

NAC

notiziario arte contemporanea

12

1-4-69



Notiziario Arte
Contemporanea

quindicinale

direttore responsabile:
Francesco Vincitorio

Sommario

Il Signor D.B.	3
A.C.Quintavalle:Il saturnino contestato	4
J.Rivario:Gli inoperosi pennelli (Convegno a Bologna)	6
L.Lambertini:Il disagio della civiltà (Depero a Torino)	7

Mostre:

Bari:"A.Gentile" di R.Manzionna	8
Bologna:"C.Pozzati" di G.Ruggeri	8
"M.Frydman" di G.Ruggeri	8
"S.Girardello" di G.Ruggeri	8
Bolzano:"G.Peruz" di G.P.Fazion	9
Brescia:"G.Sangregorio" di E.Fezzi	9
"A.Stagnoli" di E.Cassa Salvi	10
Como:"A.Rambelli" di L.Caramel	11
Cremona:"L.Dragon" di E.Fezzi	11
Firenze:"Concretisti cecoslovacchi" di L.Vinca Masini	12
Genova:"Vandyken" di G.Beringheli	12
"B.Sesia" di F.Sborgi	13
"Grafica jugoslava" di F.Sborgi	13
Milano:"A.Bonelli" di A.Natali	13
"G.Gasparini" di A.Natali	14
"A.Cagnone" di A.Natali	14
"M.Jean" di R.Margonari	15
"G.Biasi" di R.Barletta	15
"M.Ernst" di R.Barletta	16
"M.Nannucci" di F.Vincitorio	17
"U.La Pietra" di F.Vincitorio	18
"E.Ramosa" di C.Gian Ferrari	18
"R.Carrol" di V.Fagone	19
"S.Sermidi" di V.Fagone	19
Nuoro:"I.Kodra" di M. Di Cara	20
Pescara:"A.Seassaro" di B.Sablone	20
Piacenza:"C.Dessanti" di M.Ghilardi	21
Reggio Emilia:"J.C.Orozco" di A.C.Quintavalle	21
Roma:"B.Guzzi" di V.Apuleo	22
"E.Pignon" di V.Apuleo	22
Sondrio:"G.Secomandi" di E.Cesana	23
Torino:"P.Martelli" di M.Bandini	24
"S.Cherchi" di M.Bandini	24
Trento:"F.Franco" di L.Lambertini	25
Venezia:"A.Sommacampagna" di S.Fazia	25
Vicenza:"M.Lucchesi" di S.Fazia	26

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

In copertina:
Fortunato Depero
Città meccanizzata - '19
Raccolta privata - Milano

Ben Shahn:L'educazione di un artista	27
In morte di Raffaele Castello	28
Riviste	29
Notiziario	30

IL SIGNOR D. B.

Da noi, quando si scrive qualcosa "contro", c'è sempre chi è pronto a domandarsi quali personalismi" vi sono dietro questi attacchi. Quando abbiamo denunciato la incultura del Premio Grazia o l'immobilismo dell'Assessorato all'Educazione del Comune di Milano, subito ci hanno chiesto, con aria furbesca, perchè tanta animosità contro Mondadori o Montagna. Speriamo che oggi non pensino che vogliamo soffiare la poltrona al Signor Dino Buzzati.

Noi contro di lui non abbiamo nulla. Anzi, a dire la verità, ricordiamo con riconoscenza l'incontro con il suo "Deserto dei Tartari", letto - se la memoria non ci tradisce - al fronte. Oltre tutto dovremmo essergli grati perchè è l'unico giornalista che ha fatto fare, al suo giornale, l'abbonamento a NAC. Eppure sentiamo il dovere di dire che la sua presenza, quale critico d'arte ufficiale al Corriere della Sera è una vergogna. Non solo per le ragioni che sentiamo ripetere, ogni volta che parliamo con chi, in qualche modo, si interessa di arti visive: i suoi ostracismi, le scelte quasi sempre arcaiche, il Vice inviato a recensire la mostra di Broggin mentre gli scarabocchi di un qualsiasi Pichette recano ben chiara la sigla D.B. A noi preme, invece, soprattutto, il comportamento del Corriere della Sera ed i problemi di cultura che ne derivano. Vale a dire che ci sembra inammissibile che un giornale moderno, quello che amici ed avversari riconoscono come il maggior quotidiano italiano, quello che con istintivo moto d'orgoglio scopriamo, fresco di stampa, frammisto a pochi altri, in una edicola della Quinta Avenue, si avvalga, per quanto riguarda le arti visive, di servizi come quelli di Buzzati. Ad evidenza solo un letterato, con una infarinatura di conoscenze figurative e, ancor più evidentemente, un pittore. Un uomo, cioè, come spesso accade, con proprie, viscerali idee sulla pittura ma appunto per

ragioni, diciamo, di gruppo sanguigno, incapace di intendere, e quindi di divulgare, le innumerevoli altre vie attraverso le quali un artista può cercare le proprie verità. Per esempio, e secondo noi, inconcepibile che, nel 1969, il maggiore giornale italiano (quindi con le responsabilità di informazione e formazione che ne derivano) spieghi ai lettori che un'esperienza fondamentale della cultura visiva quale è stata - *nel mondo* - l'arte astratta, è soltanto un regno di morti.

Il discorso, come si vede, trascende la persona di Buzzati e investe un problema riguardante l'azione culturale che deve essere compiuta da un grosso organo di stampa. Non pensiamo che su una recente graduatoria "per qualità" dei primi 10 quotidiani del mondo (fra cui figuravano l'Osservatore romano e l'ABC spagnolo, ma non il Corriere della Sera) abbiano influito i servizi relativi alle arti visive. Ma quello che ci pare certo è che la qualità di un quotidiano si misura pure dal modo con cui vengono affrontati questi problemi. I quali - si badi bene - non sono fatti marginali o, se oggi, in Italia, lo sono, la colpa ricade anche sui direttori di questi quotidiani e sul loro analfabetismo visuale e sulla loro ignoranza dell'importanza dei fatti visivi.

Ci si potrà obiettare che già da qualche mese il Corriere pubblica, ogni domenica, due pagine dedicate alle arti visive con firme anche eccellenti. Ma il problema che noi solleviamo è un altro. E nasce proprio dalla convinzione che le arti visive non sono un pasto domenicale e, come diceva Mussolini, "un sovraumano conforto". L'educazione all'arte è un grosso fatto sociale, perchè è conoscenza umana ed esercizio critico. Ed è perciò salvaguardia di libertà. Una salvaguardia che bisognerebbe curare giorno per giorno e con strumenti ben più idonei del Signor D.B.

IL SATURNINO CONTESTATO

Non so se sia stato analizzato, da aderente punto di vista, il problema del nostro mercato artistico e delle sue contraddizioni, emerse anche di recente, del resto, dinanzi ai cancelli presidiati della Biennale o (per altro verso, naturalmente) alla cosiddetta Mostra-Mercato di Firenze.

La situazione in cui si trovavano ad agire gli "operatori" (altrimenti non saprei chiamarli) artistici nel nostro paese non era, sostanzialmente, in contraddizione col sistema almeno fino al termine dell'ultima guerra mondiale. Si trattava in sostanza di un gruppo elitario di artisti, già messi ai margini (non tutti) della ufficialità e poi debitamente rientrati, attraverso mostre, celebrazioni, etc. in un dibattito culturale non esteso molto al di là di quella ricca borghesia intellettuale che, coi suoi acquisti, aveva favorito sotto il fascismo una indipendenza dal potere politico costituito. Fatto è che, negli anni '50 ed oltre, nella società italiana si determina una rivoluzione sostanziale i cui effetti oggi sono macroscopicamente evidenti: il paese diventa una potenza notevolmente industrializzata e, naturalmente, le strutture culturali si trovano dinanzi a nuove esigenze, ad un nuovo pubblico. Eppure, nel campo delle arti figurative, il sistema del rapporto artista-pubblico, mediatore il "gallerista", non è affatto mutato; la "galleria", come sede dove si "fa" la cultura per un ristretto numero di iniziati, nella quale si "assapora" l'arte, etc. sussiste con la sua struttura funzionale e di classe e, per giunta, a rendere più complesso il discorso, un nuovo pubblico, quello dei ricchi recenti, desideroso di nobilitazioni da salotto, si accosta all'arte. In un primo tempo la reazione dei mercanti è stata di lasciar tutto come prima, semplicemente richiedendo ai soliti pittori una produzione più dilatata; poi si è pensato di sfrutta-

re questo boom dell'arte ad un secondo livello, che confermasse il carattere elitario della medesima ma che venisse incontro alle esigenze di un pubblico piccoloborghese, quello che alle gallerie d'arte non metterebbe mai piede: allora ecco l'offerta di opere sui giornali, prima litografie, poi quadri (qualche pittore -! ! ! - è disposto pure a replicare -n- volte un quadro pluriprescelto). Ma non si trattava di una vera soluzione per la buona ragione che i -veri- intellettuali rifiutavano come prodotto artistico queste opere, e gli stessi artisti di maggior fama che si impegnavano a tali livelli consideravano simili produzioni come secondarie rispetto all'arte-vera, quella ceduta, appunto, ancora nelle gallerie o, direttamente, ai collezionisti che visitavano lo studio.

In conclusione dunque il nostro mercato artistico è ancora un piccolo mercato per alcuni sensibili borghesi; con tali strutture anche le iniezioni di nuovi artisti nel tessuto non servono certamente a vitalizzarlo, semmai a coinvolgere anche loro nel sistema. Anzi direi che la funzione del mercante è normalmente deleteria perchè blocca il giovane alla esigenza di mercato di crearsi una sigla e di iterarla indefinitamente, affinché possa essere riconosciuto -sempre-, a colpo d'occhio, mentre tale esigenza, a ben guardare, nasce direi da una carenza proprio a livello propagandistico del mercante stesso che opera su basi arcaiche di pubblicità (il critico amico, l'inaugurazione nella galleria) e quindi non può invadere la nazione con l'immagine del nuovo artista (nuovo del 1969 rispetto al 1968, poniamo), come fa la Fiat con i nuovi modelli delle auto.

Eppure il sistema esigerebbe proprio questo: perciò le crisi della cultura artistica in Italia non vengono mai da un dialettico rapporto tra ideologi (cioè artisti e critici)

e società, ma semplicemente dalla sopraffazione pubblicitaria che prodotti artistici provenienti da mercati strutturati in maniera differente e adeguata al sistema conducono sulla situazione locale arcaica e bloccata. A tale proposito la vicenda della crisi da noi dell'informale (e della sua versione provinciale, il naturalismo), e adesso della pop-art appaiono indicative. La gran parte degli artisti insomma e, quel che è ancora peggio, dei critici, si ritrovano ad essere al servizio del mercato che è, per la gran parte, eterodiretto (esistono anche le colonie dedotte, e cioè le gallerie straniere con sottosezioni italiane dove si apprende, un anno dopo averlo letto sulle riviste, il nuovo tema cultural-figurativo), sicché sono costretti regolarmente, ogni pochi anni, a rapidi quanto risibili aggiornamenti.

La questione della contestazione dunque si è inserita in questo sistema apparentemente stabile ma, in sostanza, fragilissimo e senza idee, in questa "societas" di venditori che non hanno ancora capito che l'avvenire del - mercato - è proprio nella lotta contro il - mercato -. Fatto è che gli stessi contestatori si sono ritrovati a esporre a loro volta in una qualsiasi galleria, a impiantare "personali" e "collettive" in quanto, naturalmente, accettano nella sostanza la struttura borghese del rapporto acquirente - venditore e si fanno bottegai di se stessi, magari con l'intermediario, per non sporcarsi le mani. Così anche i giovani più interessanti, che saprebbero e sanno incidere sul piano ideologico nel sistema, autolimitano la loro azione alla ristretta area del salotto dei ricchi acquirenti che, masochisticamente, godono ad essere insultati in quanto classe (contestati, se preferite). Se oggi le mostre hanno un senso esse devono originare non dal solito gruppo dei critici collegati ai galleristi (molti critici sono "delle" gallerie, cioè

"del" mercato, con singolare rovesciamento di quello che dovrebbe essere un rapporto culturale, anche nel sistema) ma promosse da enti pubblici o da gruppi di critici e artisti con esclusione del mercante e, soprattutto, della strumentalizzazione dei mezzi di pubblicizzazione di massa.

Non mi nascondo che si tratta di palliativi perchè, finchè non muta il rapporto di classe nel sistema è vano pensare sia possibile riconquistare la funzione liberatrice dell'arte ma, pure, è certo che almeno il livello minimo di onestà di rapporti possibile potrà essere ottenuto. E, intanto, perchè la rivoluzione seriale, cioè la possibilità di ottenere un prodotto artistico dal quale si esclude l'esistenza di un originale, non ha inciso per nulla sul nostro mercato? Perchè in sostanza le mostre di -originali-, di pezzi unici non sono morte? Perchè naturalmente gli artisti migliori, stipendiati dalle gallerie, seguono le direttive di queste che ancora procedono, nella nostra "affluent society", con i metodi della Italtietta; ed esistono sempre i critici che firmano presentazioni, scoprono le novità dell'ultima ora, e giornalisti delle cronache mondane che sempre più vanno inserendo i personaggi-artisti nel loro mondo di fotografie-guida di imperatori a spasso, re per burla, attori-idolo. Non per nulla ogni giovane creatore d'oggi deve vestire -da artista-, come i bassotti col paletot delle famiglie bene, solo che il guinzaglio, una volta di più, lo tiene il sistema. Non sarà mai troppo presto per chiedere, a questi operatori così detti di cultura, di essere coerenti: se veramente contestano il sistema vedano anche, con qualche rischio magari, di incidere sulle sue strutture e, quanto meno, di non travestirsi: il tempo dell'artista saturnino è finito, si tratta di un mito di classe.

Arturo Carlo Quintavalle

gli inoperosi pennelli

Il timore della contestazione ha incendiato la fantasia ai promotori della tradizionale mostra che ogni anno il sindacato degli artisti bolognesi promuove nell'ambito della regione. Non più mostra, non più commissione per l'invito degli artisti nè per la scelta delle opere, niente giuria per la premiazione: nè vinti nè vincitori. Tutti vi potevano partecipare senza chiedere il permesso a nessuno: bastava portarsi un quadro sotto il braccio e appenderlo alla prima parete disponibile. Quella pietra tombale con teschio fiori e lapide che i visitatori si sono trovata fra i piedi all'ingresso altro non doveva essere che il monumento funebre alle tradizionali mostre d'arte, per lasciare il posto - a che cosa? - alla "Proposta per una manifestazione-incontro-esposizione-rappresentazione".

Che si trattasse di una mostra d'arte sui generis lo si è capito subito, fin dal primo giorno quando, al primo happening, il pubblico si è dovuto difendere rilanciando le palle di carta con le quali una squadra di giovani si era messa a bersagliarlo con poca grazia.

Da quel primo giorno, per un mese intero è stato un ininterrotto susseguirsi di happenings, dibattiti, proiezioni, recitals, cabaret, teatro off off, tavole rotonde e tutto il resto, con la partecipazione di artisti provenienti da varie parti d'Italia e anche dall'estero, segnatamente i bravi attori della compagnia "Les Tréteaux Libres" di Ginevra.

Seppure sorta nel clima dell'anticontestazione, una mostra del genere non poteva non venire contestata. Una delle prime voci a levarsi è stata quella del critico Giovanni Accame, per il quale questo tipo di manifestazione non permette ai pittori tradizionali iscritti al Sindacato di esporre nel clima culturale loro adatto; costringe chi non fa più pittura a restare allo stesso livello dei paesaggisti; tende intenzionalmente a portare lo spettatore a reazioni comunque errate; rinuncia a una qualsiasi didattica, dimenticando che ogni manifestazione pubblica (specie se fatta in un museo) è sempre con fini didattici,

conferendo a questa parola i suoi significati più ampi e attuali. Rivela inoltre chiaramente che l'apparente libertà d'azione è stata dettata più dalla paura di sembrare inattuali e di venire giustamente contestati, che dalla volontà di una fattiva ricerca evidentemente irrealizzabile in tale occasione; a meno che la cosa non sia stata voluta dagli organizzatori proprio per dimostrare la nullità culturale delle mostre sindacali, che comunque non escono dall'ambito più prettamente provinciale. A queste affermazioni Concetto Pozzati, che è stato uno degli organizzatori della manifestazione, è insorto: E' l'idea che si deve discutere! L'importanza della "proposta" è nell'aver abolito la competitività, le commissioni inviti e accettazione, le graduatorie, gli applausi, le tendenze, i pruriti personali, il mettersi in vetrina, i piedistalli e le "pastette" della cultura, le "baronie" dell'arte, le codificazioni, le benedizioni della critica, il corporativismo. Si sceglie, non si è scelti. Io, voi, gli altri, siamo la manifestazione. Non è l'abbraccio del "vogliamooci bene" e del qualunquismo generico ma è una mescolanza che dissacra il professionalismo, i sistemi piramidali, le punte, le tendenze.

E' solo un'idea di rivolta? E' ancora un atteggiamento avanguardistico? Secondo Pozzati, è la prima volta che uno non si fa scudo del proprio "nome" e della posizione professionale conquistata, che non ha avuto la paretina d'argento, l'altarinio in centro sala. Forse esiste una contraddizione anche in questa "Proposta per una manifestazione-incontro" la quale ha sì il pregio di rompere la separatezza specialistica ma può correre il pericolo di diventare una nuova istituzione.

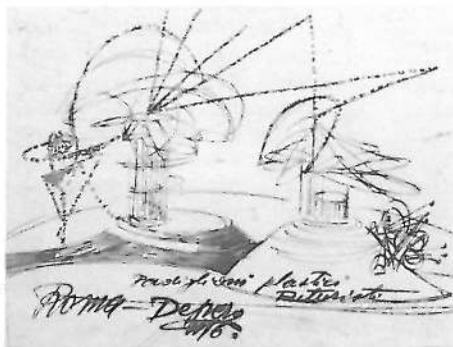
Sull'argomento sono stati versati fiumi di parole che potranno essere vagliate quando saranno pubblicati gli interventi registrati, in corso di stampa. Solo allora sarà possibile fare un bilancio di questo lungo congresso di artisti, che mai come ora si scoprono nelle mani gli inoperosi pennelli.

Jean Rivario

il disagio della civiltà'

Fin dalla prima gioventù Depero fu aperto ad ogni sollecitazione, pronto ad opporsi con autentico spirito eversivo a quanto di pedantemente statico sussisteva e, si badi, tale suo modo di essere corrispondeva non solo ad una storia o cronaca di fatti culturalmente mutuati bensì ad uno spontaneo modo di essere dell'artista. Così lo si trova entusiasta e convinto assertore e propugnatore dal 1914 in avanti della pittura astratta e di quella della velocità; abbiamo quindi la parentesi plastico-motorumorista, quella delle composizioni magiche di scene e di costumi per il teatro ed infine di onomalingua e di pittura nucleare, con continue professioni sul trionfo della macchina. L'oggetto secondo lui - inteso quale meccanismo - è addirittura imperituro e in tal modo si assiste, durante l'intero arco della sua vita, all'estrinsecazione di aspetti che confluiscono anche nel fantastico ma che sempre hanno per termini definitorii l'uomo e la macchina, uniti e fusi insieme. Ciò va osservato con estrema attenzione, prescindendo da qualsiasi etichetta come ad esempio quella della giocondità delle rappresentazioni o raffigurazioni deperiane. Infatti se per i futuristi non esisteva distinzione fra materia e spirito Depero ha portato alle estreme conseguenze tale affermazione con un "paesaggio urbano" fantastico, ironico e concluso a seconda dei casi, nel quale l'uomo s'identifica con la macchina, diventa automa e burattino. Il che, visto come trasferimenti ed oggettivazioni reali dettati dall'inconscio, va inteso come fuga nella realtà. Quando invece l'artista si affida alle sue fantasie, ai suoi esorcismi fiabeschi di altro genere si ha apertamente la fuga dalla realtà.

L'ironia pertanto, l'assunto fiabesco di molte opere di Depero, proprio per tale identificazione, pone in luce assai precisa il dichiarato ottimismo dell'artista e sottolinea la sua intuizione anticipatrice dell'attuale rapporto fra l'individuo e la massa, tra l'oggetto e l'uomo. Non si deve intendere tuttavia siffatta posizione quale autocoscienza proposizione del cosiddetto "disagio della civiltà" bensì come sua inconscia affermazione la quale traspare anche dai suoi scritti. Esempi quanto mai pa-



Depero: 1916
Padiglioni plastici futuristi

lesi sono frasi che si ritrovano negli articoli da lui pubblicati nel 1931 in "La Sera" di Milano in cui è detto, fra l'altro, di "milioni di banchetti, milioni di amori, di minuscole umanità affaccendate...", l'artista sta descrivendo New York e continua definendo la metropoli una "Babele immensa che ha l'aspetto simultaneo di manicomio e officina". E l'esemplificazione potrebbe continuare.

Siffatte considerazioni, suggerite dalle 150 opere e dai documenti inediti esposti alla Galleria Martano/due di Torino - la mostra, allestita sotto l'egida del Museo Depero, verrà trasferita a Milano, Bologna, Firenze e Roma - non hanno certo la pretesa di fare il punto sulla poetica dell'artista trentino. Infatti nella casa di via Valbusa Piccola di Rovereto, ove tuttora vive la vedova, la signora Rosetta, esistono una infinità di documenti che non sono stati ancora né catalogati, né inventariati e che forniranno di certo un notevole contributo allo studio, non solo di Depero ma forse dello stesso Futurismo. Occorre una équipe di ricercatori, occorre che la critica si "muova" nel vero senso del termine. La città di Rovereto inoltre potrebbe organizzare a tal riguardo dei convegni. La mostra torinese pertanto, sotto questo aspetto, ha anche la caratteristica di una interessante proposta.

Luigi Lambertini

mostre

BARI

Galleria Cornice: Agostino Gentile

L'incontro con la pittura di Licini per il trentenne pittore, di origine barese se non sbaglio, ma operante a Torino, deve essere stato determinante. Anche nei quadri del '68 certi esiti compositivi da "nuova figurazione", rientrano ambigualmente in un tipo di discorso di chiara derivazione liciniana: penso soprattutto alla 'Finestra di Ilaria' e all'altro 'E' passata la nuvola'. Tutto sommato, direi che preferisco un gruppo di opere del '63 non molto numeroso, ma abbastanza rappresentativo ("Estate", "Sul mare", "Tre linee per l'Infinito") dove l'attenzione riservata ai temi liciniani ha un senso di maggiore autenticità, perchè più ingenuamente meditata, più poeticamente curiosa.

Rosa Manzionna

BOLOGNA

Galleria de' Foscherari: C. Pozzati

Ammesso che in pittura si possa parlare di generi, non è vero che la Natura morta sia un genere sorpassato. Quelle di Pozzati - punta di diamante dell'arte nuova - altro non sono, in sostanza, che Nature morte, seppure contraffatte. Oggi è tutto o quasi tutto contraffazione: la musica l'ascoltiamo nei dischi; al teatro preferiamo il cinema e il video; la propaganda e la



C. Pozzati: A guardia della qualità - 1965

pubblicità - menzogne organizzate - sono il nostro pane quotidiano; l'industria ci sommerge di oggetti che non sono quello che sembrano; è in viaggio la bistecca di petrolio... Insomma il gioco è fatto, e la realtà che viviamo irreversibile. Spiegate pittori le vostre bandiere; gridate poeti le vostre querele: vi tireranno le pietre. Lo sdegno di Pozzati sale al cielo. "Ma come - s'intitola un suo quadro - cade ancora la pioggia?" Anche in quest'ultima mostra il pittore bolognese porta avanti fino alle estreme conseguenze, con immacolata eleganza, la sua lucida e ironica parabola. Anche i prati sono diventati di plastica come gli spazzoloni; e le pere, le mele, i pomodori sono diventate idee astratte, specchi ritagliati che a contemplarli si riflette uno straccio della nostra immagine: simbolo di umana imbecillità.

Galleria Carbonesi: M. Frydman

Il corpo umano liberamente scomposto, dilatato, mutilato, in dimensioni gigantesche, a volte di un manierismo michelangeloesco rovinoso, è il tema unico e assoluto del giovane scultore franco-belga Maurice Frydman, che espone una raccolta di disegni, tempere e incisioni. Non è facile inserire la sua opera nel dialogo presente delle arti. Il suo segno, fedele trasposizione delle sculture, si aggancia al filone che da Rodin via via poi incontrerà Maillol, Laurens e quindi i più vicini a lui fiamminghi Puvrez, Jaspers e Permeke, ponendosi con piglio espressionistico in una scuola ricca di valori plastici e monumentali, consapevole della muta potenza della carne e del suo oscuro divenire nel grembo biologico della natura.

Galleria Tempo: Silvano Girardello

Seppure rodigino, Silvano Girardello appartiene al milieu di Verona, dove da vari anni lavora partecipando dei vivi fermenti che oggi assecondano la vita artistica della città scaligera. Dopo Finotti, scultore di taglio sicuro, ecco alla galleria di Saliola un altro veronese, nei cui quadri compositi, a tecnica mista - duco, collage, pittura, fotografia - la neofigurazione trova un singolare campionario di personaggi e situazioni del nostro tempo. L'ironia di Girardello è tutta scoperta, come le sue rapine:



S. Girardello: Io dò una cosa a te ...



Tu dai una cosa a me - 1968

dall'Arcimboldi a Baj, tutto gli appartiene, anche la bocca canora di Mina e gli stupendi occhioni ritagliati dalle riviste di cinema e di moda femminile. Ma Girardello lavora di fino: manufatti impeccabili e di gusto sicuro. Il suo è un fantastico mondo barocco, ambigualmente infantile, vitale, felicemente corrotto, nel quale è giocoforza riconoscersi.

Giorgio Ruggeri

BOLZANO

Galleria Goethe: Guido Peruz

Nella prospettiva di un'architettura piana, antiarchitettónica per eccellenza, che richiama alla memoria brani di scacchiera o il labirinto, Peruz ingloba, incasellandole, delle figure inorganiche, talvolta ostacolate nella loro tensione evolutiva anche da forze magnetiche che le avvolgono e le perturbano. Chiuse in sè da un destino esterno ad esse, queste figure, che si dirzionano da un inorganico naturale verso forme superiori di vita, con frequenti richiami al ritaglio tecnologico, nella loro irrisolvibilità assurgono a emblemi, presenze totemiche inquietanti nella civiltà chiusa a ogni esperienza umanizzante: sostanze archetipe che si creano paradossal-

mente ex-novo per una significazione a livello di una simbologia contemporanea. Esperienza positiva, dunque, tenuto conto che l'artista, che ha studiato lungamente a Milano, è alla sua prima personale importante. Non mancano tuttavia zone d'ombra. Peruz sembra soggiacere all'ansia crescente di molti giovani oggi, i quali tendono a presentarsi con un corpus omogeneo di opere, quasi a evidenziare una precoce maturità: per cui non di rado si forza il discorso. La sua problematica si configura (e si esaurisce) in un numero non grande di quadri, e le altre opere, riproponendosi in modo quasi ripetitivo, risultano decorative rispetto ai primi. Diventa perciò più fredda la partecipazione dell'autore al dramma individuato.

Ritroveremo volentieri Peruz al traguardo di una vocazione colata nel tempo. Frattanto il discorso, anche in sede critica, rimane aperto.

Gian Pietro Fazion

BRESCIA

Galleria Cavalletto: G. Sangregorio

Il trapasso dalla natura all'arte vuol apparire impercettibile nei blocchi contesti di sasso e legno, di Sangregorio. Lasciando

quasi intatta la massa di granito o di travertino, levigando appena le travi di legno, lo scultore costruisce monumenti primordiali, intaccati da un'iniziale manifattura. Un carattere di solennità naturale si ritrova soprattutto nelle grandi strutture, da cui affiorano primi gesti di vita. Dalla recente monografia pubblicata dal Milione risalta l'aspirazione monumentale di Sangregorio, illustrata nei *Testimoni*, 1960, in pietra di Angera; *In ogni città*, travertino, 1963; nella possente *Matrice*, serpentino, 1963-65; in *Et elucet natura profundi*, granito e legno di noce, 1967. Un impiego calcolato e insieme libero di queste materie colora di particolari venature, perfino di sensazioni fisiologiche gli incastri quadrati e conficcati vicendevolmente nelle matrici. Un'opera tra le più sobrie e serrate è *Cosmologia-Uomo*, 1966, in pietra ollare, di un nero profondo. Presente in tutte le sculture è l'intento di una ricerca e sviluppo di vitalità primordiale, riscoperta "nelle sue forme più autentiche" (G. Marchiori). Nelle commessure più fitte delle piccole sculture l'accento si sposta sui resti levigati di un utensile, quasi un "oggetto", preistorico, ma con qualche decantazione preziosa. Ancora tra le opere più compatte e misteriose si colloca invece *Vento freddo*, un blocco di solo legno che tiene intatto il valore fondamentale di tale lavoro, contrassegnato dal senso di un "divenire imperioso e necessario" (S. Torresani), che è reso anche più leggibile nella serie dei disegni.

Elda Fezzi

Galleria S. Michele: Antonio Stagnoli

Antonio Stagnoli è per temperamento, per forza incisiva, per nativa qualità poetica e drammatica, personalità tra le più genuine e autentiche che sia dato incontrare nel campo della pittura figurativa, ben degno di uscire ormai definitivamente dalla cerchia provinciale per un riconoscimento di più ampio respiro. Già alcuni premi, avevano consacrato il suo valore su scala nazionale. Ma da allora Stagnoli è maturato e oggi la sua mostra alla "Galleria San Michele" rappresenta una svolta decisiva nella sua storia, perchè segna l'avvento in lui di un pittore nuovo, nel senso che ha saputo conquistare una stretta coerenza, e



A. Stagnoli: Stanchezza - 1968

organicità nei confronti di quel grafico di razza che ha ormai dietro a sé una lunga, eccezionale e ammirata attività. Fin qui c'era stata in lui una strana dicotomia: da un lato - nel bianco e nero - una forza, un'acutezza di scavo, un realismo drammatico che faceva pensare persino ai grandi nordici. Dall'altra - negli olii - un sensibilità cromatica, una sfaccettatura prismatica di composizioni decorative e preziose sulla linea dell'astratto-concreto. Ora Stagnoli è riuscito a tradurre nel colore e con drammatico vigore quel mondo che è suo soltanto: il mondo rude, intenso e popolare della sua valle natia. Poveri mandriani e montanari, segnati dalle stigmate di una miseria atavica, stravolti, malmenati dall'ingiustizia di una secolare condizione di stenti e di fatiche, animali fedeli accomunati dalla stessa sorte; angoli di una natura anch'essa stenta, aspra e dura. Con l'uscita alla luce, al colore qualcosa di nuovo fermenta nel nucleo narrativo di Stagnoli. E non è senza significato che il fluire del sangue entro le vene del disegno s'accompagna appunto al comparire di qualche tema appena fuori della cerchia contadina, nel breve spazio della meccanica artigiana: contadini di recente mutati in meccanici, appena passati dalla stalla all'officina. Anche la macchina fa la sua irruzione nel piccolo borgo montano. Si direbbe che per crescita interna una presa di coscienza più inquieta incominci a serpeggiare nel populismo contadino di Stagnoli. Qualcosa lievita in quel mondo statico, immutabile e solenne, e il colore entra a tempo giusto per esprimere questo

dinamismo, questi fermenti nuovi. Così la scelta stilistica di Stagnoli, quel suo aggancio alla tradizione del realismo espressionista risulta subito esatta, rigorosa. E' questo il grande solco in cui ha sempre camminato la sua arte, con un ritmo e una cadenza che è sua e che lo distingue - nonostante qualche pallida eco - anche nei confronti delle diverse declinazioni neofigurative nelle quali agisce un retroterra assai più carico di intellettualismo, di nebbie esistenzialistiche, di "cultura" cittadina. Qui, invece, nel nostro, sembra confluire se mai qualche vena della grande tradizione antica che fa illustre la terra bresciana e che può annoverare maestri "moderni" e anticipatori come un Romanino o un Ceruti, tanto per nominare le personalità e i cicli con i quali i "pitocchi" di Stagnoli possono aver più naturale e diretta parentela.

Elvira Cassa Salvi

COMO

Galleria Salotto: Amilcare Rambelli

Intorno al '60, in un clima dominato dalla stanca ed esterna ripetizione degli esiti più marginali della rivolta "autre", Amilcare Rambelli fu tra i pochissimi artisti italiani che, pur senza rinunciare ad un rapporto con quanto di più importante era maturato in ambito informale, anzi in diretto rapporto con quelle esperienze, si posero con atteggiamento positivamente critico nei confronti della scultura. Le sue prime opere di rilievo - delle terrecotte -



A. Rambelli: Scultura - 1967

mostrarono il rifiuto sia di ritorni nostalgici ad un antropocentrismo di maniera, sempre ricorrenti - e pericolosamente ricorrenti - nella scultura, sia dell'indugio edonistico sulla forma, allora particolarmente fortunato. E si segnalavano, invece, per una plastica scabra, essenziale, condotta con energia, ma anche sempre "controllata": non, però, per un intervento determinante dell'autore, ma come per l'affiorare di una misura consustanziale alla materia, dalla quale Rambelli riusciva a farla emergere. Una misura, quindi, che nulla ha da spartire con astratti concetti di equilibrio e armonia: che, anzi, può coesistere con naturalezza con i fenomeni meno pacati ed il cui unico segreto è la capacità dello scultore di registrare lo "spazio dell'immagine" (per usare la sigla di una rassegna fortunata). Ed è soprattutto tale concezione dello spazio che unisce a quella degli anni passati l'ultima attività dell'artista, come è dato constatare chiaramente anche in questa mostra antologica di Como che, raccogliendo opere eseguite dal 1962 ad oggi, permette confronti diretti ed immediati. I protagonisti dei suoi lavori, ora, non sono più solo tessuti organici, né materiali colti in germinazioni elementari. Ad essi si sono aggiunti - non tuttavia sostituiti - espliciti richiami ad una tematica nuova: quella della macchina; e, in genere, si è assistito ad un passaggio dall'imprecisato al determinato, dal semplice al complesso. Un passaggio che ha coinvolto la struttura stessa delle sue creazioni, non più concluse in un unico nucleo - in cui erano precedentemente costretti e il lento divenire della materia e lo stesso contrastato opporsi di figure -, ma largamente dislocate nello spazio, che tuttavia conserva, pur nell'esplicita volontà di "racconto", il suo carattere di "naturalità".

Luciano Caramel

CREMONA

Galleria Botti: Luigi Dragoni

Ricorrere ad un 'tema' - questo delle *Saturnia noctis* e dei 'cerambi', e di architetture animate, precipiti, "barocche" - è nelle recenti tele di Dragoni già uno stimolo a scoprire un'altra possibile mobilità dell'immagine. La conferma di un lungo passag-

gio in ambito neonaturalistico - con esiti in certi momenti di un bellissimo scarmigliato 'crescendo' informe; poi, di tanto in tanto, di nuovo riposante su passaggi filtrati di vaghe impronte, residui di vegetazioni; la adesione mai dimentica ad una vitalità naturale, è ancora al fondo anche di questi trapassi di 'cose' e 'luoghi' in metafore. Anche quando ora interviene una struttura architettonica, un gioco di cerchi concentrici, il reperto vagamente tecnologico è subito invischiato in una sorta di servizio al significato dell'evento; e questo mantiene il suo grave peso di fenomeno visto da terra, dall'abitato, da un occhio d'uomo che sta a contatto quotidiano con forme e moti e misteri di tutti i giorni. Le stesse tentazioni di aprire una prospettiva perfino animata da una luce surreale (*Cielo rosso*, 1968; *Involò*, 1968) sono determinate da una concretezza etimologica piuttosto eccezionale. All'illusorietà, cioè, di un'apparizione quasi al limite della fantascienza. l'ordito della pittura - colmo di una sua zavorra, di un suo peso di cose naturali - sottende e sostituisce l'imminenza di eterni fenomeni di natura. Il vigore delle incisioni, che accompagna col suo ronzio zoomorfo i dipinti, chiarisce e completa questa pittura che fermenta in un inquieto risentimento linguistico.

Elda Fezzi



L. Dragoni: "Finestra barocca" - 1969

FIRENZE

Numero: Concretisti cecoslovacchi

Il critico cecoslovacco Arsén Pohribny, da qualche tempo a Firenze, ha ordinato a Numero una piccola mostra del Club Concretisti (KK) cecoslovacco. "In Cecoslovacchia" egli scrive "il movimento concretista incontra una catena di ostacoli di cui gli italiani non hanno alcuna cognizione. Per esempio i materiali da impiegare non sono accessibili e così si sperimenta soltanto con la carta, con il legno ecc. Questa circostanza spiega un certo primitivismo e la tendenza verso la minimal-art. In quella tragica e ironica concezione di vita in Cecoslovacchia, il problema dei concretisti deve sembrare un idealismo estraneo, quasi importato. Ma contro questa opinione, i membri del KK si sono sviluppati da ipotesi ed espressioni locali (la pittura materica esistenzialistica), ed alcuni ne portano le tracce tuttora". L'importanza di questa piccola esposizione consiste, mi pare, in due fatti: il primo, perchè è l'occasione di una verifica di certa vicinanza di intenti che accomuna le esperienze neoconcrete italiane a queste, sul piano internazionale della cultura artistica attuale; poi perchè, in un momento come quello che la Cecoslovacchia attraversa, un esempio di richiamo alla razionalità e alla chiarezza mi sembra esemplare e indicativo di una volontà di non-inglobamento nel sistema (quale si è dimostrata, in maniera, non esito a dire ignominiosa, l'operazione condotta a scopo autopubblicitario in funzione neocapitalistica, da un Guarnieri, con le sue "Ombre su Praga", avvallate, oltre a tutto, da Enrico Mattei e dalla Nazione!).

Lara Vinca Masini

GENOVA

Galleria Bertesca: Vandyken

Vandyken (Jean Willem Van Dyken) è un giovane artista olandese la cui discendenza appare chiaramente vitalizzata da quel plasticismo - che sembra non aver ancora esaurito il proprio campo di indagine - avviato da De Stijl e da Abstraction - Creation, tra il '17 e il '31. Da quella che fu definita la utopia estetica di Mondrian (ma

nel caso non tralascerei di indicare a referenza anche Van Doesburg) le relazioni tra pensiero e posizioni artistiche si sono evolute per cui nella ricerca di una dimensione che tende a definire le possibilità percettive di una struttura nello spazio e le relazioni di questa con uno stato di coscienza, esempi e risultati se ne sono avuti e di notevoli. Nei quadri di Vandyken l'elemento plastico si basa ancora su mezzi espressivi elementari, come appare, ad esempio nell'uso del colore la cui monocromaticità è però coadiuvata dai materiali acrilici messi a disposizione dalla tecnologia contemporanea. La dimensione personale, questo artista, la cerca operando il proprio intervento nello spazio convenzionale del quadro attraverso linee di forza ascendenti, trapassando, per effetti espansivo-attrattivi del colore verso una strutturalità del continuo orientata in senso direzionale. Un esercizio determinato da una idea corrispondente ai principi generali di tensione, di successione, di equilibrio nel senso di un organismo compositivo schematico. Una sorta di variazioni polarizzate in una serie di incidenze spaziali la cui dinamicità ritrova la propria essenzialità plastica secondo la osmosi vibratoria delle componenti positivo-negative che enucleano i rilievi del processo formativo. Un lavoro rinvenuto su quella eredità culturale olandese fatta di matematica e di tecnica, in un dispiego di possibilità sul tema della precisione, sulla esigenza di approfondire il valore qualitativo e quantitativo di forme colorate in relazione e in movimento.

Germano Beringheli

Galleria La Polena: Beppe Sesia

Il mondo di Beppe Sesia è quello delle strutture modulari, dei rapporti che si combinano in successioni che possono variare all'infinito, fatte come sono per reagire alla luce. I pannelli, la parte più interessante delle opere esposte, offrono un reticolato visivo composto da un assieparsi di piccoli cilindri colorati, che danno vita a un gioco di risposnde e di echi continui e moltiplicati: è libero campo al gioco mentale, alla immedesimazione con una realtà che non è altro che se stessa, il suo rapportarsi e risponderci, il suo com-

binarsi. La stessa piacevolezza che d'altra parte ci coinvolge, ci lascia tuttavia dubbiosi sulle reali possibilità di indagine che queste strutture ci offrono: la tentazione decorativistica è forte (Cilindrogramma B, 1966), allo stesso modo che il gioco si fa suscettibile di diventare maniera, quando (*Black giant*, ecc.) si vogliono aggiungere contenuti formali accessori, non richiesti (si pensi agli effetti di riflesso nei *Black Medium*).

Galleria Vicolo: Grafica Jugoslava

Diverse per qualità, le opere grafiche esposte in questa breve rassegna. Opere che mostrano come suggerimenti e tematiche in sostanza abbondantemente sviluppate possano esse riprese in una nuova dimensione, più lirica ed in certo qual modo 'naif'. Soprattutto parliamo per Makuc, Zelenko, e Hozo. Artisti che pur nell'internazionalità della loro cultura riescono a portare quel tocco di primitivismo che è appunto di una sensibilità orientale: Makuc in una tematica figurativa che si dissolve in un colore disposto a "tessere", quasi mosaicale; Zelenko, che in alcune opere ricorda il tratto minuto e puntiglioso di Klee; Hozo, che costruisce forme astratte dalla solida consistenza volumetrica. Discorso a parte merita Jemec: questo artista di Lubiana, maturando esperienze informali, compone immagini cromatiche che ricreano un mondo di materia luminosa e luminescente, richiamo di un mondo siderale, nelle sue aperture a grande respiro, in cui la materia cromatica si dilata quasi all'infinito.

Franco Sborgi

MILANO

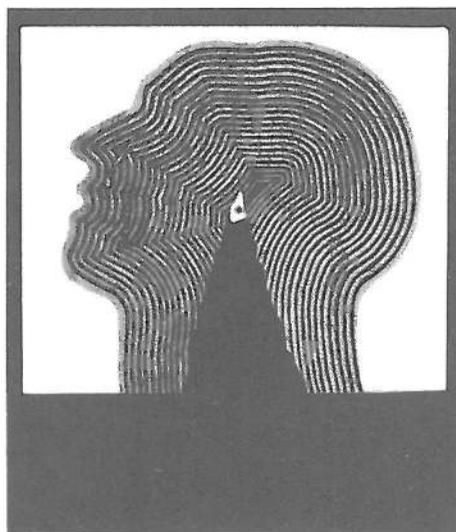
Galleria Artecetro: A. Bonelli

Di Alessandra Bonelli ricordiamo le precedenti personali caratterizzate da immagini che rivelavano un temperamento acuto e sensibile, ricco di vibrazioni colte in un'area psicologica squisitamente intimista. La mostra attuale, tenuta alla Artecetro, la pone nella pattuglia della Mec-art, collocazione già preavvertita da alcune apparizioni in collettive. Quali siano le ragioni di una così lunga parabola non le conosciamo, ma è certo che nelle opere che l'artista presenta è documentato il suo

passaggio da una dimensione profondamente interiorizzata a una sempre più esplicita presa di possesso della realtà. Un traguardo, questo, raggiunto non solo a livello di linguaggio ma anche di ideologia poiché sicuramente la Mec-art non può prescindere da una scelta non neutrale nei confronti del mondo esterno. Le immagini della Bonelli sono esplicite e sottolineano, con accenti ossessivi, la condizione alienata dell'uomo contemporaneo all'interno di una realtà estranea ormai alla sua esatta configurazione. Un risultato ottenuto con semplicità estrema collocando un volto entro un meandro di valori semantici o estraendo con energia l'immagine dell'uomo da cascami di cronaca. Il confronto con esperienze parallele rivela come l'artista abbia trovato uno spazio in grado di distinguersela anche a livello iconografico.

Galleria Mozart:Giansisto Gasparini

Giansisto Gasparini è una figura emblematica di una certa generazione di artisti cresciuta in un tempo in cui erano ancora solide "alcune" verità e costretta a fare i conti subito, affiorata alla maturità, con una situazione in continuo, sorprendente mutamento. La sua è la storia dell'attuale seconda generazione, uscita dalla guerra con molte verità in pugno e incalzata da lacerazioni espressive dalle quali, per ragioni di formazione e di tempo, è stata emarginata. Si è chiusa, allora, nel silenzio, collocandosi un poco in ombra, ma continuando, testardamente, a portare innanzi il proprio discorso. Quanto in tal senso abbia operato Gasparini lo dimostra la sua personale alla Mozart. Una mostra dura, traboccante di amarezza e di tensione, piena di allarmi. Elementi non insoliti nell'artista ma che qui raggiungono un'ossessione e uno stridore inatteso con quell'alto spazio naturalistico disgregato dall'incalzare di strutture che tendono a imprigionarlo e a solidificarlo. Da questo scontro, che ha già un vincitore, nasce una dimensione cosmica, tesa e ammonitrice, vieppiù esasperata dal colore buio, rotto a tratti da lampi o da trame graffianti di luce. Un istante di riposo lo si avverte solo negli acquarelli dove una sorta di smarrimento e di abbandono sembra brevemente spezzare la lunga tensione.



A. Cagnone: La lacrima - 1968

Galleria S.Andrea:Angelo Cagnone

Angelo Cagnone è alla seconda personale milanese. Questa sua presenza allo Studio S.Andrea riconferma l'acutezza di una tematica e il livello di un discorso certo tra i più eccezionali dell'attuale giovane generazione italiana. Grazie anche all'efficacia, alla semplicità e alla bellezza coloristica delle sue immagini. Immagini che sono sempre valori emblematici dilatati in una dimensione surreale secondo suggestioni in parte riferibili alle proposte di Pozzati. Ma Cagnone ha una dimensione sua e una capacità di incisione così immediata che non si ritrova nella più complessa fantasia creativa del bolognese. Al di là delle qualità che gli riconfermiamo, ci sembra però che nei quadri ultimi, che già avevano rivelato uno sbandamento in senso letterario nelle teste "lacrimanti", il processo di sintetizzazione sia stato spinto forse eccessivamente avanti. Le figurazioni sono diventate immagini con scarsi riferimenti ormai alle forme visibili. Un passo ancora e saremo alla cifra, al gioco affidato solo a un equilibrio di colore e di segno. Fatalmente andrebbe perduta quella che è stata fino a ieri la ricchezza delle proposte di Cagnone, sempre affidate alle tensioni più esplicite che suggeriscono la presenza concreta di un dato reale.

Aurelio Natali

Galleria Solaria: Marcel Jean

Nel corso dell'ampio "revival" surrealista anche i minimi particolari della storia del movimento sono stati messi in luce, esaminati, storicizzati. Ma bisogna dire che le fonti surrealiste sono davvero inesauribili, nel sapere che ancora molto materiale è inedito e sconosciuto, e non solo in Italia. Ad esempio l'album "Grisou" di Oscar Dominguez, nel quale si sperimentano le famose "decalcomanie ad interpretazione premeditata" è ancora inedito. E pochissimi conosciuti sono i "flottages - poèmes" di Marcel Jean di cui la Solaria espone qualche esemplare in una mostra dedicata al maestro francese, ben più conosciuto da noi per la sua monumentale monografia del Surrealismo che per l'attività pittorica. Ernst è tra tutti i surrealisti il maggior inventore di procedimenti tecnici, ma l'elaborazione di esperimenti in questo campo è una costante delle ricerche surrealiste. Si può dire che ogni artista del movimento può ascrivere a sé l'invenzione di alcune diavolerie tecniche; il che ha arricchito il linguaggio pittorico di questi anni, di possibilità praticamente illimitate. Marcel Jean, da parte sua, è l'ideatore del "flottage", che si ottiene trasferendo sulla tela o sulla carta i colori galleggianti nell'acqua, sull'esempio del metodo usato un tempo dagli artigiani per decorare le pagine di riguardo delle rilegature di libri. Nelle opere che Jean presenta alla Solaria il "flottage" è una componente poetica precisa. Esso fa da sfondo a fantastiche architetture alternato a collages di carta



M. Jean: La grande course - 1968

giapponese nella quale sono incastonate farfalle e fiori secchi. Così il ready-made e l'intervento diretto dell'artista si fondono nella descrizione di un mondo quale può apparire all'esploratore dell'inconscio qual'è Jean, nel filone più tradizionale del buon Surrealismo. Ma una valutazione a parte merita la cospicua serie di disegni che la galleria milanese ospita. Essi sono, ai nostri occhi, degli incunaboli. Eseguiti sicuramente senza sperare che un giorno sarebbero stati oggetto della attenzione che oggi gli viene tributata, questi foglietti datati a partire dal 1937 sono documenti ancora palpitanti dell'avanguardia più prodiga della storia dell'arte moderna. Anche due tele, ispirate ai settecenteschi trionfi floreali del quadro di genere (nei quali l'artista, rifacendo il verso ai pezzi della quadreria delle case nobili, ripropone una flora incredibile e che tuttavia potrebbe benissimo esistere, al punto da non sembrare del tutto inventata) suffragano l'attribuzione di eccezionali doti pittoriche. Anche un oggetto (quanto non è dovuto ai surrealisti? La "funk" ha praticamente saccheggiato quest'altra trovata) ci trasferisce nel clima del quale Marcel Jean è stato indubbiamente uno degli attori di non secondaria importanza. Anche se la sua bibliografia ufficiale non è particolarmente ricca, è evidente che l'amicizia di Arp e di Dominguez, di Arpad Mezei, e la sua firma in calce a quasi tutti i manifesti bretoniani non sono indebite.

Renzo Margonari

Galleria Vinciana: Guido Biasi

Finalmente un pittore che sa dipingere. Che sta sviluppando un suo proprio mondo fantastico. Un pittore giovane che ha dei maestri, e non li uccide ritenendoli superati. Un artista che non teme di apparire letterario, avendo delle idee; nè crepuscolare, avendo dei sentimenti. Un artista che non dice di no al passato, e non è passatista. Un artista che non ha il mito della tecnologia, eppure ha una tecnica magistrale. Un pittore, infine, che non è soltanto o soprattutto un "tecnico visuale" bensì, puramente e semplicemente, un uomo di cultura, per il quale la medesima non è settorializzata nella pittura. Napo-

letano e internazionalista, loico e assurdo, Biasi ha ormai un decennio di produzione pittorica alle spalle, pur contando solo trentasei anni. Si è venuto costruendo il suo lessico, la sua grammatica e la sua sintassi. Da circa un quattro anni a questa parte, mi sembra abbia raggiunto la maturità. Dapprima legato a un mondo di immagini fetali e organico-sessuali, iterate ossessivamente, Biasi ha saputo in seguito varcare le soglie di una condizione astorica, limbica, per delineare finalmente delle scene popolate da mostri, in cui proiettare ad unisono la nostalgia del passato e il caos del presente. Per il suo archeologismo - ricco di citazioni dalla pittura classica da Leonardo ad Arcimboldi, ai veneti, alla pittura pompeiana, solo per ricordarne qualcuna - per il suo gusto del trompe-l'oeil nel rifare illusoriamente le superfici tattili, per il suo simbolismo tra lo scenografico e il prestidigitatorio, Guido Biasi lo si potrebbe dire un invincibile crepuscolare, un demodé, un dandy della pittura, un dannunzietto del partenopeo rione Mater Dei. E, invece, egli è un moralista della pittura. Le sue allegorie servono a ristoricizzare il presente destoricificato, con la magia dell'illusione. Le sue pitture dedicate a Borges o al Veronese servono a indi-

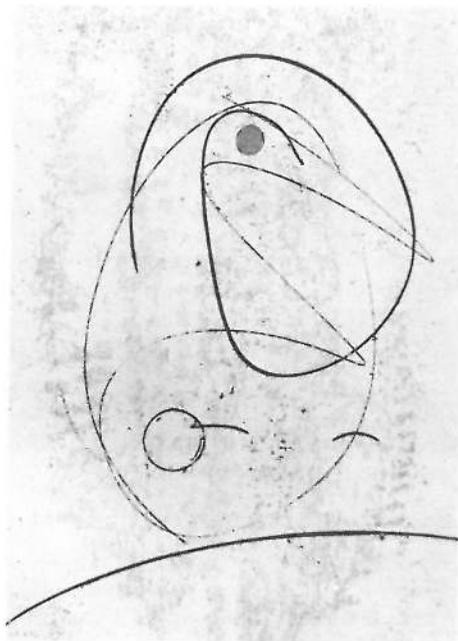


G. Biasi: Omaggio a Borges 1968

care, quali valori effettivi, solo quelli della cultura. Conosco direttamente la pittura di Biasi da oltre dieci anni. Posso affermare che egli si è costruito pezzo a pezzo il suo mondo fantastico. Dimostrazione che la fantasia non è miracolosa, ma esce da esercizio, da stimolazione. E' nell'ambito di questa maturazione fantastica che credo che Biasi potrà darci, in futuro una pittura sempre più ricca di temi e di sensazioni. Stramaturato per la Biennale, Biasi è molto più intelligente della media delle persone del mondo artistico. Fa della cultura in veste di pittura, non della pittura come cultura. Quindi la sua pittura è un mezzo, non un fine. Ne consegue che è uno dei pochi artisti giovani d'oggi veramente originale, senza barare.

Galleria Transart: Max Ernst

Una mostra numericamente limitata di recenti opere grafiche di Max Ernst. Una breve pausa di incantesimo, per lo spettatore d'oggi: lo spettatore multidirezionale, integrato e dissociato. Ernst pone la sua sapienza tecnica di grande maestro al servizio di una visione magica. Archetipi ancestrali, il pesce e l'uccello, l'astro, rivivono attraverso il segno caricato di intima propulsiva formatività in emblemi precisi, sottili, icastici, rarefatti in quanto esenti da ridondanza. Il vecchio Ernst e il vecchio Picasso continuano, oggi, a darci lezione di giovinezza creativa. La danno ai giovani e ai meno giovani artisti. E' in loro lo stato di grazia, che subordina il grande mestiere all'illuminazione psichica, poetica e formale. Dunque, la ricerca propriamente formativa è in Ernst e Picasso successiva all'esigenza di radicarsi in immagini fondamentali. Nella fattispecie, il primordialismo di Ernst non è un'operazione archeologica, recupero cioè del passato, bensì istanza culturale del presente: per dirla in parole piane, è fondazione di una *rerum natura* psichica. Ecco, allora, che le bellissime opere grafiche esposte alla Transart vanno comprese al di là del formalismo purovisibilistico. Esse non sono *forma formata*, sono invece *forma formante*. La conclusione formale dell'opera definitiva va intesa, in definitiva, come il punto di partenza dell'azione della forma sulla nostra psiche, mediatori i simboli



Max Ernst



M.Nannucci:Modello 1968

ancestrali captati dal pittore-vate, dall'artista-veggente. Situazione ancora romantica della creazione, si dirà. Ebbene sì. E che cosa ce ne importa, allorquando è proprio questo romanticismo che sta nelle viscere del surrealismo l'unico che faccia scattare in noi il meccanismo della rivelazione? Ernst dimostra che la conoscenza poetica sopravanza la conoscenza logica, che il caso è figlio della rivelazione, che la rivelazione è figlia della magia. Ernst distrugge buona parte dei suoi contemporanei, invischiati, poveretti, nel gioco del formalismo. Ernst evoca le potenze dell'anima come le vere e naturali madri della forma.

Riccardo Barletta

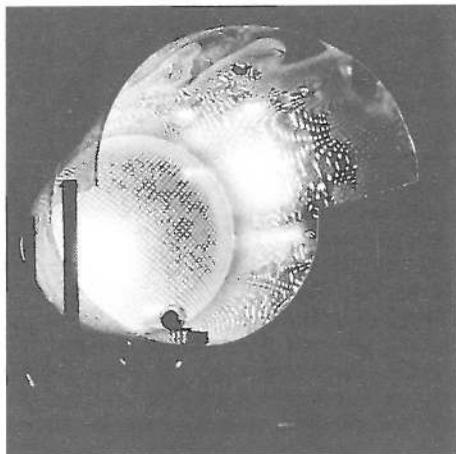
Galleria Vismara: Maurizio Nannucci

Dorfles, che è il presentatore di questa mostra, già in altra occasione ebbe a dire che "Nannucci gioca all'esatto con forme libere; oppure - se vogliamo - gioca all'organico con rigore geometrico". E' una definizione che calza perfettamente alle forme in bianco e nero (positivo-negativo le ha chiamate qualcuno) che da diversi anni quest'artista sperimenta, moltiplicandole e variandone, nello stesso quadro, la scala, "quasi a verifica", come scrisse la Lara Vinca Masini, "delle tensioni quantitative che ogni forma può sostenere". Una ricerca lucida e ascetica e, al tempo stesso, liberissima. Tutta basata su una rigorosa progettazione che in virtù di un particolare gioco di raccordi delle varie figure geometriche, viene percepita dall'osservatore come sollecitazione alogica e fantastica, quando non addirittura plastica e spaziale. Tanto che l'attuale trapasso a grandi forme volumetriche in legno, ed anche a realizzazioni che egli chiama "occultamenti", dove il segno è ottenuto con un tubo di neon modellato e "occultato", questo trapasso, dicevo, era in un certo senso implicito nei precedenti moduli bidimensionali. Pur con un loro più accentuato sperimentalismo che ne riduce un po' la carica di persuasività, queste nuove forme continuano, in sostanza, quel discorso tra sigla e simbolo, tra estrema essenzialità ed estrema ricchezza di significato, che fanno di questo fiorentino una delle voci più interessanti fra i nostri giovani ricercatori.

Galleria Cadario: Ugo La Pietra

Ugo La Pietra proviene da studi di architettura e, in pratica, è sempre rimasto in quest'ambito, anche quando la sua ricerca lo ha portato a forme, realizzate in materiali acrilici, non molto dissimili dalle opere di quegli artisti oggi detti, genericamente, "pittori-scultori". Questa matrice architettonica ne ha caratterizzato la operatività, oltre che come specifico interesse a fatti morfologici e tissurali, legati soprattutto ai problemi dello spazio, come prevalenza di una ricerca tesa alla produzione di risultati visivi ed, insieme, come concreta disanima delle possibilità di nuovi modi di intervento dell'artista nella realtà sociale. Tutto ciò in implicita contrapposizione a certa astrattezza che contraddistingue i "comportamenti" di altri giovani. La sua indagine, pur marcatamente sperimentale (e, quindi, inevitabilmente un po' dispersiva) resta, cioè, ancorata alla creazione di opere visive nella quale, però, vengono spesso introdotte molte delle nuove aperture oggi in atto. Quale la continua sollecitazione dell'intervento attivo del fruitore ed un allargamento del "coinvolgimento", fino a comprendervi elementi auditivi che dovrebbero segnare l'avvento di un'arte totale, senza più distinzioni di genere o altro. Per la verità a me pare che qualche volta questi suoi risultati non riescano a superare una eccessiva "freddezza" intellettuale, la quale, di conseguenza, limita quella modulazione dello spazio e l'efficacia di quegli effetti di disturbo che egli inserisce in una struttura programmata e che costituiscono il nocciolo della sua ricerca. Ma quando nella sua formulazione viene a liberarsi un certo grado di esteticità, vale a dire quando quegli effetti di disturbo pervengono a quella meraviglia attivamente immaginativa, che, per altro, è sempre stata alla base del processo artistico, senza dubbio le sue sperimentazioni arricchiscono il discorso delle attuali avanguardie. Un discorso arduo ma che, posto concretamente così come lo pone La Pietra, può in realtà rappresentare un procedere avanti su quella difficile prospettiva posta al mondo dallo sviluppo vertiginoso della scienza.

Francesco Vincitorio



U. La Pietra: Audio - visual environment - 1969

Salone Annunciata: Edival Ramosa

Ha un titolo la mostra che lo scultore brasiliano Edival Ramosa presenta in questi giorni a Milano "Africa-Europa", un titolo che significa in maniera immediata il rapporto non risolto fra bianchi e negri: e le tre grandi sculture esposte vorrebbero essere, lo si legge nei titoli, una ulteriore denuncia di un'assurda lotta di supremazia. Ma è a questo punto che il discorso di Ramosa viene meno: alle premesse infatti non seguono dei contenuti sufficientemente puntualizzati, essi rimangono in quei titoli, non sorgono dalle opere. E' necessario chiarire perchè questo avvenga. Ramosa crea sculture e pannelli in modo molto spontaneo, immediato, al di fuori da influenze culturaloidi, è per questo che la sua cultura basata sulla realtà non cade mai in atti intellettualistici, di per se stessi falsi e svuotati, ma ha la verità e anche l'ingenuità dell'incontaminato. Ma l'errore è, a questo punto, voler attribuire a posteriori dei significati che in realtà non esistono in quell'ambito. Sono opere che si manifestano nella loro intenzione fini a se stesse. Ramosa però sente urgere in sé il bisogno di un legame con la realtà che lo circonda, con la realtà nella quale vive. A volte vorrebbe tornare in Brasile e combattere, ma non se la sente. E' per questo che ai suoi oggetti, belli di per se stessi, vuole aggiungere un significato che li inserisca nella realtà, ma in una realtà che, a

quel livello, è solo concettuale e pertanto fittizia. Queste opere fanno già parte della nostra realtà, rappresentano, per il materiale usato e per i mezzi di esecuzione, la realtà tecnologica dei nostri giorni; cercare di caricarle di qualcosa che non fa parte della loro genesi è creare un ibrido.

Claudia Gian-Ferrari

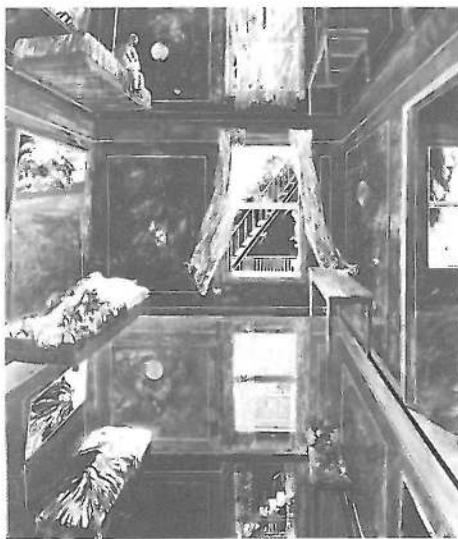
Galleria 32 : Robert Carroll

E' la prima mostra a Milano di Robert Carroll, pittore americano, trentacinquenne, residente a Roma dal '59, con alle spalle una fitta serie di mostre in Italia e negli Stati Uniti. Carroll è stato allievo di Rico Lebrun ma operando sulle acquisizioni dell'espressionismo astratto americano ha per alcuni lavorato in un'area non figurativa. Presto si è però riportato a una congeniale linea formativa riguadagnando un vitale, utile rapporto con la tradizione del realismo critico americano (Shahn, Evergood, Levine). Rispetto ai quadri che si erano visti a Roma nel '64-'65 e in alcune rassegne nazionali le opere esposte a Milano si caratterizzano nel senso di una diversa e bloccata misura narrativa, che è la particolare dimensione del realismo di Carroll, per l'abbandono di una figurazione frammentaria, spesso ottenuta per una sovrapposizione di segni

grafici diversi, per un infoltimento del campo pittorico. Se prima l' "immagine contestatoria, demistificatoria, di giudizio" (Crispoliti) era affidata alla centralità di un personaggio o di alcuni personaggi tra i quali si sviluppava una "occasione" narrativa emblematica, ora le pitture di Carroll sono occupate da una minuta descrizione di un'ambiente dominato dalla consuetudine del personaggio ma nel quale questo raramente è presente. E' uno spazio non inerte, dove un'azione è consumata, è stata consumata: la stanza deserta dove una lampada è accesa, la stanza buia dove un uomo sta dormendo, la casa di appartamento, luogo di tante diverse azioni-non azioni consumate, consumabili. L'effetto di questo "spiazzamento" ha un' innegabile equivalenza surrealistica molte volte accentuata dall'improvviso drammatico cedimento di un elemento dell'ambiente (la lampada nella stanza è esplosa, nel grattacielo la vita è sospesa sopra l'assenza dei pavimenti). Ma non si tratta, va precisato, di una prospettiva allucinata, onirica quanto di una ipotesi drammatica; di un senso rivolante verso il futuro, di una accelerazione ansiosa della realtà che è sempre stato il fondo, e la salvezza, del raccontare "americano" di Carroll.

Galleria Morone 6: Sergio Sermidi

Le pitture-spugna, le lavagne di Tobey possono ancora condizionare la base di lavoro di un artista giovane? Sergio Sermidi (trent'anni, mantovano, alla prima mostra a Milano) opera in questa evidente condizione anche se l'ubiquità dei segni brevi e infiniti si districa non nel tipico amalgama grigio-gessoso ma in una infiammata *texture* (bisogna ricordare che l'artista è stato allievo di Spazzapan, e anche questo termine di riferimento ha un distante ma indicativo valore). Sermidi ha spinto fino a conseguenze estreme la lezione di Tobey se è vero che questi si impegnò in una pittura non come "esperienza", alla maniera di Pollock o di Kline, ma, oltre alla fitta iterazione del segno, "apparenza" di nuove immagini. Le opere più recenti e mature di Sermidi cercano un'immagine non esterna, di ristabilire una forma come centrale elemento dinamico del quadro e sul quale equilibrare la vitale ambiguità del



R. Carroll: The apartment house 1969

campo ottenuta per continue accensioni di vivaci oppositori cromatiche. E' in questo momento di emergenza, dichiaratamente anticontemplativo, che la pittura di Sermidi cerca, un nuovo, non precario stabilimento, una definizione di cui certo l'elemento più sicuro è il teso equilibrio, il moltiplicarsi delle improvvise vibrazioni. Dai rischi di una pittura che può impaniarsi, e presto, in un nuovo, meno vistoso e più insidioso formalismo (tanto vi è fondamentale che l'artista resti legato a un momento autenticamente creativo) molti giovani pittori si sono liberati spostandosi verso intolleranti, riduttive elementarietà. Un'operazione esterna ma certamente di "uscita". Sermidi pittore non "urbano", non pellicolare, in questa difficile pittura sembra invece trovarsi a pieno agio; egli si muove con tale rapidità di progressione che: o ne verrà fuori per improvviso esaurimento o vi toccherà risultati singolari e di autentico rilievo. E' un artista da seguire con attenzione.

Vittorio Fagone

NUORO

Galleria Chironi 88:Ibrahim Kodra

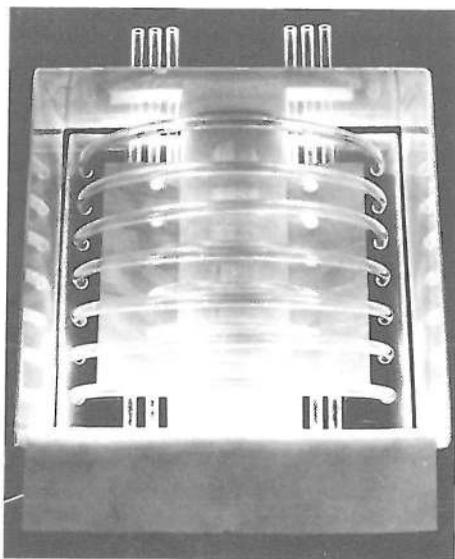
La più recente opera di Kodra traligna dalle precedenti premesse post-cubiste verso forme sempre più autonome di un costruttivismo pittorico che supera il concetto neoplasticista della pura astrazione non figurale, tesa piuttosto ad un genere di concretismo astratto per la mancata rinuncia a elementi naturalistici ovvero a quei richiami evidenti di immagini evocate dall'ancestrale labirinto della memoria dell'artista albanese, italiano di adozione. Visioni sviluppatasi in archetipi geometrici in sapiente combinazione con simbolismi di sapore totemico preziosamente incastonati, come smalti bizantini, nel composito tessuto della trama pittorica. Il connubio originale dei rapporti geometrico-simbolistici, la suadente impostazione degli scomparti cromatici che sprigionano calda luce arcanamente suggestiva, la forza dei contenuti allusivi, che si concretizzano nella tensione dei ritmi costruttivi, infondono a queste opere un particolare accento di desueta espressività riflettente l'hinterland spirituale dell'autore.

Mario Di Cara

PESCARA

Galleria Arte d'oggi: A. Seassaro

Inserito nel grande circuito delle ricerche d'un nuovo linguaggio, Alberto Seassaro propone con i suoi "morfemi" la realizzazione di "opere" estremamente razionali che ci mostra - attraverso la progettazione - nella loro genesi formativa. Le strutture definitive che da questi progetti nascono - definitive nel senso che rappresentano un "momento", quello in cui vengono osservate, ma non smettono di muoversi nella loro ipotesi di *work in progress* - anche quando si pongono come moduli seriali e offrono, nella varietà delle posizioni e combinazioni, molteplici possibilità di interpretazione, hanno alla base una unica matrice, quella che l'autore ha voluto concretizzare fuori d'ogni influsso di tipo naturalistico. L'equivoco che Seassaro vuol evitare, è quello di essere considerato artista nel senso che l'uso ha dato al termine, mentre egli ambisce ad un riconoscimento più preciso e attuale che non disgiunga le sue qualità di uomo calato nel proprio tempo dalle problematiche entro cui gli oggetti creati dall'uomo si muovono nella interazione uomo-ambiente. Se l'osservatore, al contrario, sposta il proprio ragionamento in altra direzione e



A Seassaro Morfema B 1 Tempo 3 1968

lo solleva o degrada su un piano diverso, compie un atto di vera mistificazione interpretativa nei confronti dei modelli plastico-architettonici che gli vengono proposti. Il che, tuttavia, non esclude che le levigate superfici, le studiate luminosità portate attraverso condotti di plastica, i corpi sferici o ellittici inseriti sui piani, possano assumere diversi altri valori, sensibilizzarsi come fatto "metafisico" secondo il grado di autosugestionabilità individuale. Ci sembra, pertanto, che il termine "morfema", proprio come le "opere" di Seassaro, ha bisogno di essere inteso nel suo significato estensivo di linguaggio, di discorso avviato e mostrato nelle sue varie fasi secondo una volontà logica di intervento. Gli svolgimenti in atto chiamano in causa altre esperienze collaterali, come è logico, però Seassaro è intento alla puntualità d'un suo programma che al presente già mostra piena autonomia di sviluppo.

Benito Sablone

PIACENZA

Galleria Città Piacenza: C. Dessanti

La storia umana di Dessanti, che è nato nel 1926, è la storia di una generazione che negli anni giovanili fu umiliata da un tempo oscuro e feroce: la guerra, gli esili, la sofferenza di un mondo sconvolto. (Penso alla malinconia di giovinezze non godute, alla precoce presa di coscienza delle aspre realtà esistenziali. Istriano, Dessanti abbandonò il suo paese, Rovigno, per trasferirsi dapprima in Lombardia, poi a Roma. Quel mondo di dolore che Dessanti ha portato con sé, memoria incancellabile, ferita che non si è chiusa, ha rappresentato il primo, sofferto contatto con le verità della vita. La vita che è dura necessità: ogni giorno gli uomini ritornano a rifare le strade del male e del bene, della crisi e della redenzione. C'è in tutte le opere di Dessanti questa forte passione. Gli uomini sono dei prigionieri, sono dei solitari sconfitti che cercano una luce, una salvezza, che chiedono una fede o almeno il coraggio di resistere. Per questo nelle tele e nei disegni di Cesco Dessanti l'uomo è l'assoluto protagonista; il paesaggio è in funzione di figure tragiche, quasi straziate, figure protese in spazi drammatici, in tensioni

cariche di eventi e di presagi dove le ombre contrastano con luci rapide e sbigottite. Pittore intelligente e preparato come pochi, Dessanti opera in un figurativo di estrazione espressionistica, sorretto da una acuta forza del segno e da un avvincente cromatismo. Si sottolinea la mostra per un bisogno di chiarezza: i giovani seri vanno aiutati.

Mario Ghilardi

REGGIO EMILIA

Sala Comunale: J.C. Orozco

Scrivo Del Guercio nel catalogo, del viaggio europeo di Orozco nel 1932 e del suo interesse (indubbio) per Gericault e per Daumier, oltrechè per Goya, e, mi sembra, non solo quello dei "Disastri" ma anche quello dei disegni e della ritrattistica esposta al Prado, a Parigi ed in tante collezioni europee; mi sembra che siano esatte poi alcune annotazioni come quelle relative alle connessioni ed insieme opposizioni rispetto alla cultura espressionistica tedesca. D'altro canto non pare utile affrontare, in quanto non produttore, la questione dell'affresco e il parallelo rifiuto del piccolo formato (Siqueiros, ad es.) teorizzato come fatto rivoluzionario della cultura elaborata dalla *revolucion* messicana. Si tratta di un tentativo che procede in direzione opposta, ma omologa, a quella attuale ricerca che nega la possibilità del sussistere dell'originale; anche là, attraverso l'opera unica, fatta per tutti, dove il popolo protagonista riconosce la propria epopea, si tendeva ad eliminare il concetto di originale trasformando l'*unicum* in signacolo, in strumento di formazione pubblica. Il problema, adesso appunto che gli artisti più sensibili se lo vanno ponendo, e che il grande pannello non è certo sufficiente a rivalutare la vita associativa, almeno di per sé, il problema posto dagli artisti messicani appare singolarmente di segno opposto ma analogo a quello della serializzazione. Tornando alla mostra reggiana non posso però fare a meno di notare alcune strane carenze: nel catalogo sono date le misure in millimetri delle incisioni ma mancano le loro date, inoltre un terzo circa dell'esposizione non è di originali ma semplicemente di riproduzioni fotografi-

che di litografie e questo mi sembra alquanto strano, tanto più se, mi si dice, gli originali delle medesime, sia pur non di perfetta tiratura, erano esposti. Vi è poi, ancora più strano, un altro fatto: sono esposti qui un gruppo di disegni del 1944 - 45 fuori catalogo. Non sappiamo chi siano, a Reggio, i responsabili del settore esposizioni, diversi certo dall'attento e attivissimo dr. Giancarlo Ambrosetti, direttore delle civiche raccolte d'arte, certo è che almeno un catalogo plausibile dovrebbero saperlo mettere insieme e non limitarsi ad importarlo da fuori, con chiara denuncia del trasferimento nelle mancanze rilevanti che ho in parte enumerate. Comunque i problemi che suscita anche così la mostra di Orozco sono numerosi; infatti non si tratta a mio vedere di limitare la sua esperienza alle fonti del realismo francese ed a Goya ma invece necessita collegarlo, da un lato con Picasso, di cui certo medita fra '30 e '45 il "cubismo" sintetico, dall'altro con l'invenzione plastica del più grande regista cinematografico mai stato attivo in Messico, Eisenstein appunto, dal quale senza dubbio escono molti dei tagli, dalle illuminazioni violente, degli stacchi plastici delle scenografie civili di Orozco, dei suoi contadini, dei cactus... In fondo le sue esperienze sono coerenti: Eisenstein elaborava la lingua picassiana, come mostrano i suoi studi per la trilogia messicana (dico i suoi disegni per scene, costumi, percorsi dei personaggi, etc), e appunto Picasso è una delle componenti-base del linguaggio di Orozco che vi aggiunge, naturalmente, nelle fasi più descrittive, non solo Grosz e il gruppo collegato di artisti ma anche, più indietro, persino Lautrec. Forse, per queste opere, spesso interessanti, oltrechè un catalogo degno di tal nome, sarebbe stata utile una scelta critica e una puntualizzazione cronologica. Comunque, anche così, la vicenda del "realismo" di Orozco e la sua cultura appare distante, un fatto storico preciso, un problema critico, non una prospettiva per la cultura contemporanea; è questo forse, appunto, l'aspetto più problematico della mostra: o essa è "storica" ed abbia allora tutta la serietà (catalogica ad esempio) e l'organicità necessarie a simili iniziative (per giunta prese da un En-

te pubblico) oppure è di intervento e allora è inutile che si ribadisca una linea di cultura che solo per via polemica può essere servita a sostenere il "realismo socialista", ma che non le è neppure prossima parente.

Arturo Carlo Quintavalle

ROMA

Galleria Barcaccia: Beppe Guzzi

Sottolineare il rigorismo di Beppe Guzzi ci pare puntualizzazione d'obbligo, a proposito di questa sua personale alla Galleria "La Barcaccia". Un rigorismo di sapore strutturale che essenzializza la visione, pur nella eleganza di esposizione, trascinandola così fuori dalle secche del pittoricismo a vantaggio della sensibilità poetica. Il mondo di Beppe Guzzi, allora, si fa mondo di infiniti silenzi nel cui ambito muovono i personaggi che aspirano ad una rinnovata, ed antica - ad un tempo - dimensione umana: la dimensione del quotidiano, cioè, del giorno dopo giorno, in cui ognuno possa riconoscersi o rifugiarsi. Proposte di una situazione in essere, più che in addivenire, dunque, che si allacciano al filone di una tradizione che si affida al verso pieno di echi. La componente decorativa che condiziona il suo linguaggio si affranca, in tal modo, attraverso la tematica fatta di cose umili, raccontate con semplicità estrema. La stessa assenza dell'uomo, come presenza fisica, diventa elemento emblematico stante l'intuibile presenza dell'uomo; e quando la figura è affrontata questa non si fa mai dolce e piena di languidi abbandoni, bensì aspra, asciutta, così come le spiagge della Versilia, così come quelle figurine in nero che alzano le braccia quasi rami protesi verso il cielo in una ideale congiunzione. Sono queste, indubbiamente, le pagine più stimolanti del suo discorso. Le pagine, cioè, che vedono la solitudine protagonista della vicenda: allora i silenzi si fanno dolorante certezza che solo la vivacità della scansione cromatica libera dal pericolo dell'alienazione.

Galleria Nuova Pesa: E. Pignon

Il rapporto semiologico tra segno ed immagine che Pignon stabilisce sin dalle pri-

me battute del suo dire pittorico è indubbiamente la costante strutturale che tipizza questa sua personale alla Galleria "La Nuova Pesa". Un rapporto che trova la propria componente di base nella fluidità del colore che conquistando la pagina diviene campo. Una sorta di "joie de vivre" come giustamente sottolinea Antonello Trombadori, in catalogo, intesa come reazione attiva alla drammaticità di negazioni che pervade la società del nostro tempo. L'intensità di un'azione dunque che vuole opporre la certezza di uno stato alla dubbiosità delle scelte, nell'ambito di una tradizione che a Picasso ha pagato il proprio tributo. I suoi combattimenti di galli diventano allora emblematiche taumachie che si aprono alla luce di un meridiano pieno di sole e di sassi, arricchito di esplosioni che vedono l'antico impianto figurativo diventare struttura portante attraverso cui l'anelito di libertà si apre il proprio varco. Indubbiamente il gusto artigianale di resa potrà essere il limite che facilmente la critica fenomenologica d'avanguardia contrapporrà al discorso dell'artista. Ma è altrettanto indubbio che Pignon proprio in un gusto siffatto trova la propria ragione, nella certezza di un fare che lo tenga costantemente legato all'uomo inteso nella sua pienezza di umanità e non di componente asettica di una società in vitro. E', in fondo, il gesto violento che ancora una volta si apre un varco nella ricerca della verità, una verità che vuole essere strumento di acquisizione ad uno spazio poetico di quei sentimenti che non possono essere altro che la risultanza di un pensiero in cui coscienza e conoscenza della storia si fondono per ricostruire una unità di struttura.

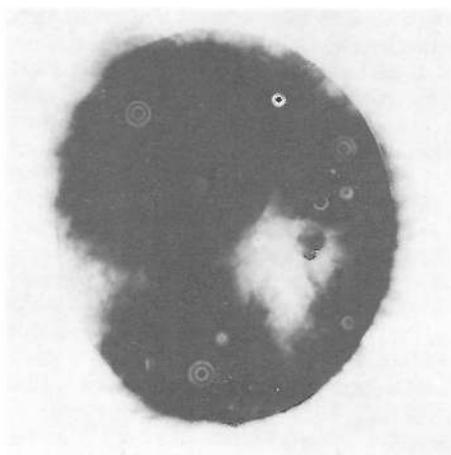
Vito Apuleo

SONDRIO

Studio Maspes Romegialli :

Gianni Secomandi

Una considerazione dell'opera recente di Secomandi non può prescindere dalla ricognizione del percorso seguito dalla sua ricerca, iniziata nel 1960. Il suo linguaggio è infatti in continuo divenire, nel segno di una sperimentazione tecnologica che non si è mai arrestata di fronte a dati acquisiti.



G.Secomandi:Stelle - 1968

E' anche da rilevare che, nell'opera di Secomandi, la dimensione sperimentale non ha mai preteso di proporsi come assoluto ma soltanto come mezzo apprezzabile in ragione del risultato che consente. A differenza delle ricerche dell'odierna avanguardia sperimentale, Secomandi non ha cercato una integrazione tra i metodi produttivi del prodotto artistico e quello industriale, avvalendosi delle risorse tecnologiche di questo settore, già sistematicamente organizzate. La sua sperimentazione procede per vie autonome, intesa a inventare nuovi processi oppure ad adattarli a funzioni sostanzialmente diverse da quelle originarie: quindi, tendenzialmente, a fare opera creativa più che di mediazione. E le sue "invenzioni" (dalle morsure di acido del 1960, alla fusione di leghe metalliche sulle tavole di masonite nel 1962, all'utilizzazione dello specchio per introdurre una dimensione dinamica in strutture statiche a partire dal 1963, e poi tra le tante, all'impressioni di volute di fumo e alla incisione di linee elicoidali con volani rotanti...) si sono succedute con rara fecondità ideativa. Il risultato del suo ingegnoso operare non si è mai fermato all'esibizione dell'effetto del processo produttivo, benchè sempre sorprendente e talora provocatorio, ma si è rivelato capace di una comunicazione complessa. I suoi segnali, nati dalle più diverse materie e trattamenti, hanno sempre trovato il medium

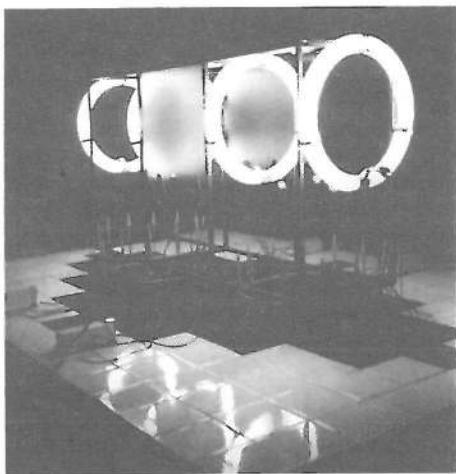
sintattico in uno schema architettonico, ora rigoroso ora aperto, capace di portare a dignità estetica i dati emersi dallo sperimentare. Con queste ultime opere, il discorso di Secomandi sembra aprirsi a proposizioni liriche, come raramente gli era accaduto in passato: improvvise aperture della superficie su una situazione fluttuante dove inserti oggettuali e spirali finemente graffite, sembrano evocare il senso di una macchina macrocosmica (o microcosmica) armonicamente pulsante. Ma una lettura in chiave di metafora non può andare oltre il significato di queste particolari immagini, perché il discorso di Secomandi, parte da lontano e promette un seguito. E ogni singola proposta non rappresenta che un episodio del divenire, anche se sufficiente da sola ad interessare il fruitore. Anche se il suo isolamento dai canali di diffusione più lubrificati non ha giovato alla propagazione della sua opera, quello di Secomandi resta una presenza singolare e viva, meritevole di attenzione in un clima troppo incline ai conformismi com'è quello in cui viviamo.

Eligio Cesana

TORINO

Galleria Stein: Plinio Martelli

Negli assemblages del torinese Martelli - luci al neon, plexiglas, perspex, resistenze



P. Martelli: 1968

elettriche, cristalli - gli elementi tecnologici e kitsch tratti dalla sfera del nostro agire giornaliero e dalle sue connessioni sociali, sono avvicinati tra loro alogicamente, senza interazione e simultaneità. Il momento dell'analisi dei singoli gruppi, dapprima bloccato da continue affermazioni e negazioni (le lampadine poste in luogo delle ruote di un carrello, il moto ascensionale della scaletta in plastica contraddetto dalla direzione opposta delle luci accese), è rimesso quindi in azione dalle associazioni automatiche, e già per noi sempre uguali, dell' "iconosfera" che ci circonda, vivisezionata e assunta qui all'evidenza di un reperto, con un controllo lucidissimo e spietato. Gli stimoli e le eccitazioni sensoriali, ottenuti e risvegliati da Martelli attraverso le più svariate e immediate sollecitazioni tensionali e recettive, dai materiali al calore, dal vapore alla violenza delle luci al neon, tendenti ad una chiarificazione concettuale in attivazione delle strutture psicologiche profonde singole, fanno scattare all'improvviso dal loro accostamento e dal loro impatto la familiarità del ricordo, nell'identificazione con la memoria e quindi col comportamento. La ricerca di Martelli s'inserisce quindi nell'esigenza odierna d'avanguardia di uscire dall'integrazione oggettuale, in una nuova dimensione emotiva e comunicativa liberatoria attraverso un comportamento mentale.

Galleria Macom: Sandro Cherchi

Nell'opera grafica, esposta alla Macom, dello scultore Cherchi - acqueforti e acquetinte - l'incisività e la nervosità del segno trascorrente e veloce suggeriscono, scompaginano, costruiscono le immagini, isolate o sovrapposte quindi in un moto spaziale simultaneo e molteplice. Gli analogismi con le sculture si puntualizzano nella plastica mobilità dei trapassi struttivi chiaroscurali e nella tensione all'essenzialità della raffigurazione informale, in una sintesi visiva espressionistica e semantica. La sfaccettatura polimorfa e volumetrica delle figure nere si bilancia asimmetricamente in fuggevolezza temporale sul grande spazio bianco dominato dal se-



S. Cherchi: Metropoli - acquaforte - 1968

gno macroscopico della mano ne "Il giorno dell'ira" '67; è tagliata attraverso diaframmi geometrici, contrappuntati dall'abile morsura dell'acquatinta nel "Mondo X" e "Metropoli" '68, da cui emergono emblematicamente le teste-simboli. Frantumazione e ristrutturazione continua della realtà figurale in "Metamorfosi" '68, in un'intuizione di forze interagenti, fissate al limite del loro manifestarsi e in una vibratilità e sensibilità esistenziale acutissima.

Mirella Bandini

TRENTO

Centro Bronzetti: Francesco Franco

Le incisioni di questa equilibratissima raccolta antologica dell'artista piemontese manifestano sempre, nel corso di una coerente evoluzione, un sottile equilibrio che nasce dal segno e che si articola liberamente nella composizione delle varie lastre. Quello di Francesco Franco è un segno graffiante ed evocativo che pare inciso con il bisturi, senza alcuna compiacenza, senza alcun abbandono. Sul filo dell'intelligenza si assiste come ad una vivisezio-

ne, ad una decantazione della realtà, ad una sua sintesi palpitante ed affabulatoria. E' come se venissero annotate, per appunti stenografici, le emergenze di un paesaggio umano vissuto poeticamente. Il segno allora - al quale poco fa s'è assegnata una dimensione quasi fredda, lucida - si trasforma metamorficamente in un atto di fiducia, addirittura d'amore, proprio per quella dialettica che, tramutando-si in impietosa esaltazione-trasformazione del vero, anima ogni acquaforte. Il bianco ed il nero, il nitore del foglio sul quale queste tracce estenuate e sottili si dipanano, allargandosi con inflessibile dolcezza, costituiscono così una testimonianza partecipe, l'espressione di un modo preciso di esistere, di riaffermare la propria individualità e di confondersi nel vero, in quella realtà naturale che, fin troppo sovente, si dimentica o dalla quale si è allontanati sempre di più venendo inglobati dal rigore tecnologico dei nostri giorni. Con questo non voglio dire che siamo di fronte - e sto pensando all'intero arco dell'operare di Francesco Franco - ad una intelligente maniera paesaggistica. La rapidità del gesto, la sintesi allusiva delle sue composizioni è dei nostri giorni, in esse abbiamo una tensione portata all'estremo, una rarefazione in cui non alberga alcuna quiete, alcun atteggiamento contemplativamente impartecipe. Semmai tale atteggiamento è filtrato divenendo *spleen* razionale di una realtà distesa in contrapposto a quel "disagio della civiltà" secondo il quale tutto assume nuove dimensioni sul filo della nevrosi collettiva.

Luigi Lambertini

VENEZIA

Galleria Traghetto:

Antonio Sommacampagna

L'utopia popolare della memoria è qui iconograficamente celebrata in uno spazio animato in cadenze immaginarie filologicamente reinventate sui modelli di quei grandi ovali fotografici di eredità familiare-patriarcale, a cui però la logica contemporanea dell'artista non può che dare una versione trasferita. Così la meta-

fora atavica è assolutamente trascritta in chiave acutamente critica, per aprire il discorso di operante alternativa nei confronti di una produzione iperartistica normalmente in fuga rispetto alle reali questioni di memoria e di coscienza, di esperienza e di prospettiva, che ha investito l'intero processo di acculturazione estetica della società, oggi peraltro clamorosamente attiva e critica sullo stesso terreno ideologico in difesa delle proprie ragioni esistenziali.

Che cos'è, oggi, la pittura? Ecco qual'è, oggi, l'interrogativo: Sommacampagna fa nascere qui la sua vocazione, nel dramma che ha preso l'uomo comune come reale protagonista anche di una cultura che abbia la possibilità di darsi l'analisi di una misura e di un senso. L'utopia popolare della memoria, proprio come scelta poetica, alternativa alla mancanza di senso che c'è nella mascherata borghese del sistema che si trascina, diventa allora per Sommacampagna l'elemento coscienziale di punta per la rivendicazione di una cultura artistica non più incentrata sulla esperienza individuale della visione, ma sulla visione collettivamente partecipata della esperienza individuale. E nella misura in cui Sommacampagna realizza il rapporto umanistico fino alla puntualizzazione autobiografica, impone un'ottica non solo interiore ma sociale all'operazione dell'arte, per cui la memoria ricaricata a livello etico e ideale si fa stile civile e passione universale.

VICENZA

Galleria l'Incontro: Mario Lucchesi

Quando l'ingenuità e la naturalezza vengono da un artista culturalmente sprovvisto o introverso, il loro significato è anche immediatamente legato a un metodo estetico della corta distanza, dell'immediatezza emotiva e in fondo della regressione eritica, ma quando esse vengono da un artista che in tutta la sua politecnica versatilità attesta una cultura diuturnamente verificata e replicata come dialettica tra tecnica e vita, allora lo scandalo dell'innocenza obbliga a riflettere su posizioni tutt'altro che strategiche e attraverso la confusione dimissionaria ci libera dai correnti

costumi socio-culturali. Lucchesi fa solo paesaggio, nella versione più "naturalistica" che si possa immaginare. Prospettive panoramiche in scorrimento migratorio, primi piani di alberi rigidi come quinte e soprattutto spazi aerei tensivi e dinamici in flussi continui. Una prima diversità è nella mancanza di tradizione: Lucchesi non fa più conto della pittura, tiene a un rapporto di forma scientifica. Su quale piano avviene allora il salto estetico? E' certa una cosa: Lucchesi con questa pittura compie prima di tutto un'azione, si pone fuori da tutta la parlatissima letteratura pittorica attuale. E si pone nel vuoto: compie il gesto più "libero" che si conosca, perché fa qualcosa che, identificandosi scientemente con una abitudine ottica, si compie senza mediazioni di tradizione e di cultura. Bisogna risalire a Sartre per trovare un gesto del genere: il piccolo Jean-Paul fa con le parole qualcosa che qui Lucchesi fa con i colori. La commedia in doppia fede del bambino nella casa francese più tradizionale che si conosca, viene ripetuta qui di fronte a tutta la propaganda della pittura italiana. Lucchesi è l'enfant che ha capito la nazione nella sua petulanza familiare, e qui ne ripete con assoluta fedeltà e lucida ironia la malafede estetica e il gusto (o il trauma) autoprotettivo. Ragazzo della famiglia nazionale, della pittura ha fatto il suo santuario femminile e matriarcale, presso cui si recitano tutte le commedie muliebri e filiali di cui l'italiano medio è geloso. Il suo paesaggio è questo teatro: il candore e la precisa episodicità figurale tentano la versione paleo-toscana di una satira personalmente sofferta e vissuta, tra filosofia e memoria contro la storia di una tradizione ambientale che ha coinvolto e alienato un popolo e col popolo gli individui. Lucchesi è toscano, questo è il progetto della sua pittura: ed essa con ambiguità e trasparente malafede colpisce tutto il vuoto che c'è nella italiana religione della pittura, iconograficamente puntando su misure sceno-teatrali di assoluti, ampi e vuotissimi paesaggi, di cui la finzione e il significato della finzione costituiscono appunto il nero tema di una lucreziana passione intellettuale.

Salvatore Fazio

L'EDUCAZIONE DI UN ARTISTA

Nato in Lituania nel 1898, Ben Shahn ha continuato - anche dopo l'emigrazione a New York nel 1906 - una vita di miseria. Solo a 19 anni può lasciare il lavoro di litografo e dedicarsi agli studi, compiendo viaggi anche in Europa. Nel '30 prima mostra alla Downtown Gallery di New York, a cui rimarrà sempre fedele. Anche quando, divenuto professore di Accademie e Università, illustratore di libri, giornali e manifesti, affreschista, insieme a Diego Rivera, al Rockefeller Center, la fama gli portò ricchezze e onori. Ciò, però, non modificò mai la sua onestà, la sua socialità, la sua indipendenza. Doti che ne fecero uno dei maggiori artisti degli Stati Uniti. Una "straordinaria capacità di narrare l'America", un accusatore implacabile del duro prezzo umano che viene pagato alla civiltà tecnologica. Raggiunta la notorietà (anche da noi, specie dopo la presenza alla Biennale del '54) gli sono state dedicate numerose pubblicazioni. Fra quelle italiane ricorderemo la monografia di Mirella Bentivoglio e quella degli Editori Riuniti, comprendente scritti dello stesso Shahn. Proprio da questo volume stralciamo - per ricordarne la memoria - un suo brano sulla "educazione di un artista".



Autoritratto - 1955 - New York - Museum of Modern Art

All'inizio di questa conferenza esporrò brevemente lo schema di un corso educativo che consiglierai ad un giovane che si proponesse di diventare artista. Indico subito alcune delle ragioni su cui si fonda l'insolito corso di studi che tratterò.

Naturalmente l'educazione di un individuo inizia nella culla. Ma essa può benissimo cominciare anche prima. Essere nato povero... o essere nato ricco... non è questa la faccenda. Una simile diversità può solo favorire l'incontro con l'arte. Giovani dell'una e dell'altra origine possono divenire o no artisti meravigliosi. Ciò dipende da fattori quasi indipendenti dalle circostanze della nascita. A quanto pare, la loro possibilità di divenire artisti di rilievo dipende da una curiosa combinazione della biologia con l'educazione, che operano l'una sull'altra in modo troppo sottile perché possa essere controllato dall'occhio. Vi è comunque un certo programma minimo.

Tre sono, grosso modo, le condizioni che costituiscono l'attrezzatura fondamentale di un artista: essere colto, essere educato, essere integrale. (...)

Comincia a disegnare nella vita il più presto possibile. Se cominci davvero subito, potrai utilizzare qualunque strumento adatto, e disegnare su qualsiasi superficie liscia non occupata. I frontespizi dei libri sono eccellenti, ma anche i margini dei manuali scolastici hanno una propria funzione; possono ospitare schizzi sulle materie discusse in aula, e su altri argomenti che è meglio tacere. Ecco il corso di educazione artistica che io consiglio. Frequenta una università se ti è possibile. Non vi è oggetto di conoscenza estraneo alla attività che dovrai svolgere. Ma prima di andare all'università lavora per qualche tempo. Va' in un campo di patate o ad ingrassare motori in un'officina. Ma se lavori in campagna, ricordati di utilizzare tutti i tuoi sensi per guardare e sentire la terra e le cose che maneggi, sì, anche le patate; o, nell'officina, non dimenticarti di fiutare il tanfo dell'olio, del grasso, della gomma bruciata. Dipingi, naturalmente, ma, se devi lasciare per un certo tempo la pittura, continua a disegnare. Ascolta bene tutte le conversazioni, impara da esse e prendi le cose con serietà, non considerare niente e nessuno indegno d'attenzione, e non guardare nulla dall'alto in basso. All'università o fuori, leggi. E formati delle opinioni tue! Leggi Sofocle ed Euripide, e Dante e Proust. Leggi tutto ciò che puoi trovare pubblicato sull'arte, ma non sui giornali. Leggi la Bibbia; leggi Hume; leggi Pogo. Leggi ogni tipo di poesia, e fa' conoscenza con poeti ed artisti. Va' ad una scuola d'arte, a due o a tre e frequenta corsi artistici serali, se è necessario. E dipingi e ridipingi, e disegna e ridisegna. Impara tutto il possibile, anche al di fuori dei programmi di studio. (...) E ricorda che stai cercando di imparare a pensare quello che vuoi pensare, e stai cercando di coordinare la mente con l'occhio e la mano.

Ben Shahn

in morte di raffaele castello

Galleria Bragaglia, a Roma, 5 maggio 1934. La presentazione spiega: "Raffaello Castello è un pittore italiano residente all'Estero. Ha studiato prima in Polonia, poi in Germania e a Parigi. E' la prima volta che espone in Italia".

E' l'inizio della storia pubblica (almeno da noi) di questo pittore, morto in questi giorni a Napoli e che Carluccio definì, felicemente, "il primo figlio italiano dell'astrattismo". Una vicenda proseguita con gli sfregi sulle opere esposte agli "Illusi", a Napoli, sempre nel '34, e poi, pian piano con la scoperta da parte di pochi (vedi la mostra al Milione nel '37; ma vedi, anche, l'equivoco inquadramento tra i futuristi alla Biennale del '42) e infine la consacrazione del dopoguerra (magari un tantino letteraria e snobistica, da parte di qualche habitué di Capri, dove Castello era ritornato) conclusasi con la personale alla Strozzi di Firenze e al Centro Olivetti a Ivrea.

Eppure quell'inizio di 'storia pubblica' segnava, in realtà, la fine della stagione più significativa di Castello. Proprio in quegli anni - e proprio quando l'astrattismo italiano, esile e penato, veniva alla luce - il giovane caprese (nel '34 aveva 29 anni) stava concludendo la propria avventura astratta. Una avventura, peraltro, veramente ulissiaca. Con inizi quasi favolosi. L'orfano dai cento mestieri, tutt'occhi sulla Capri cosmopolita del primo dopoguerra, i muri a calce dipinti con strani pennelli di foglie e fiori. A 24 anni la scelta definitiva: con risultati quasi subito astratti. Poi, suggestionato, pare, da un artista slavo, l'esodo a Varsavia (dove frequenta quella Accademia) Germania, Olanda, Belgio e, infine, Parigi. Un vorace pellegrinaggio attraverso i santuari dell'avanguardia con l'incontro con vari protagonisti e, specialmente, con il gruppo "Abstraction-Creation". Incontri che lo influenzarono - del suo eclettismo si è parlato anche troppo - ma che per lui furono soprattutto,



R. Castello: Composizione Capri Varsavia '30-31

to, una convalida del suo istintivo bisogno di essere un uomo libero.

Non è qui il luogo per ripetere che i dipinti di quegli anni (molti dei quali riapparsi fortunatamente, nel '50, a seguito della demolizione di un soppalco nella sua casa) appartengono ad un discorso a latere del vero e proprio astrattismo. In queste opere c'è, infatti, come dato di partenza, quasi sempre una sensazione naturalistica e le sue forme astratte non sono che il coagulo di queste sue emozioni: insomma il suo motivo è sempre il mondo solare e marino di Capri. Ma ciò che, forse, è opportuno ribadire è che nella ricostruzione della varia, confusa vicenda dell'astrattismo italiano (quasi tutta ancora da fare, come prova la recentissima mostra di Monza) anche questi suoi incunaboli dovranno essere tenuti presenti e verificati. Come si intuiva nella grande rassegna ragghiantiana di Palazzo Strozzi di due anni fa, anch'essi, forse, sono stati una preventiva risposta, sia pure insulare e particolarissima, a quegli imbrigliamenti che un critico (Arnaldo Beccaria) rieccheggia in "Quadrivio" nel '35, richiamando all'ordine appunto lo stesso Castello. Una specie di invito perentorio "ora che ha veduto abbastanza - di camminare, dritto, fra due muri".

Francesco Vincitorio

LE RIVISTE

OP. CIT. gen 69

V. Corbi: La poetica dell'arte povera - O. Ferrari: Una Biennale rimasta senza giudizio.

VERRI n. 29

R. Assunto: Il paesaggio come oggetto estetico e la relazione dell'uomo con la natura - R. Barilli: La XXIV Biennale - D. Bertocchi: Kandisky e Klee.

PIANETA feb 69

P. Restany: L'indirizzo moderno, arte totale arte per tutti.

LE ARTI feb 69

E. Pignon: La realtà e la fantasia - A. Parinaud: Intervista con Rauschenberg - J.J. Lévéque: Sinfonia di Survage - C. Delfini: Prima di tutto la pittura - M. Azzolini: Gli acquerelli di Morandi.

ARTE ILLUSTRATA gen feb 69

R. De Grada: L'isolato dei macchiaioli, Giuseppe Abbati cento anni dopo - M. Rosci: Dudreville fra futurismo ed espressionismo - M. De Micheli: Pittura come azione; l'ultima grande composizione di Renato Guttuso - A. Pica: Espressione e propositi di Umberto Milani - G. Testori: Appunti sulle ultime opere di Guerreschi.

CASABELLA feb 69

Joe C. Colombo: Cronache di disegno industriale, sistema programmatico per abitare - C. Guenzi: La Triennale del re.

NUOVA ANTOLOGIA feb 69

M. Venturoli: La Biennale internazionale di grafica a Firenze - Fontana e lo spazialismo ad Ancona - G. Appella: Coronese e l'"Arco" di Macerata.

OPUS INTERNATIONAL 9

Numero dedicato alla Cecoslovacchia: G. Gassiot-Talabot: Cecoslovacchia, un dossier d'arte - F. Smejkal: Il gran gioco di Giuseppe Sima - R. Gilbert-Lecomte: La pittura di Giuseppe Sima - Jiri Padrt: L'arte concreta - P. Comte: La scultura.

LA REVUE DE PARIS feb 69

C. Roger Marx: Picasso '68.

PREUVES feb marzo '69

J. Brosse: Leonor Fini 68 - M. Marnat: Arte tascabile (panorama di libri d'arte).

JARDIN DES ARTS n. 171

J. D. Rey: I maestri contemporanei del vetro - Libor Sir: L'arte popolare del vetro a Sars-Poiteris.

HISTONIUM n. 355

Oscar H. Haedo: Pittura latino-americana - R. Biondi: Venecia en discussion y una Biennale del grabado - J. Diaz Usaridivarias: La pittura di Nicolas Esposito.

a cura di Luciana Peroni e Marina Goldberger

ARTIS feb 69

W. Schmied: Il giocattolo di Richard Lindner - Arte del nostro tempo in Finlandia - H. Neidel: I "collages" di Jiri Kolár - J. Albers: La strada preparatrice - Attersee - Rinascita della natura morta; Piero Doriazio.

ART IN AMERICA nov/dic 68

D. Robbins: Roy Neuberger, collezionista - J. Ernst - F. Du Plessix: Mio padre, Max Ernst - C. Robins: Il cerchio in orbita - J. Russel: La galleria nazionale di Victoria, Melbourne - M. Cohen: Il gruppo "Gutai" del Giappone - C. Cutler: Multipli a Parigi - P. Selz - T. Robbins: Il pacifico Northwest, oggi.

ARTFORUM ot 68

A. Elsen: La scultura di Matisse - J. Coplans: Immagini seriali - J. Lanes: Edward Hopper - I. Sandler: John D. Graham "Il pittore come conoscitore ed esteta" - K. Champa: Nuove pitture di Darby Bannard.

ART INTERNATIONAL gen 69

N. Calas: Arte ed anti-arte - M. Pleynet: Pittura e "realtà" - E. Stevens: Julius Bissier "Il linguaggio della vita" - R. Harling: Felix Kelly "realista romantico" - J. Smith Pierce: "Aquamobile" di Linn Emery - J. Perreault: Al di là dell'interpretazione letteraria - J. C. Ammann: Tre artisti svizzeri, Roland Werro, Markus Raetz, Herbert Distel - L. Caramel: I plastici di Baj - V. Aguilera Cerni: Realtà e silenzio di Rafael Canogar, oggi.

ART NEW gen 69

Impressionisti sul mercato d'arte - W. Seitz: Pertinenza dell'impressionismo - W. Wilson: Operazione Colore - D. Smith: Appunti per David Smith sul come fare una scultura - R. Todd: Ritratti cubati - N. Edgar: La folla che passa.

STUDIO INTERNATIONAL feb 69

G. Evans: Scultura e realtà - Proposte per dare uno studio-esposizione agli artisti - S. W. Taylor: René Magritte ed André Breton - A. Breton: Ampiezza della visione di Magritte - P. Schwartz: Intervista con Magritte - D. Silcox: Yves Gaucher - S. Baum: Jan Hamilton Finlay "struttura di un universo poetico" - N. Osnos: La "Corcoran Gallery" Dupont Center - R. Kudielka: Germania "una nuova obbiettività".

KUNST E HANDWERK gen/feb 69

L. Schultheis: Paret moderne di Rose-Marie Eggmann - A. Bode-W. Stürmer: Rilievi di Rosenthal - H. Stephan: Opere di ceramica e mosaici.

DU feb 69

W. Rotzler: Lucio Fontana "la lusinga del nulla" - H. Neidel: Metamorfosi di Jiri Kolar "poesia senza parole".

NOTIZIARIO

a cura di Antonio Gnan e Sergio Pozzati

MOSTRE IN ITALIA

- ABANO Images 70: Emilio Vedova
ACQUI Bottega Arte: Multipli al 5/4
ASTI Giostra: Francesco Argirò dal 15/3
BARI Vernice: Francesco Spizzico
BASSANO Puntoquadro: Rincicotti
BELLUNO Cornice: Penso
BERGAMO Lorenzelli: Osvaldo Licini dal 18/3
Cirp: Juraj Dabrovic
BIELLA Circ. Artisti: Armando Santi
BITONTO Contemporart: Franco Minardi
BOLOGNA Caminetto: Remo Mascellani
Carbonesi: Franco Sarnari
Circ. Artistico: Naifs al 3/4
Duemila: F. Cenci
Esagono: G. Tamburini
Forni: Dino Boschi dal 15/3
Galvani: Paolo Gasperini
Le Muse: A. Bocconcelli
Quarantadue: C. Revilla
S. Luca: Alberto Burri dal 12/3
Studio Arte: Picasso
Tempo: S. Girardello
BRESCIA Cida: Vittorio Trillicoso
Minotauro: Carmelo Cappello
Sincron: Lauro Crisman
BUSTO Milano: Valentino Castiglioni dal 19/3
CAGLIARI Cadre: Dina Pala
CANTU' Pianella: Cesare Paolantonio
CATANIA Arti: Luigi Senesi
CESENA Portico: Terziari dal 16/3
CHIASSO Mosaico: Galliano Mazzon dal 15/3
CITTA' CASTELLO Pozzo: Bruno Marcelloni
COMO Giovio: Elvio Becheroni
CONEGLIANO Cima: Luisa Polo
CREMA Libro: Feliciano Bianchesi
CREMONA Portici: I. R. Muracciolle
Renzi: Proposte raccolta
FABRIANO Virgola: Giuseppe Toscano
FAENZA Molinella: Umberto Sgarzi
FELTRE Sole: Carlo De Roberto
FIRENZE Fiore: Salvador Presta
Flori: Antonio Sanfilippo
Gonnelli: Alfred Thomas
Indiano: Gabriele Ricceri
Inquadature: Bogliolo
Michaud: Ardengo Soffici
Numero: Roberto Cerbai
Pananti: Nino Tirinnanzi
Semaforo: Vanni
Spinetti: 800 italiano
FORLI' Mantellini: Renato Mischi
GENOVA Amaltea: Aldo Mari
Auditorium: S. R. Chucchetti
Bertesca: G. E. Simonetti
Carlevaro: Vincenzo Balsamo
Contemporanea: G. Ronconi
Salotto: Lino Pacini
GORIZIA Caffè Teatro: Coceani
Pro Loco: Sponza
GRADISCA Caffè Centrale: Signori
LA SPEZIA Adel: Enrico Paulucci
LECCO Cà Vegia: Paolo Frosecchi
LEGNANO Civica: Giorgio Bellandi
LIVORNO Bottega Arte: Raffaele De Rosa
LOANO Riviera: Vincenzo Guidotti
MACERATA Arco: Ginna
Foglio: Michelangelo Conte
MANTOVA Inferriata: collettiva
Saletta: Dino Villani
MATERA Rinascita: Ernesto Treccani
Scaletta: Alberto Gianquinto
Studio: Mariagrazia Coggi
MESSINA Fondaco: Dino Cunsolo
MESTRE S. Giorgio: Virgilio Guidi
S. Luca: Panizzuti
Torre: collettiva
MILLESIMO S. Gerolamo: Ricerche '69
MILANO Agrifoglio: Eugenio Tomiolo al 14/4
Annunciata 1: Carlo Quaglia al 11/4
Annunciata 2: Dazzi dal 3/4
Apollinaire: Françoise Arnal dal 25/3
Ariete: Pietro Consagra dal 18 3
Artecentro: collettiva dal 24/3
Arte Giovane: Alberto Garutti dal 24/3
Barbaroux: Bruna Calci dal 27/3
Bergamini: Giuseppe Giannini al 8/4
Bibl. Civica: Ruggeri - Kirchner al 29/3
Bolzani: Giannino Grossi al 13/4
Borgogna: Anselmo dal 1/4
Blu: Grafica nuova dal 24/3
Cadario: Giorgio Olivotto dal 3/4
Cairoia: Luigi Mormorelli al 5/4
Cannocchiale: Walter Pozzi al 14/4
Castello: Felice Carena al 17/4
Cavour: Renata Minuto dal 31/3
Cigno: Salvatore Fiume dal 10/4
Ciranna: Jean Paul Riopelle al 12/4
Cortina: Artisti astratti dal 2/4
Diaframma: Mario Cresci dal 14/3
Diagramma: Thea Vallè dal 26/3
Eunomia: Antonio Recalcati dal 20/3
Gianferrari: Eugenio Bertorelle dal 26/3
Iesda: Alberto Sughì dal 19/3
Incisione: Beckmann-Dix-Grosz al 9/4
Levante: Lea Grundig-Langer dal 26/3
Levi: Novecento al 7/4
Marconi: Baj e Dias
Milano: Grafica surrealista al 7/4
Milione: Raoul Dufy al 24/4
Montenapoleone: Giovanola-Remondini
Morone: Grafica inglese dal 29/3
Mozart: Salvatore Esposito dal 15/3
Naviglio 1: Alviani-Marucelli dal 20/3
Naviglio 2: J. R. Soto al 9/4
Nieubourg: Pietro Gallina dal 25/3
Ore: Gian Luigi Mattia dal 22/3
Paganì: Dieter Wender dal 20/3
Pater: Giorgio Reggì al 3/4
Patrizia: Giuseppe Tardi al 9/4
Pegaso: M. T. Tremolada al 12/4

Sagittario: Gianfranco Manara dal 29/3
 S. Ambrogio: Vellani Marchi al 4/4
 S. Ambroeus: Gianfranco Mongiardini
 S. Andrea: Fernando De Filippi dal 27/3
 Schwarz: Bat Yosef al 6/4
 S. Fedele: Franco Grignani al 24/4
 Solaria: M. Jean al 15/4
 Stendhal: Aldo Furlan
 Toninelli: collettiva
 Transart: Max Ernst
 32: Attilio Steffanoni dal 20/3
 Valori: Alberto Croce dal 10/4
 Venezia: Maria Andruskiewicz dal 29/3
 Vertice: Lamberto Lamberti al 15/4
 Vinciana: Gottardo Ortelli al 8/4
 Vismara: collettiva al 14/4
 Visualità: Piero Manzoni

MOGLIANO Piranesi: Santoni
MONDOVI' Meridiana: Piero Zucco
MONTEBELLUNA Libraio: Soligo
NAPOLI Ars: Vincenzo Montefusco
 Centro: Concerto Pozzati
NARO Circ. Progresso: Vincenzo Schembri
NOVATE Bibl. Civica: Tempo 1
ODERZO 4 Cantoni: Privato
OMEGNA Alberti: 800 piemontese
PADOVA Antenore: Angelo Canevari
 Chiocciola: Mario Schifano
 Cupola: Foto Experimenters
 Pro Padova: Natura morta
 Sigillo: Raznovsky
PALERMO Cenacolo: C. Terrana Faldetta
 Flaccovio: Elisa Messina al 9/4
PARMA Spazio 3: collettiva
 Steccata: Alfredo Chighine
PESARO Segnapassi: Mario Ceroli dal 29/3
PESCARA Verrocchio: Artisti d'oggi al 12/4
PIACENZA Gotico: Giacomo Bertucci
 Sala Arte 14: Aldo Gaverini
PIEVE CADORE: Corsini
PISTOIA Vannucci: Lucio Venna
PORDENONE Park Hotel: Corbos
 Teardo: collettiva
PORTOGRUARO Comunale: Parisotto
PRATO Metastasio: E. Pieraccini
RAGUSA Ponte: collettiva
RAVENNA Mariani: Antonio Rocchi
ROMA Burckhardt: Silvio Rovati
 Cacco: Vincenzo Caridi
 Cadario: collettiva
 Cassapanca: Linda Puccini
 Fante Spada: Louis Lutz
 Fontanella: Fabio Campanozzi
 Giosi: Saverio Scutellà
 Libr. Romana: Tullio Gombac al 2/4
 Marlborough: Giuseppe Capogrossi
 Medusa: S. Nieve e A. Warhol dal 25/3
 Nuova Pesa: Alfredo Chighine dal 24/3
 Obelisco: Filippo Panseca
 Piattelli: Umberto Mariani
 Russo: Tanzi
 S M 13: Enrico Prampolini al 9/4
 Toninelli: Kengiro Azuma
ROVERETO Delfino: Carlo Cuneo dal 18/3
ROVIGO Alexandra: Guerrino Salvi
 Garofolo: grafica

SACILE Circ. Cittad.: Moretti
SAN REMO Beniamino: Oliver Tihj
SAN VITO Angelina: Ciol
SASSARI 2D: Virio Da Savona
SAVONA Brandale: Ricerche '69
SCHIO Canton De Casa: collettiva
SIENA Nuovo Aminta: Pacifico Sidoli al 9/4
S. GIOVANNI VALDARNO Ponte: Ekhard
TARANTO Magna Grecia: Olga Panebianco
 Nuova Taras: Livio Borghi
TERAMO Politico: Mino Maccari
TERNI Circ. Comunale: "Città Terni"
 Poliantea: Montarsolo
TORINO Arte Viva: Ines Borgarello
 Dantesca: Françoise Gillot
 Fauno: Mario Molinari
 Fogliato: Alessandro Lupo
 Gissi: Marini-Burri-Moreni
 Martano: Depero
 Punto: Milena Milani
 Ridotto: Naifs
 Sperone: Mario Merz
 Triade: Oggetto, scultura
TRENTO Castello: Mario Luchessi
 Fogolino: Vittorio Piotti
TREVISO Cave: Carlo Conte
 Giraldo: Enrico Ranzi
 Mignon: Giu Pin
 Treviso: Norino Martinis
TRIESTE Cappella: Surrealisti
 Comunale: Marassi
 Lanterna: Franco Rognoni
 Rossoni: Grassi
 Torbandena: Luigi Spacal
 Tribbio: Duiz
UDINE Girasole: Virgilio Guidi
 Sagittario: Vitiello
 Ventaglio: Bianzian
VARESE Gai: Livio Luchini
VENEZIA Alfieri: Valerio Adami
 Bevilacqua La Masa: Carli e Pagnacco
 Cavallino: Schroder Sonnenstern
 Fontana: Seibezzi
 Rialto: Federico Castellani
 Riccio: Rossi
 S. Stefano: Mario Francesconi
 S. Vidal: Milo, Ramazzotto, Rossetto
 Traghetto 1: Laura Stocco
 Traghetto 2: Zotti
VERONA Castelvecchio: Alberto Stringa
 Ferrari: Fedrizzi e Aricò
 Ghelfi: Carlo Hollesch
 Giò: Luciano Albertini
 Grafica 1: Kumi Sugai
 Notes: Mario Mion
 Novelli: Moreno Zoppi
 Scudo: Giancarlo Cazzaniga al 2/4
 S. Luca: Giulio Falzoni
VICENZA Cenacolo: Franco Pedone al 3/4
 Ghelfi: Lucetti
 Incontro: Walter Giusti
 Marguttiana: Ciro Russo
 Montmartre: Golin
 Salotto: Omero Solaro al 10/4
 San Biagio: Falaguerra
VIGEVANO De Grandi: Nunzio Barrese al 14/4

ALTRE NOTIZIE

V BIENNALE D'ARTE del metallo e XIV Premio "Mastro Giorgio" a Gubbio dal 3 apr. al 1 giu. '69.

IL COMUNE DI FAENZA ha bandito il XXVII Concorso internazionale della ceramica d'arte, con sezioni separate, per il Disegno industriale e per gli Istituti e Scuole d'arte. La manifestazione avrà luogo dal 27 lug. al 5 ot. '69.

3 BIENNALE DI BOLZANO di pittura, scultura e grafica, dal 5 al 26 ott. '69. Alla mostra saranno ammessi - con 3 opere ciascuno - circa 200 artisti fra invitati italiani, stranieri e concorrenti per accettazione. All'ammissione per accettazione potranno aspirare solo gli artisti originari o residenti nella Regione Trentino-Alto Adige. Schede e foto per accettazione entro il 31 agosto al Sindacato italiano artisti belle arti, Piazza Domenicani 25 Bolzano.

CONCORSO NAZIONALE DI PITTURA VALSASSINA, a luglio-agosto '69 per opere ispirate alla Valsassina. Primo premio 300 mila lire, adesioni entro il 30 aprile presso Azienda Autonoma Soggiorno Turismo di Barzio (Como).

ALLA VILLA REALE di Monza, nell'ambito della mostra "Invito al giardino" dal 27 marzo 1 mostra annuale di scultura italiana all'aperto, con la partecipazione di 22 scultori con 38 opere. E' stata curata da Marco Valsecchi.

SANTHIA' VECCHIA E NUOVA sarà il tema di una mostra di pittura estemporanea che si terrà a Santhia dal 23 apr. al 20 mag. '69.

LA SOCIETA' PERMANENTE di Milano organizzerà in aprile la LXIX Mostra annuale d'arte per i soci.

LA CIFE organizzerà a Verbania dal 31 mag. al 2 giu. il Primo Convegno nazionale di fotoamatori.

A VILLA MEDICI a Roma nell'autunno del '69 si terrà una mostra di opere di Gustave Courbet.

A NEW YORK nel Palazzo Olivetti è stata inaugurata la mostra della Collezione Mattioli. Il catalogo è stato redatto da Franco Russoli e l'allestimento è stato curato da Ivan Cermaiev.

LE EDIZIONI FOGLIO OG di Roma hanno pubblicato un volume con 12 serigrafie di Odo Tinteri.

LE EDITIONES DOMINICAE hanno pubblicato una serie di volumi intitolati "I quaderni dei poeti illustrati". Fra essi "Alcuni sonetti del Belli" con 3 acqueforti di Arnaldo Ciarrrocchi; "Lucrezio" con acqueforti di Bruno Saetti; "Le Bovary c'est moi", 6 poesie di Giovanni Giudici e 3 acqueforti di Attilio Steffanoni.

L'EDITRICE I DISPARI di Milano annunciano le novità "Il vecchio Freud" di Enzo Bontempi con 10 disegni di Alessandro Nastasio e "Quattro Mi per voce sola" di Lelio Scanavini con una ricerca di Giovanni Carpentieri.

A STUTTGART, in ott. '69, concorso-esposizione Typomundus organizzato dall'Istituto internazionale delle arti tipografiche, riservato alla grafica, alla tipografia e alla calligrafia.

LA MOSTRA INTERNAZIONALE DELLA GRAFICA a Firenze è stata visitata da circa 10 mila persone. La manifestazione verrà ripetuta sempre a Palazzo Strozzi nella primavera del '70.

IL MUSEO DI DIGIONE ha riservato una sala alla didattica artistica per i bambini dove accanto a due tele di Dufy con studi e schizzi preparatori, essi potranno apprendere l'uso di tecniche e materiali.

ANDRE'SALMON, critico d'arte, poeta, romanziere, autore fra l'altro de "La jeune peinture française", fonte primaria per la storia del cubismo, è morto, all'età di 88 anni, a Sanary in Francia.

E' IN CORSO la preparazione del Catalogo generale di Kisling, uno dei pittori de l'Ecole de Paris. I possessori di opere sono pregati di mettersi in contatto con il figlio Jean Kisling, 4 rue André Colledbeuf Paris 16.

GRAHAM SUTHERLAND ha offerto alla città di Mentone la raccolta di 25 litografie sul tema del "Bestiario".

GIORGIO KIENERK, morto nel 1948 e di cui ricorre quest'anno il centenario, sarà ricordato a Firenze con una retrospettiva organizzata dall'Accademia delle Arti del Disegno. I possessori di suoi dipinti sono pregati di segnalarli.

PREMIO GIOVANNI EIGENMANN per la pittura e bianco e nero, indetto dalla Famiglia Artistica Milanese e riservato agli artisti residenti in Lombardia. Domande entro il 6 maggio.

BUSINESSEES WEEK ha dato notizia di un nuovo sistema per la riproduzione di quadri su tela, anche di grandi dimensioni e in qualsiasi numero di esemplari. La perfezione è tale che persino gli esperti trovano difficoltà a distinguere le copie dell'originale.

AD AIX-EN-PROVENCE si è costituita una associazione per la tutela della "strada Cezanne", che si snoda ai piedi della montagna Sainte Victorie e che è minacciata da radicali modifiche.

A SAN PAOLO del Brasile si è tenuta, nell'Auditorio "Italia" una mostra dell'incisione e del disegno contemporaneo.

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