGELINI: Assisi. Ediz. Scheiwiller.
-ISABELLA FAR: De Chirico. F.lli Fabbri Edit.
-MARCO VALSECCHI: Giacomo Benevelli, sculture e disegni. Ed. Pagani.
-ELISA OBERTI: Per una fondazione fenomenologica della conoscività dell'arte. Ed. Vita e Pensiero.
-MADELEINE: San Siro e i cavalli. Ed. Alfieri e Lacroix.
-ANTONIO MASOTTI: Carlo Zauli. Ed. Bassoli.

Stranieri

-KATE TRAUMAN STEINZ: Kurt Schwitters. Ediz. University of California Press.
-EDUARD TRIER: Form and space. Ediz. Thames e Hudson.
-KRISTIAN SOTRIFFER: Printmakings. Ediz. Thames e Hudson.

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 200