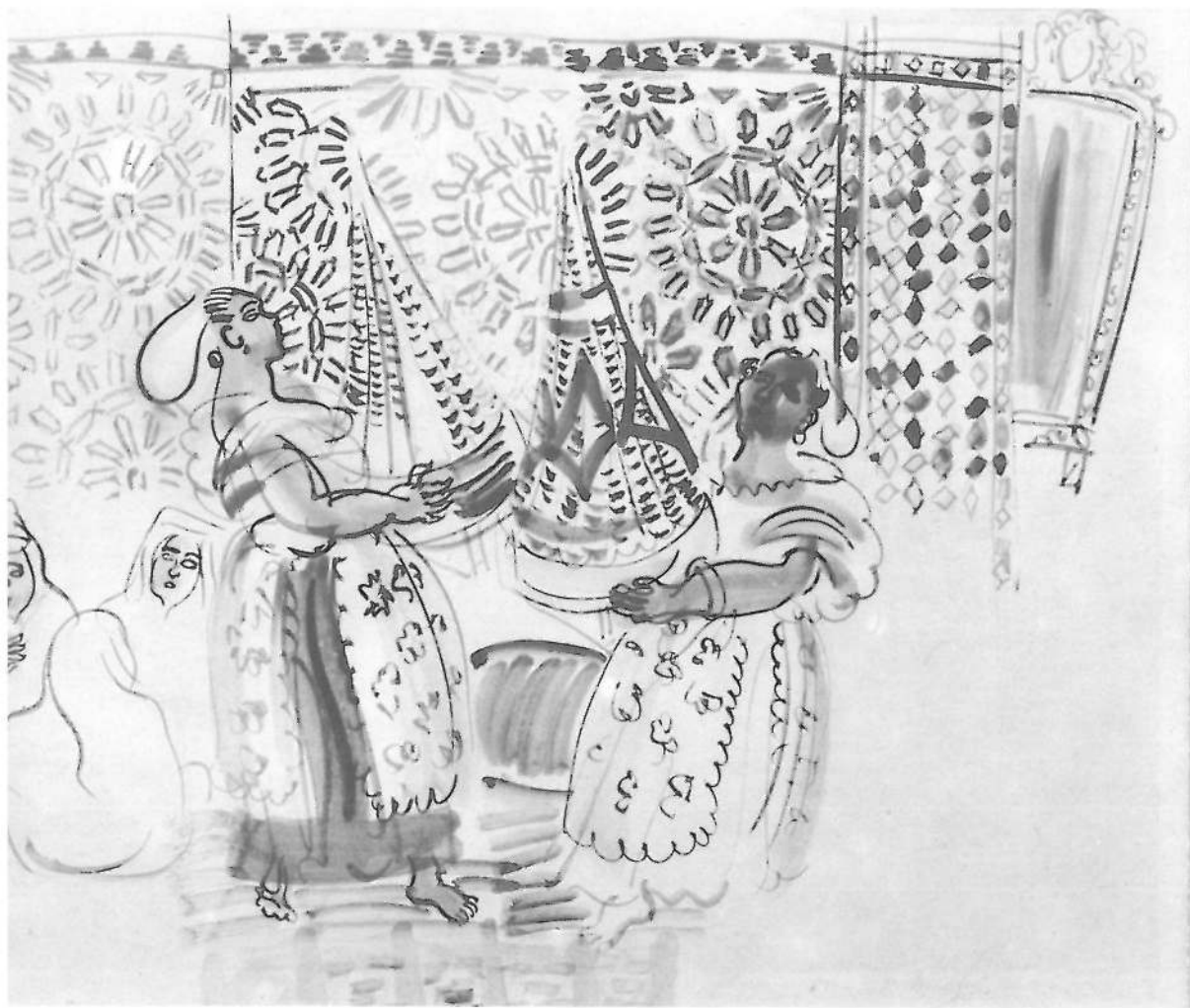


NAC

notiziario arte contemporanea

14

1 - 5 - 69



Notiziario Arte
Contemporanea

quindicinale

direttore responsabile:
Francesco Vincitorio

Sommario

Un uomo che vede ne vale tre	3
P.Raffa: I letterati	4
Una proposta	5
R.Barletta: Pittura come stato di grazia	6
M.Bandini: New dada e pop art newyorkesi	7

Mostre:

Bari: "A. Cortese" di R. Manzonna	9
Brescia: "Confronto '69" di E. Fezzi	9
"B. Caruso" di E. Cassa Salvi	10
Cagliari: "T. Casula" di S. Naitza	10
Crema: "L. Veronesi" di E. Fezzi	11
Cremona: "G. Castellani" di E. Fezzi	12
Firenze: "S. Presta e A. Bueno" di L. Vinca Masini	12
"A. Sanfilippo e R. Guarneri" di L. Vinca Masini	13
"W. Falconi - G. Giulietti - G. Ricceri" di L. Vinca Masini	14
Matera: "A. Gianquinto" di Enzo Spera	14
Milano: "L. Dragoni" di F. Vincitorio	15
"B. Caraceni" di F. Vincitorio	15
"M. Gandini" di F. Vincitorio	16
"G. De Micheli" di C. Gian Ferrari	17
"P. Gallina" di Z. Birolli	17
"Soto" di L. Caramel	18
"B. De Valle" di L. Caramel	18
"Man Ray" di A. Natali	19
"F. Francese" di V. Fagone	20
"L. Tornabuoni" di V. Apuleo	21
Modena: "E. Bioli" di A.C. Quintavalle	22
Napoli: "L. Caso e C. Testa" di A. Miele	22
Nuoro: "S. Dangelo" di M. Di Cara	23
Padova: "F. Costalonga" di E. Francalanci	23
Parma: "A. Chighine" di A.C. Quintavalle	24
Roma: "E. Prampolini" di L. Trucchi	25
"E. Calabria" di V. Apuleo	26
"Warhol" di L. Trucchi	26
Torino: "R. Morris" di M. Bandini	27
Udine: "N. Zavagno" di L. Damiani	27
Venezia: "V. Vasarely" di E. Francalanci	28
Le riviste	29
Notiziario	30

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

In copertina:
Raoul Dufy: La pastilla
guazzo - 1926

un uomo che vede ne vale tre

A parlare, oggi, di una galleria civica d'arte contemporanea per ogni Comune, si rischia di esser presi per matti. E valgono questi pochi dati.

Secondo recenti statistiche, oltre 3800 bilanci comunali sono in disavanzo e il debito complessivo è di circa 6000 miliardi. A un secolo dall'unità d'Italia, e quando, grazie ad una massiccia campagna propagandistica, anche le pietre sanno, ormai, che "un uomo che legge ne vale due", su 750 Comuni con popolazione superiore a 10mila abitanti, oltre 400 sono ancora privi di una qualsiasi biblioteca pubblica; senza contare che, per quelle esistenti, il volume delle letture e dei prestiti ci vede al terz'ultimo posto in Europa.

L'anno scorso al congresso dell'Associazione nazionale dei musei d'Italia, "constatato che l'inoltro, al Ministero della Pubblica Istruzione degli statuti dei musei locali era ben lungi dall'essere completato", si facevano voti ecc. ecc. Per chi non lo sapesse si tratta di una legge emanata nel 1960, cioè nove anni fa, la quale stabiliva l'obbligo, per i musei appartenenti ad Enti diversi dallo Stato, di predisporre, entro un anno, un progetto di regolamento, di organizzazione e di funzionamento. In queste condizioni auspicare, come si diceva, la creazione di nuovi musei - uno per Comune - può sembrare realmente utopistico. Eppure, secondo noi, il problema è basilare. Una iniziativa indispensabile per risolvere, alla radice, l'istruzione pubblica nel settore delle arti visive. Un settore - contrariamente a ciò che pensa qualche incolto - niente affatto secondario.

E che, se da noi, resta affidato (in quei pochissimi casi dove qualcosa viene fatto) alla passione di qualche persona coraggiosa animata da spirito civico (i nomi si possono contare in una mano), all'estero è, invece, da tempo, oggetto di ampi studi e di molteplici iniziative. Basta leggere ciò che ne ha scritto Paola Della Pergola in uno degli ultimi numeri della rivista "Musei e Gallerie d'Italia".

A scorno dei nostri Amministratori locali ci limiteremo a ricordare che nei paesi più progrediti e civili la didattica attraverso i musei è oggi all'ordine del giorno. Tutti concordi sulla sua importanza per una lungimirante politica culturale e nell'educazione specie dei giovani. Soprattutto i musei di arte contemporanea per i quali l'attrattiva dei giovani è istintivamente molto forte e dove, per gli innumerevoli legami con le altre, attuali, comunicazioni visive, più che altrove è possibile prendere coscienza di una realtà che si è abituati ad assorbire passivamente. Quindi consapevolezza del proprio esistere nel mondo, stimolo ad una partecipazione attiva alla vita.

Mediante questi centri civici (naturalmente "musei vivi, modernamente intesi") una azione che solleciti un contatto sempre più vasto e approfondito e fecondo tra il pubblico e le opere d'arte. Che liberi queste ultime dal feticcio del valore commerciale e restituisca loro il significato di testimonianza e di modello. Un luogo, come è appunto la biblioteca, dove si va per crescere, spiritualmente, umanamente.

I LETTERATI

L'editoriale dedicato al Sig. D.B. (n. 12 del 1.4.69) merita un ampliamento, perchè il caso ha implicazioni più vaste e più gravi dei limiti di Buzzati e dei demeriti del Corriere della Sera, e soprattutto rappresenta una macchia nera nella cultura artistica, che non dobbiamo stancarci di denunciare (e possibilmente cancellare) solo perchè molto vecchia e cancrenosa. Sul caso particolare dirò che la "vergogna" mi sembra relativa. Prima di Buzzati la critica d'arte sul "Corriere" la faceva L. Borgese, ed è noto che il suo gusto e la sua preparazione arrivavano sì e no al 1890...

Il problema riguarda piuttosto l'incompetenza, anzi l'ignoranza del linguaggio figurativo da parte dei letterati, e l'equivoco prestigio di cui essi godono tuttavia in questa materia. La casistica è vasta e si ripete continuamente, sicchè sorprende che gli addetti ai lavori tollerino in silenzio, succubi anch'essi di quel falso prestigio (oppure tanto pusillanimità da non osare difendersi?). Per dirne una, recentemente in una galleria di Milano ha esposto un vecchio pittore, calato da Parigi con un pomposo dispiegamento di prose critiche firmate da illustri letterati. Ebbene queste firme, per quanto benemerite nel campo letterario, non hanno impedito a chi sa leggere il linguaggio della pittura, di valutare quel "pittore della domenica" per quello che è. Ma chi ha protestato? Ovviamente il silenzio non è un buon argomento, specie di fronte alla palese impudenza di simili episodi. C'è poi il costume (anzi, diciamo meglio: malcostume) di affidare ai letterati le prefazioni ai volumi

ed ai cataloghi, con l'intento evidente di accrescere il valore commerciale del volume e magari con l'illusione da parte dell'artista di acquisire attestazioni "qualificate".

Da almeno un secolo circola nel discorso della critica d'arte la parola 'letteratura' con la connotazione spregiativa che tutti sanno. Ma di regola la si applica ai prodotti artistici, mentre essa calza perfettamente anche al linguaggio col quale i letterati parlano dell'arte figurativa, con gli equivoci che ne conseguono tra l'altro a proposito di 'figurativo' e 'astratto'. Naturalmente non si pretende che tutti i letterati abbiano il talento extra-territoriale di Baudelaire. Si vuole soltanto ricordare che per esercitare un'attività occorre avere le carte in regola. E' una semplice questione di serietà professionale e di responsabilità verso chi legge. Se l'equivoco dei letterati-critici d'arte sopravvive indisturbato, le cause sono essenzialmente due e concomitanti (a parte quelle storico-culturali che l'hanno generato). La prima è la crassa non-educazione artistica del grosso pubblico, specie nei confronti dell'arte contemporanea. La seconda è il silenzio colpevole dei veri critici d'arte. Educare il grande pubblico all'arte moderna è un vecchio problema tuttora irrisolto, soprattutto per scarsa volontà politica, dato che i mezzi non mancherebbero oggi. Ma i critici devono convincersi, per parte loro, che per poter insegnare alla gente a 'leggere' l'arte d'oggi, occorre intanto cacciare dal tempio i falsi maestri, occorre farla finita con la peste dei letterati.

Piero Raffa

UNA PROPOSTA

Son tornate le rondini e, recidivi, sono rispuntati, puntualmente, i premi. Malgrado le diatribe e le contestazioni, sono rifioriti, fitti, come pratoline. Idra dalle molte teste, per distruggerli ci vorrebbe un nuovo Ercole. Ma se gli Dei sono morti, figuriamoci i semidei.

Meglio sarebbe che ci pensassero gli stessi artisti. Una bella, coraggiosa, generale astensione e... buona notte. Se non altro per una questione di dignità personale. Siamo infatti (e non da oggi) pienamente d'accordo con Albertoni, quando scrive su "Gala", che "bisogna impedire di costringere gli artisti ad assurde gare e, soprattutto, non porli nella condizione meschina di dover pietire l'invito o un premio".

Noi a suo tempo, pur consapevoli che, purtroppo, attualmente, per molti artisti questa è l'unica possibilità di farsi conoscere, e quindi di vita, siamo stati abbastanza espliciti. E riteniamo che, per fortuna, molti, sia tra gli artisti che tra i critici, siano ormai convinti che, finalmente, è venuto il momento di spazzar via, in modo definitivo, questa anacronistica, spesso immorale istituzione.

Resta aperto il quesito: cosa proporre al posto dei premi. Anche questa è questione dibattuta da tempo. Da parte nostra abbiamo risposto che, per sostenere davvero gli artisti, bisognerebbe decidersi ad affrontare seriamente il problema dell'educazione all'arte. Una azione programmata, organica, in profondità che, non escludendo certo le esposizioni, anzi svi-

luppandole e decentrandole al massimo, specie nel settore pubblico, porti progressivamente, in particolare i giovani, a comprendere il linguaggio degli artisti e a capirne l'importanza.

Una azione che parta dall'interno, unitaria (lasciando, cioè, ad altri "momenti" i dissensi e le dialettiche) svolta insieme dagli artisti, dai critici, dai galleristi e da tutti gli appassionati. Obiettivo primario: diffondere con metodi e in misura radicalmente nuova e con l'apporto che ognuno potrà darvi, le arti visive.

Per esempio, qualcosa tipo "Italia Nostra", che abbia per oggetto i valori visivi contemporanei e la loro diffusione. Un organismo aperto a tutte le forze, non piramidale bensì orizzontale, dove i gruppi possano costituirsi e agire in piena autonomia, sperimentalmente, didatticamente.

Importante sarebbe incominciare. E i "premi" potrebbero forse esserne l'occasione. Il premio, in fondo, è una scintilla di interesse per le arti visive. In sua vece, ossia in luogo della solita "festa una volta l'anno", in ognuna delle città o paese dove questa scintilla esiste, creare un organismo *permanente*, sorretto e moltiplicato dalla concomitante azione di analoghi organismi, volti anch'essi alla diffusione *continua* dei fatti artistici. Una gara di idee, di iniziative, che faccia leva specialmente sui giovani e li renda attivamente partecipi a questa radicale innovazione.

pittura come stato di grazia

Il blu di Bretagna, la *joie de vivre*, l'*esprit de finesse*. Piccole grandi cose nella pittura di Raoul Dufy, in una importantissima mostra alla Galleria del Milione - benemerita ormai a Milano per additare a un pubblico attento e consenziente il migliore patrimonio dell'arte moderna, nelle figure dei maestri. A dicembre Klee, ad aprile Dufy. Il quale non è affatto superato, e nemmeno una volta per tutte incasellato nella cellophan critica.

Sebbene vincitore del primo premio della Biennale di Venezia del 1952, dopo quindici anni può apparire totalmente fuori gioco, appartenente a un'età finita. In parte ciò è vero. Ma solo nel senso che Dufy è uno degli ultimi artisti che crede alla poesia della natura: e si è negli anni Cinquanta. Parimenti Dufy, nato nel 1877, spiritualmente appartiene alla generazione degli impressionisti, sebbene abbia tangenzialmente partecipato al cubismo; la generazione degli impressionisti, cioè di quegli artisti che credono alla pittura come a uno stato di grazia.

Natura, stato di grazia: Dufy non è solamente qui; ma di qui, mi sembra, può es-

sere compreso. Orbene, nell'orizzonte della pittura del primo cinquantennio, egli sembra essere stato relegato al rango di medio maestro dell'arte francese, all'ombra di Matisse (suo compagno *fauve*). Di spirito più analitico, musicalmente più sottile, Dufy ha elaborato una sua civiltà originale, visiva e sentimentale, nella pittura, che si differenzia da quella di Matisse. Il rabesco per Matisse è anzitutto sensuosità, per Dufy è intelligenza, un po' fredda forse, ma tale da non esimersi da una partecipazione sentimentale.

Nella linea e nel tocco del colore, Dufy può paragonarsi a De Pisis: ma quanto di sfatto e di torbido c'è nel secondo, e di cristallino e di immediato nel primo! La tavolozza di De Pisis è sugli ocri, sui bruni, sui cenere. Quella di Dufy, sui verdi, sui celesti, sui violetti. De Pisis spappola l'impressionismo in uno sfibramento dei sensi, Dufy acutizza per contro l'ottica e la psicologia impressionista, onde la sensibilità divenga rapida e vibratile e si realizzi tutta nell'immediatezza.

Ancora un paragone. Se per Ernst il procedimento del *frottage* è esibito come



R. Dufy: La Spiaggia - 1933

“provocatore ottico”, o meglio come “irritatore della coscienza”, alla pari sua la veloce trascrizione delle immagini di Dufy ha il valore di una “provocazione della visione”, di una irritazione del visivo. Irritazione del visivo mediante soprattutto l'elemento lineare con il contrappunto diretto di quello cromatico; Matisse usa al contrario il rabesco come anti-irritazione. Cezanniano, fauvista, cubisteggiante - oppure alto decoratore - Dufy subordina sempre la sua provocazione della visione a un fortissimo sentimento della luce, dell'atmosfera cangiante del tempo, alla tattilità delle sensazioni di caldo e di freddo. Non crede alla fisicità delle cose che schizza, nei loro contorni. Però ci dà la vita del nostro fuggevole rapporto con esse: porti, spiagge, corse dei cavalli. Dunque: per

dirla alla latina, un *carpe visionem!* Apparenze che divengono essenze. Ecco allora che Dufy non fa una pittura dell'occhio, anche quando i suoi tocchi sono magistrali per verismo, bensì una pittura di quell'occhio interno, spirituale, che consiste nel connubio tra visione ed emozione.

Linguisticamente Dufy sembra non aver detto molto, perché ha mascherato la sua sagace esperienza con il suo stato di grazia, la sua complessità emotiva con mezzi tecnici semplici e riduttivi. Tra grossissimi nomi, senza esserne schiacciato, ha invece saputo trovare il proprio cantuccio. Che è un ricco orto di magie prestigiose. Tipicamente francesi.

Riccardo Barletta

ALLA GALLERIA D'ARTE MODERNA DI TORINO

new dada e pop art newyorkesi

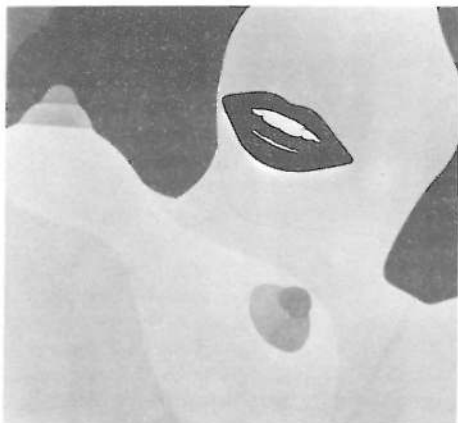
Novantasei opere di R. Rauschenberg, L. Nevelson, J. Johns, C. Oldenburg, J. Dine, J. Rosenquist, R. Lichtenstein, T. Wesselmann, A. Warhol, R. Indiana alla Civica Galleria d'Arte Moderna di Torino, presentate nel catalogo da L. Mallè, nella più ampia mostra organizzata da un museo italiano sul Pop Art nordamericano (conosciuto già in Italia dal '63 nella Sezione Tredici pittori americani d'oggi in Aspetti dell'Arte Contemporanea a L'Aquila, e dal '64 nella XXXII Biennale veneziana). La rapida storicizzazione di questo fenomeno artistico recentissimo, sviluppatosi infatti dal 1955-56 al 1963-64, è in diretta conseguenza della radicalità e violenza di un riesame linguistico, le cui vitali, aperte proposte e ipotesi sono tuttora in sviluppo, revisione e divergenza nell'arte contemporanea e d'avanguardia.

Criticamente e storicamente il Pop Art nordamericano è stato visto dagli studiosi (ricordo i testi fondamentali di A.R. Solomon, Lippard, Alloway, Boatto, Calvesi, Crispolti) in integrazione o divergenza col New Dada che immediatamente lo precede. E' indubbio che entrambi i movimenti concentrassero il loro interesse sull'oggettività tautologica: il New Dada

esaltando nell'oggetto, visto in assemblages, la carica negativa relittuale, riscattata quindi dall'obsolescenza consumistica in valori simbolici nelle opere di Rauschenberg e della Nevelson; il Pop Art accettando l'oggetto nella sua gravidanza fisica, in una dimensione eminentemente visivo-tattile e in una volontà possessiva di costruzione e di ricerca della verità nell'empirismo dell'oggetto stesso.

Premesse del gusto descrittivo oggettivo pop, sia dei mass-media che folkloristico urbano popolare, sono da ricercarsi nella cultura figurativa nordamericana immediatamente precedente e contemporanea, da Demuth, Sheeler, Dickinson a Hopper, Benton, Marsch; e il rigorismo, il purismo e la razionalità ottica, come ovviamente l'interesse oggettuale, è strettamente aderente all'evolversi della tecnologia statunitense.

Il passaggio dall'Action Painting al Pop Art - dalla “materia” allo “oggetto” - è il rovesciamento del problema individuale a quello collettivo (di cui il gesto rappresentava l'evasione o la liberazione), con l'inserimento costruttivo nella realtà - oggettuale - in una completa, semplicistica aderenza, in “riflessione speculare” di es-



T. Wesselmann: Grande nudo americano 77 - 1966.

sa; con l'accettazione, e l'assunzione reportagistica a linguaggio dei mass-media e dei mezzi meccanici d'informazione e comunicazione visiva, in particolare la fotografia e la sequenza filmica, da cui deriva l'immagine intesa in un suo nuovo valore oggettuale, a livello dell'oggetto e identificantesi con esso.

Rauschenberg nei "combine painting" su inserti di pittura informale, gestuale, a dripping e con inserti materici di derivazione burriana, attua la coincidenza dell'immagine e dello spazio - oggettuale e topologico - con il flusso globale e aperto della vita (e quindi nelle opere più recenti con azioni, film, musica, danza, improvvisazioni teatrali) portando la "pittura ad un allineamento con l'event o happening" (Calvesi) e accreditando l'idea di "una pittura che si può anche solo pensare, guardando il mondo".

Con Johns si inizia la decisiva preponderanza nella pittura pop dell'elemento visivo, in una nuova linguistica basata nell'iterazione dell'immagine popolare su basi meccaniche fotografiche e filmiche, con bandiere e contrassegni oggettivati con stacco su fondi ancora legati all'espressionismo astratto; Jim Dine, servendosi di oggetti di produzione industriale seriale, ne impone invece, su campiture informali di straordinario lirismo, crudamente l'evidenza empirica "nel peso e nella superfluità della loro mera presenza tautologica" (Alloway). La poetica re-

portagistica di Oldenburg verte principalmente e con sottile ironia sugli oggetti hand-made nell'ambito gastronomico (in antitesi a quelli meccanici), che mima artigianalmente e dilata nella loro piattezza e necessaria volgarità e usualità.

L'evidenza empirica e mitizzata dei cartelloni pubblicitari è ripresa da Rosenquist nei montaggi pittorici a flash di presenze d'immagini di realtà e di memoria, tratte dall'environment urbano che circonda l'individuo, in una nuova risonanza espressiva e profonda.

In talune "Still Life" di Wesselmann invece l'elementarietà dell'associazionismo cartellonistico diviene, oltrechè accettazione e evidenziazione banale, macroscopica, della mitografia di massa e del sesso, simbolo caustico del paradiso consumistico americano.

Lichtenstein (con Warhol) è tra i popisti il più impegnato a innalzare a livello di valori formali i mass-media del Plakatwelt quotidiano "riqualificando" ad assunzione feticistico-percettiva le sequenze dei fumetti, di cui oggettiva emblematicamente la tematica sociologica, in quanto prodotti di psicologia di massa.

Nell'iterazione sequenziale filmica di eventi pubblici (incidenti stradali, volti celebri) il "documentarista" Warhol accentuando con la freddezza di colori sguaiati e sbavati all'anilina la serialità di massa, ne dissocia e annulla l'interesse immediato in una trasposizione superficiale e transuente.

L'oggettivazione e l'assunzione a nuove icone dei numeri e delle scritte pubblicitarie è l'operazione rigorosa e saliente di Indiana, in concomitanza a effetti ottici, polarizzanti per la complementarità dei colori.

A diretto riscontro con l'importanza fenomenologica del "nuovo realismo" pop nordamericano, da vedersi anche come espressione tipica di una società tecnologica e consumistica, si pone logicamente a corollario l'attuale indirizzo dell'arte europea, e specialmente quella inglese, che pur avendone assorbito e desunto l'apertura e l'inserimento nella realtà sociale e di massa, si allinea su posizioni critiche e dialettiche.

Mirella Bandini

mostre

BARI

Galleria Piccinni: Antonio Cortese

Terrecotte di piccole e medie dimensioni, tutte del '68. Lo scultore, lucano di Policoro, alla sua seconda personale, dopo quella alla Scaletta di Matera. Nella costituzione dei propri modi espressivi, Cortese prescinde da sollecitazioni di tipo arcaico (numerose del resto nella zona dove vive e opera) sollecitazioni che sole potrebbero qualificare la componente 'primitiva' da altri ravvisata nelle sue sculture. Il dato 'primitivo' risulta invero estraneo al fare dell'artista, tutto teso all'attuazione di una realtà figurale esasperata e deformata, ora individuata nella essenzialità del suo dinamismo, ora nel groviglio ritmico dei piani, vibranti senza inquietudine, pittoricamente ricettivi alla luce. Naturalmente non tutti i pezzi esposti rivelano la medesima coerenza espressiva: si tratta pur sempre di un linguaggio in formazione, aperto talvolta a suggestioni emotive e a troppo calcolati equilibri formali. Una personalità comunque interessante, quella di Cortese, da seguire con attenzione, negli svolgimenti futuri della sua ricerca.

Rosa Manzonina

BRESCIA

Galleria Sincron: "Confronto '69"

All'insegna di un'ampia verifica fenomenica, che si dilata nelle possibilità di uso e studio dei materiali, e anche nella pluralità delle scommesse sperimentali, si situa la attuale rassegna organizzata da Nizzi nella sua galleria. La sede non è nuova a questo tipo di 'confronto', che risulta efficace non tanto per un eventuale vaglio, o magari un tentante profilo selettivo, quanto piuttosto perché, proprio nell'insieme degli apporti (da parecchi laboratori europei, francesi, tedeschi, cecoslovacchi, jugoslavi, inglesi ecc.) si coglie una sorta di forte tramestio operativo; un fervore, insomma, di proposte, siano pure in aspetto di ipotesi di lavoro. E' indubbio che nella provocazione grafica del francese B.Gauthier (con la "Petite Boulette extraite de mon nez le 12 mars 1969"), o

l'estrosa distruzione e riduzione in pezzi primari di ponti e strade compiuta da J. Blaine, si apra una dimensione inedita all'esperienza, soprattutto da cogliersi nella sua qualità di processo ("L'écriture n'est pas ce résultat mais les gestes qui l'ont précédé.", è scritto su uno dei suoi più interessanti progetti). Dai singolari segnali di protesta di M. Piccolo, alla rarefazione grafica di E. Isgrò, alle poesie visive con lettere sparse della jugoslava B. Tomic, alla maggior frequenza di segni di Gertz e Bory: si tratta di una volontà a ricostruire da capo una valutazione dei mezzi. Sono altrettanto indicative di nuove aperture in campo grafico - strutturale le opere del cecoslovacco J. Steklík, direttore dell'Host do Domn di Brno; di L. Wilding, di T. Ulrichs, di B. Munari, del giovane Santi Siracana. Applicazione in plexiglas e vetro a interferenze luminose è la "struttura vibrante" mobile di G. Campus, in rapporto con quella di R. Spagnoli. G. Tedioli e G. Scarpa elaborano "accumulazioni strutturali" su modulo a base fissa, promuovendo simili esperienze nell'ambito della scuola. Dotati di una più sottile implicazione estetica appaiono i pezzi di Alviani, del triestino L. Celli, del bresciano Calloni, di Costalonga; la tessitura ottico-plastica di Nigro, quella grafico-luminosa di R. Guarneri, e di G. Gastaldi. Strutture di 'arte povera' si propongono nel legno a lente proliferazioni di M. Mangano; mentre una provocazione più aspra e tagliente è nella stipata "cassa con opera distrutta" di A. Cavellini. Una singolare complementarità cinetica è nella scultura "cronotopica" del genovese R. Carnevale, in cui intervengono luce-movimento-suono; e nella pulsione di tipo quasi organico del cubo blu di L. Boni. Altri autori presenti sono V. Accame, G. Chiavacci, A. Fomez, R. Martinez, H. Hagasawa, L. Luparello, J. Pacheco, E. Ragni, C. Tobas, J. Tornquist, T. Vallè, D. Wallert, W. Xerra, M. Adrian, A. Anselmi, M. Bentivoglio, S. Campesan, N. Carabba, De Alexandris, F. Fabiano, H. Gappmayr, C. Gavinelli, M. Gerevini, H. J. Glattfelder, M. I. Kaiková, Ken Dany, E. Lombardini, J. C. Moineau, A. Niero, I. Saffaro, H. Tochi-hara, Y. Toyota, J. Valoch, M. Vanetti, F. Verdi.

Elda Fezzi

Galleria Fant Cagnì: Bruno Caruso

Prendere contatto con il disegno di un autore significa risalire alle fonti stesse della sua ispirazione, tanto più nel caso del pittore siciliano che ha iniziato la sua intensa e fertilissima carriera proprio con la sua penna di poeta civile, di moralista acuto e appassionato. L'abilità, il virtuosismo, l'eleganza del segno, in Caruso sono di tal classe da essere validi in sé e per sé, da inclinare chiunque altro all'autocompiacenza se non fosse il lucido, accanito furore morale che li pervade, se non fosse che tutta la vasta, altissima produzione accumulata in vent'anni di fervido lavoro è volta invece al servizio dell'uomo, sia quando fustiga con violenza spietata i vizi e la corruzione della società opulenta, sia quando dà una voce lacerante alla tragedia dei miseri e degli oppressi. Questo è il grande vanto e l'interesse appassionante di un'opera che raggiunge i fastigi della raffinatezza. Toccare l'estremo squisito della virtù formale fino al preziosismo quintessenziato del fregio e volgerla all'acutezza dell'indagine critica, trasformarla in strumento di penetrazione, di giudizio della realtà storica e umana, di richiamo della coscienza dal fondo dell'abbiezione. L'intreccio di queste due qualità pone Caruso tra i più forti e inquietanti analisti della nostra tragedia. Se le piaghe vengono frugate fino al sadismo, fino alla vertigine, bisogna avere ancora fede nell'uomo per gridarle con tanta rabbiosa esasperazione, a monito, a richiamo assillante e implacato. Il florilegio di disegni e incisioni esposte disegna l'arco completo della produzione di Caruso: da un foglio della serie drammatica per la *Strage di Portella delle ginestre* del 1948 fino alle acquaforti contro la guerra (*Stop-War*) del 1968 e a quelle immagini vegetali o beluine che nella araldica, fleussosa grazia ben simboleggiano, ben esprimono quel misto appunto di ferino e di ricercato, tipico di un'epoca insieme bizantina e efferata come la nostra. La piccola antologia suggerisce la fisionomia di una produzione che costituisce nel suo insieme una testimonianza rovente e accorata della nostra storia sconvolta. Restano da considerare le componenti lin-

guistiche di uno stile così variegato e complesso eppure personalissimo come quello dell'artista siciliano. Il segno sottile e graffiante con cui egli anatomizza la realtà mostra una tendenza invincibile a incurvarsi nelle volute sinuose del *liberty*: gesto di suprema raffinatezza, di ricercatezza manieristica, che nelle mani di Caruso si trasforma in colpo di staffile. Nelle cadenze, nelle onde voluttuose dell'arabesco "floreale" viene in luce la crudeltà, la perversione di un'epoca decadente e sofisticata. A volte è addirittura il delirio delle curve, degli avvolgimenti, delle spirali. Come nell'intreccio serpentino del *figus magnolides*, pianta esotica prediletta dal pittore, quasi simbolo e incarnazione delle tortuosità, degli artifici, delle insidie tentacolari e soffocanti proprie di una civiltà senile. Ma il senso vero, il risalto di questo stile di Caruso, di questo suo segno mordente e prezioso viene dal suo legame mai allentato, dal suo rapporto con la misura, la chiarezza, il rigore di verità della tradizione classica - di un rinascimento manierista o magari gotico-ferrarese - mediato da Ingres e dal Picasso dei disegni degli anni venti. Quella chiarezza, quel rigore di verità si fa polemica, satira, ironia sferzante e tragica per le vie segnate dall'*oggettività* di un Grosz o di un Ben Shahn; si arrovela d'altra parte nei filtri compositi, nelle seduzioni estenuate e febbrili di un Klimt o di uno Schiele. (Non senza guizzi da Sutherland e da Bacon) Da un retroterra culturale e civile così ricco Caruso trae la sua misura, la sua fisionomia inconfondibile: quel suo legare con un rigoroso nesso di ragione i temi inesorabili e contraddittori della coscienza colta; e viceversa quella sua capacità di articolare la ragione unica e profonda che lo ispira in tutte le versioni possibili: populista e satirica, realistica e ironica, morbida e crudele, intimista e civile: questo è il suo sigillo inconfondibile.

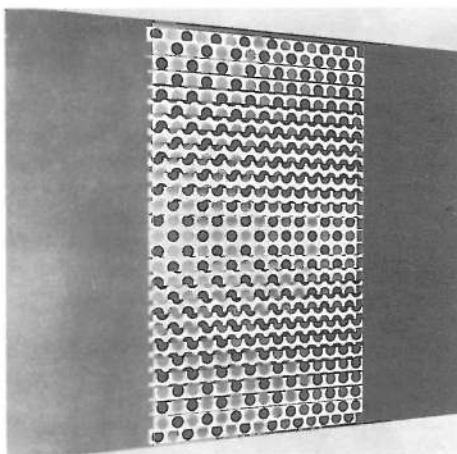
Elvira Cassa Salvi

CAGLIARI

Centro cultura democratica: T. Casula

Da diversi anni Tonino Casula propone il suo discorso "transazionale", con un'attività intensa di incontri (e scontri) con gli artisti e col pubblico; e bisogna dire

che lo fa con una grinta e una radicalità di termini che non ci sembrano affatto sprecati. Ora questo discorso si presenta nella veste più organica e puntuale. Sono nove "quadri" e cinque "sculture". Necessarie le virgolette; la definizione più semplice sarebbe: "oggetti". I quadri sono infatti tridimensionali (realmente) come le sculture. I primi rifiutano i pennelli, le seconde la ricerca di volumetrie. Si differenziano quasi unicamente per la funzione pratica: gli uni sono destinati alle pareti, le altre sono immerse nello spazio. In sostanza il problema è affatto comune: ricerca di effetti ottici, come analisi e critica dei linguaggi figurativi attraverso la presentazione di "strutture di base" (elementi geometrici), di emblemi percettivi. Identici i materiali: plexiglass come piano trasparente, carte adesive, colori vinilici ecc. Opere del genere implicano una progettazione dell'effetto (teatralità nel senso buono) e una esattezza di esecuzione che postula una immediata parentela (o nostalgia?) col lavoro scientifico; chiaro è anche il richiamo al design e al modello urbanistico soprattutto per la pianificazione ottica e per il fitto intreccio delle assonometrie. Gli oggetti si offrono, da un lato, come "macchine", dall'altro, come invenzione e gioco di immagini attraverso il colore e lo spazio. Ancora una volta viene chiamata in causa la prospettiva la cui crisi è, ancora una volta, il movimento. Nelle "macchine" di Casula le anamorfosi acquistano uno spazio reale. La dialettica si muove sull'ambiguo filo della percezione fisiologica e delle interpretazioni "culturali", entro il fenomeno che un teorico del Seicento avrebbe chiamato "lo inganno degl'occhi". Oggi, il rimando più diretto si fa alle *Ames demonstrations* che vengono utilizzate, nelle loro più significative indicazioni, in senso "transazionale". Il valore della ricerca sta nell'exasperazione del processo di decodificazione del linguaggio dell'arte. La "forma" ne è sempre la base, ma la sua assolutezza viene contestata dal suo interno. Altro non vogliono dire, infatti, quelle strutture esatissime nella geometria e tese in tutti i tiranti ottici, che si flettono e si distorcono sotto la mobilità dello sguardo,



T. Casula: S. 34/D Transazione G N/i

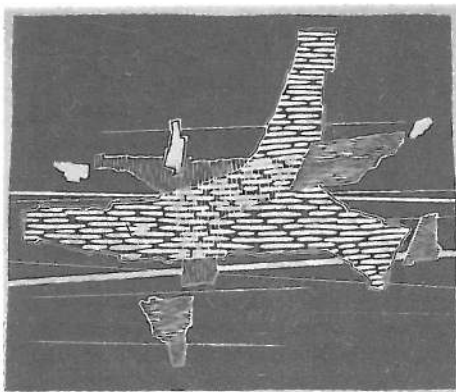
in uno sbriciolamento della piramide prospettica. Diventa urgente, per l'osservatore, l'apprestamento di parametri nuovi e il bisogno di "toccare con mano": si delinea con forza la problematicità della propria esperienza visiva. Si viene immessi, cioè, in una catena di transazioni. E' chiaro che a monte dell'operazione di Tonino Casula stanno i dilemmi contemporanei sull'arte e la questione della sua sopravvivenza: "visione interiore" o "costruzione mentale"? E anche: quale la funzione sociale dell'artista, come individuale creatore di valori? Casula sceglie chiaramente l'istanza più critica e intellettuale e, per sè, la funzione di "specialista" in problemi della visione artistica.

Salvatore Naitza

CREMA

Museo Civico: Luigi Veronesi

Il Museo Civico di Crema dà l'avvio ad un'esperienza culturale di rilievo esponendo nella sala della Biblioteca, con allestimento di Giannetto Biondini e prefazione di Sergio Torresani, xilografie e litografie eseguite da Luigi Veronesi tra il 1952 e il 1969. La scelta è utile anche ad un intendimento in certo senso propedeutico, quando si colga il penetrante parallelismo oggettuale, materico indicato nei "segmenti", negli "organici" e "frammenti" del lavoro xilografico: le tentanti ipotesi di vicino e lontano, spessori e lucori, oriz-



L. Veronesi: Xilografia

zonti e direzioni, materie e ritmi; quell' "infinito da assumere in pittura...", come ha scritto Giulia Veronesi, suggerendone la realtà come respiro attraverso una sottile scansione spaziale...". Proprio questa messa in funzione di elementi relativi, capaci di propagar sul foglio "suggestioni psicologiche, tattili e fisiologiche" (P. Foscati), segnala l'impercettibile margine d'impulso presente nell'astrattismo di Veronesi. L'artista sembra aver individuato un movimento contingente alla ritmata variabilità della geometria recitante (quasi una fioritura narrativa del kandinskiano *Punkt und Linie zu Fläche*); e per questo tramite, e per quello delle ricerche fotografiche e cinematografiche, si è mantenuto le possibilità di intercettare altre porzioni di spazio che si precisa in una caratteristica tutta particolare: di una frenesia cinetica microcosmica. E' visibile nella xilografia quanto la conoscenza dei mezzi elementari dell'universo grafico (ma con le incidenze di luce e di colore) impieghi spessori e pesi, alternativa di frequenze o rarefazioni luminose per accennare ad una complessità di relazioni visuali, ma anche a riserve di memoria visiva e immaginifica. Nelle litografie (in questa rassegna, opere dal '64 in poi) si avverte la prosecuzione coerente delle ricerche geometrico-liriche del 1936-40; una serrata e pur ariosa fisiologia scientifica che cerca una libertà anche minima ma che sfugge, come ha sottolineato recentemente Caramel, agli imperativi assoluti delle teorie astratte.

CREMONA

Galleria Cornice: Giuseppe Castellani

Le proprietà più tipiche delle ricerche astratte, assunte nella loro texture geometrica, continuano a dar sostegno alla pittura di Giuseppe Castellani, che nei composti meno acerbi, giunge a mobili impaginazioni, ad una filatura animata di profili che tentano lo spazio. Di quella stessa carpenteria che è stata messa in atto dagli "astratti" lombardi, emiliani (avvertibili i debiti al lavoro di un Korompay, di un Bonfanti, talora di un Radice) Castellani fa un uso abbastanza personale, e nei dipinti più recenti crea aperture fantastiche, tese a liberare la serrata scacchiera, variata da accensioni cromatiche e anche da spiragli allusivi di forme che forano lo spazio; o comunque intese ad una ricerca di alternative emblematiche diverse. La difficoltà di scoprire un'eventuale coincidenza visuale fra moduli astratto-concreti e supporti sostanzialmente oggettuali, crea talora una sorta di attrito. Ma tale pittura ha esiti suggestivi, anche se svela in modo quasi patetico una volontà di usufruire degli spazi razionali, sotto la specie del cerchio e del quadrato, per rendere ancora una presenza immaginifica. Quando Castellani libera più destramente la sua superficie da raccordi naturali, tocca un ambito di sintesi autonoma che fa della sua esperienza un passaggio non trascurabile verso una "pura astrazione architettonica", come scrive Korompay.

Elda Fezzi

FIRENZE

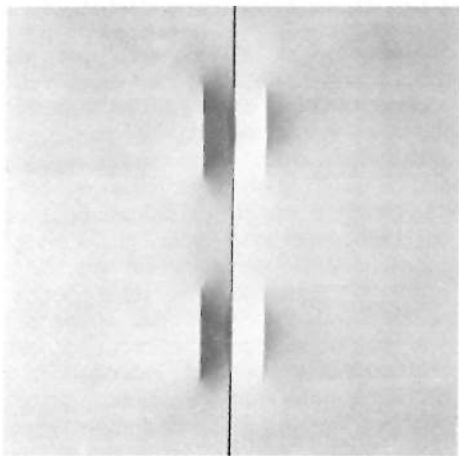
Galleria Il Fiore: S. Presta e A. Bueno

La galleria Il Fiore prosegue un suo dignitosissimo programma: si è chiusa ora ora la mostra di Salvador Presta, un italo-argentino che vive, attualmente, a Milano e che ha svolto, anche in America, un'attività assai viva, ha fondato riviste, scritto volumi di critica, ecc. Ora svolge anche attività didattica. Egli prosegue in una sua ricerca di origine costruttivista e svolta in termini concreti, impostata sulla rifrazione dinamica dello spazio. Egli elabora una sorta di sovrapposizione del retino grafico, trasferendolo in trame regolari, otte-

nute dall'incrocio di grate modulari in sottili bacchette di laminato plastico, generalmente bianco, disposte una sull'altra, in profondità, secondo direzioni sfalsate, a creare, col variare della direzione della luce, effetti multipli di ombre sul fondo. Nelle ultime esperienze egli accentua la integrazione plastico-spaziale delle immagini, e, ad implicare maggiormente la luce nella sua rifrazione dinamica, usa materiale plastico trasparente o fluorescente, ottenendo effetti di viva intensità e di limpida espressività. Immediatamente dopo la mostra di Presta al Fiore è aperta una personale di Antonio Bueno con le sue opere "classiche" eseguite tra il '50 e il '60. E' il momento della sua "metafisica", il momento di quella ricerca di spazio particolare (il mondo delle sue sottilissime pipe bianche, dei gomiti, delle uova in superfici che dal tonale, passano, nel giro di qualche anno, al monocromato), che a Firenze, nel clima letterario del "realismo magico" ha visto alcune esperienze abbastanza notevoli. Lo stesso Bueno ha recentemente esposto alla Flori di Montecatini con Marcello Guasti, Luciano Ori, Giancarlo Zen, che rappresentano gli altri poli di questa ricerca particolare, nella Firenze del tempo, dominata dal rosaismo, e dove la sola alternativa diversa era rappresentata dall'astrattismo classico di Berti, Nativi, Moretti, Nuti, Monnini, Brunetti. Al Fiore è stata riproposta la prima presentazione, del '53, di Sanguinetti, a queste opere di Bueno, ancora validissima e lucidamente preveggenze dell'iter più autentico dell'artista. Ne cito un brano: "... La misura del tempo è dominante nel suo annullarsi medesimo, senza residuo alcuno; in questa invenzione (e non diremo ricerca) di un oggetto assoluto che la grazia sottrae al suo descrittivo quotidiano, di un emblema indifferente che non significa (nè intende significare) verità diversa dal suo stesso essere presente. E la poesia è ancora un sogno che si fa alla presenza della ragione: l'opio che si occulta nelle pipe di Bueno (e che altri vi scoprì altra volta, 'musica in chiave di silenzio', e fu scoperta felice e puntuale) giova alla chiarezza, e onirica e razionale, di questo incanto severo, carico di algebrici stupori intensi".

Flori: A. Sanfilippo e R. Guarneri

La personale di Antonio Sanfilippo alla Flori è presentata da uno scritto di Nello Ponente e da un testo poetico di Cesare Vivaldi. Il tema segnico, che Sanfilippo porta avanti ormai da molto tempo, con un rigore di consequenzialità assoluto, che peraltro non limita minimamente le sue capacità di estrinsecazione, si svolge per ritmi sincopati, in una dinamica tutta pulsante e spezzata. Lo spessore spaziale, al limite indefinito, nell'idea, si raccorcia e si comprime nella monodimensionalità della superficie, considerata, però, infinita e illimitata nella sua estensione univoca mentale. Il segno di Sanfilippo, come osserva Ponente, non è nè simbolico nè analogico, ma nasce come per autogenesi, sempre variato e libero da schemi, in una iterazione mai meccanica, ma sempre dominata e guidata da un razionalismo lucido, mai freddo e geometrizzante. Dal 1947, quando Sanfilippo fu, con Accardi, Attardi, Consagra, Dorazio, Guerrini, Perilli, Turcato, tra i fondatori del gruppo "Forma", la sua ricerca si è maturata come intenzionalità metodologica, nel senso della progettualità integrale. Come scrive Ponente, in Sanfilippo "l'immagine esiste solo frantumata nelle varie agglomerazioni, ... la materia è ridotta nella sua stessa sostanza cromatica e totalmente identificata con i segni". E' chiaro che la Flori porta avanti un programma "classico" dell'arte contemporanea italiana, inserendovi, talvolta, mostre di giovani già ampiamente riconosciuti (Scuola di Pistoia, Baroni, Verna, Battaglia e, ora, Guarneri). Va, non c'è che dire, sul sicuro. Ciò che non suona critica negativa per una galleria solida. La mostra di Guarneri si pone sul filo delle manifestazioni che, alla Flori, hanno visto i nomi di Dorazio, di Verna, di Battaglia. Guarneri prosegue la sua ricerca di spazio-luce affidata alla sottilissima, impalpabile dinamica dei segni, che non sono "forme...", (come quelli di Sanfilippo), ma disposti in una trama filtrante della luce in uno spazio reale. E' chiaro che i "padri" ai quali si riferisce il mondo pittorico di Riccardo Guarneri vanno da Rotkha ad Albers a Noland e, naturalmente a Dorazio e Calderara. Ma la sinte-



R. Guarneri

si che Guarneri ottiene è estremamente personalizzata, e mira alla concretizzazione in forma poetica, sensibilissima, della luce. Guarneri è, tra i pittori giovani fiorentini, anche uno tra i pochi che siano riusciti ad imporsi a livello nazionale. E' stato invitato alla Biennale, ha vinto numerosi premi importanti, ha fatto mostre in molte note gallerie italiane. Questa, comunque, è la sua prima personale a Firenze. E' un segno ulteriore della "prudenza" (per chiamarla così) di questa inefabile città (la cui alta cultura non si è ancora accorta, per esempio, che un Licini è morto e, naturalmente, che ha significato molto per la giovane pittura italiana - e i giovani lo sanno -. Ci siamo visti infatti rifiutare una sala cittadina nella quale trasferire la mostra di Licini, che ha già avuto luogo al museo d'arte moderna di Torino e al museo Civico di Bologna, perchè "non può esser concessa ad artisti viventi"!).

Galleria L'Indiano :

W.Falconi- G.Giulietti- G.Ricceri

La galleria L'Indiano rappresenta un po', a Firenze, la direzione opposta (e in fondo più conservatrice) rispetto al Fiore. Il suo programma abbraccia esperienze che da una nuova figurazione di tipo realista-sociale, passa a esperienze di carattere postinformale-onirico, con implicazioni pop. La mostra più interessante di questo pe-

riodo è quella che ha visto riunite le esperienze di Walter Falconi, presentato da Raffaele De Grada, di Gustavo Giulietti, presentato da Franco Solmi, di Gabriele Ricceri, con presentazione di Piero Santi. La pittura di Falconi evoca inquieti mondi ed esprime un erotismo raggelato e decantato, che richiama come ascendenti, Cremonini, Plattner, Delvaux, Banchieri, come osserva De Grada. Giulietti è passato da un postinformale pieno di stimoli e di accensioni ad una trascrizione pop, per varianti, di motivi e di immagini della civiltà dei consumi, espressa con vivace, accesa aggressività. Ricceri è ancora implicato in un mondo pittorico denso, pieno di umori e di rancorose espressività, segue un arco che dall'informale travasa in una raggrumata, morbosa nuova figurazione. In occasione della mostra L'Indiano ha pubblicato un volumetto sui tre artisti.

Lara Vinca Masini

MATERA

Galleria Scaletta:Alberto Gianquinto

Le opere presentate, pur dividendosi in tre gruppi sono unitarie e strettamente connesse tra loro per la sintassi del linguaggio e per la discorsività che ogni tela stabilisce con le altre tele. L'unitarietà della mostra vuole avere un preciso significato. I lavori presentati, infatti, costituiscono un momento fondamentale nello sviluppo della pittura di Gianquinto. Nei quadri del primo gruppo l'intento del pittore veneziano è di uscire dalle "ben pettinate aiuole" della retorica della pittura religiosa. Il suo "Terzo Giorno" può ben definirsi una rappresentazione laica del messaggio e del sacrificio del Cristo. Il protagonista ne è assente fisicamente per la sua irrapresentabilità. Il dramma della morte e della resurrezione è condensato al massimo nel suo significato, nel titolo stesso della grande tela. La crocefissione vive non più nel consumato simbolo della croce ma nelle piccole cose chiamate, dal ruolo di comparse, al ruolo di protagoniste; parlo della picca e della spugna, della corazza e della spada, del soldato e delle briglie del suo cavallo, dei dadi e dei favi, elementi ricorrenti in tutti i lavori di questo gruppo. In Gianquin-



A. Gianquinto: Ritratto di Lu

to è notevole la capacità di narrare dei fatti operando un lavoro di sintesi. Capacità confermata nei lavori del secondo gruppo, in cui cerca di stabilire un rapporto con la natura. Anche qui il vero protagonista, l'uomo, è assente; pur tuttavia lo si sente vivere, nella rappresentazione degli oggetti di uso comune, amalgamati insieme dal ricordo e, ancor più, da un sentimento di smarrimento e d'attesa; mentre la natura, la pseudo protagonista, mostra sublime monotonanza al picchiare esasperatamente monotono della storia (L'elmo di Che Guevara). Questo discorso persiste ed è completato, fin quasi allo sbigottimento, nei lavori del terzo gruppo. I volti sono le vuote immagini, quasi fuochi fatui, che ognuno di noi lascia come impronta in uno specchio. Sono volti che solo al limite possono definirsi umani, sono piuttosto la maschera dell'umano che ogni giorno si dissolve inesorabilmente assorbita dalla natura.

Enzo Spera

MILANO

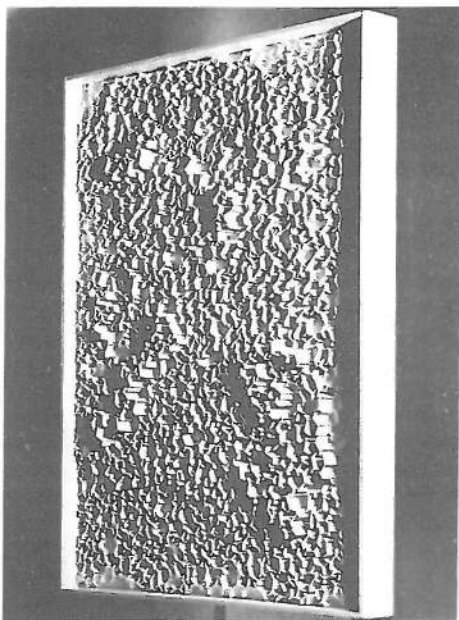
Galleria Agrifoglio: Luigi Dragoni

Il fitto, accanito tessuto col quale Dragoni, da anni, costruisce le sue "nature", è sempre stato il suo segno caratterizzante.

Un faticoso, sofferto emergere dell'immagine che puntava però, soprattutto, sul suo processo costitutivo, cioè, su quella trama brulicante, vitalistica, quasi dolorosamente caotica. Come scrive Fagone nella presentazione, "una singolare bipolarità tra ordine e caso, gli interiori sviluppi verso una definita complessità, verso l'intera struttura, come più o meno coscientemente avvertiamo, del mondo biologico". Ora, specie nelle ultime cose, si direbbe che questa tessitura si sia mentalmente un po' assottigliata. Come se, nella sua solitaria ricerca, egli avesse maturato una decantazione della sua ansia. Dalla intricata rete che, prima, riempiva quasi tutto il quadro, si è lentamente passati ad uno smagliamento, quasi un suggerimento di quel faticoso processo, concentrato in alcuni punti nodali del dipinto. E adesso, oltre tutto, più rapido, quasi stenografico. Da questo diradamento - che è possesso più pieno e non certo pacificazione - più netta la focalizzazione, il delinearsi di un'immagine, in qualche caso, lo stupore di una folgorazione di ascendenza addirittura barocca. Posizione non senza rischi, tanto più che le tentazioni contemplative sono sempre in agguato, specie per chi opera isolato. Ma, oggi, un sottile traguardo che conferma la validità poetica di questo pittore cremonese.

Galleria Artecentro: Bruno Caraceni

Ho già avuto occasione di rimarcare come tra Milano e Roma, a volte, ci sia come una barriera: invece degli Appennini, la catena dell'Himalaja. Caraceni ne è l'ennesima dimostrazione. Chioggiotto ma, da anni, romano di adozione, già Lionello Venturi, in occasione della 28 Biennale, lo indicava come uno degli artisti più dotati. A Milano, eccezion fatta per una semiclandestina personale nel '62 e per i soliti quattro addetti ai lavori, è pressoché sconosciuto. La colpa è anche un po' sua e lo prova il fatto che a Roma stessa non è che sia sull'onda. Per tempi "pubblicitari" come il nostro, forse è troppo schivo. Inoltre ha preferito bazzicare all'estero, dove ha avuto (ultima, la Biennale di Tokio) lusinghieri riconoscimenti. Se è vero che il giudizio degli stranieri è il giudizio



B. Caraceni: Struttura labirinto 1967

della storia, ciò conferma che, come ha sottolineato, anche di recente, Calvesi, dovrà pur venire il momento di "fare i conti" con lui. Non tanto per certe cronologie (1957/58) delle sue plastiche combuste, quanto perchè della sua generazione (ha superato di poco la quarantina) è stato uno dei più continui, e ad un certo, rimarchevole livello operativo. Forse perchè era partito subito nella direzione giusta. Vale a dire, in bilico tra struttura e segrete, private voci. Il carattere antologico di questa mostra consente di cogliere molto bene la continuità di questa paziente costruttività e, al tempo stesso, pazientissimo "ascolto". I fili del '59, tesi su superfici monocrome a costruire una geometria che diventava davvero sentimento, rivelavano già da allora - come, coerentemente, avverrà nelle successive mappe grafiche (simili a vedute aeree di agglomerati urbani, ma sottilmente allusive di una più intima geografia) e nelle recenti strutture-labirinto (elementi quasi modulari a rilievo, disposti secondo una concatenazione regolare e, insieme, aperta e infinita) - un addensarsi e un diradarsi, gangli più intensi e distese dolcemente emotive, di una personalità dotata di eccezionale

liricità. Sempre - anche oggi - svelata con estremo pudore ma con una fortissima, istintiva volontà di testimoniare una condizione personale e generale e di indicare una soluzione umana.

Galleria Vismara: Marcolino Gandini

Presentato dall'architetto Portoghesi (che, insieme allo scultore Carlucci, gli fu "compagno di strada" nella mostra romana Parabola '66) Marcolino Gandini è tornato ad esporre a Milano. Se ben ricordo, è la terza personale milanese. La prima nel '63, quando secondo la definizione di Crispolti, l'allora giovanissimo torinese seguiva una specie di tradizione *inaction painting* e visionaria. La seconda, tre anni fa, quando era già avvenuto in lui il trapasso da uno "spazio rappresentato" ad uno "spazio costruito"; ossia tridimensionale, costruito materialmente flettendo la tela, su cui dipingeva, con pazienza da affreschista, grandi fasce parallele e incrociate. Questa volta strutture verticali in legno, dove le forme e le fasce colorate si sono articolate e spezzettate e più intensa si è fatta la generazione, anzi l'espansione di uno spazio agibile. Il percorso dell'artista è lineare e lo pone fra i giovani più significativi, nell'ambito di un certo tipo di ricerca: quello che - per usare le parole di Portoghesi - contrappone alla "azione" il "valore del pensiero". Con una particolare capacità di aderenza del linguaggio alle mutate condizioni mentali degli uomini (e gli ultimi oggetti in laminato plastico, anche se ancora sperimentali, ne sono una spia) egli, infatti, cerca di coinvolgere l'osservatore - non misticamente ma esteticamente, grazie ad uno spazio che come ha scritto una volta Marchiori, rimane pittura - spingendolo ad un percorso stimolante, attivo, sia a livello psicologico che metafisico. In più (ed era la ragione di Parabola '66) è evidente - sempre però con una accentuata autonomia - la sua preoccupazione di giungere a delle proposte che interessino il maggior numero possibile di persone. Cioè "proposte ambientali" che attivizzino esteticamente e allarghino la cerchia dei fruitori, in un continuo, coinvolgente gioco di rimandi geometrici e coloristici, rigorosi e, al tempo



M. Pistoletto 1968

stesso, liberissimi. Una armonica sintesi che vuol prefigurare un'arte per tutti: fertile, giocosa, necessaria.

Francesco Vincitorio

Galleria 32: Gioxe De Micheli

Il discorso di Gioxe De Micheli si presenta chiaramente individuabile in due componenti: una analitica e l'altra creativa, un dualismo che, di per se stesso potrebbe ingenerare delle incertezze nel giudizio critico, ma che invece ci chiarisce, nel suo superamento, un preciso discorso di struttura. Infatti una concezione strutturante dell'opera si ritrova in ogni sua tela che si conferma come un momento particolare, in sé autonomo, e quindi non più necessariamente conseguente dalla matrice iniziale, anche se questa è percepibile come compresente e immanente ad ogni singolo momento. La creatività di De Micheli è strettamente legata alla configurazione in momenti particolari di un tutto più generale, ma, in dipendenza dalla sua volontà di credere oggi nell'uomo-artista, questa creatività incide ed agisce, attraverso la propria storia e la propria posizione culturale, su ognuno di questi elementi, trasformandoli in fatti compiutamente configurati. La posizione critica che si rileva in queste opere, non si manifesta con la compiutezza e maturità che è invece delle sue idee, e ciò corrisponde, in maniera del tutto conseguente, alla sua partecipazione ad una cultura individualizzata e

quindi non dialettica nei confronti delle relazioni e del contesto in cui si pone. Ne consegue sul piano culturale un risultato troppo sottile che rischia di sembrare raffinato e che la sua volontà di contestare, proprio con questo linguaggio, non valorizza e chiarisce sufficientemente.

Claudia Gian Ferrari

Galleria Nieubourg: Pietro Gallina

La promettente sperimentazione che ha preso l'avvio in questi anni, a Torino, tra gli artisti più giovani, forse è stata troppo presto frustrata dal consumismo culturale dovuto all'intervento di certe confraternite, sempre alla "recherche" di nuove formule estetiche. In alcuni di questi torinesi è rimasto tuttavia un senso di viva contemporaneità, di apertura, di non provincia: non devono neppure essere troppo preoccupati di porre un'ipoteca sulla loro incipiente grandezza, come avviene in altre contrade d'Italia. Mi è sembrato allora di poter scrivere di Gallina senza dover subito trovare o rivedere, e pare sia piuttosto importante, il personale numero di casellario estetico; ma di cercare direttamente il significato della sua posizione di artista, il difficile rapporto da lui individuato tra le sue figure e gli "altri", i riflessi psichici e comportamentistici di queste sezioni viventi. Egli indaga sulla sua visione e cerca una misura, un rapporto; sebbene sia problematico valutare quanto esso sia ancora privato, o quanto debba essere trasferito alla collettività. Un modo che lo caratterizza e, insieme, lo imparenta con il clima torinese è la bidimensionalità o apparente piattezza dell'immagine, che partita da una interpretazione grafica del ritratto, va ora arricchendosi, tenendo conto di rifrangenze naturali, di profili moltiplicanti, di una situazione di dubbio tra fissità dell'immagine e sua trasparenza, di possibili motilità periferiche. Egli è uscito come dall'anonimato, rinunciando all'aspetto delle figure e ha persino dato ad esse maggior naturalezza, senza forzature: il materiale è trasparente e Gallina può dire che "spinge avanti" queste persone di plastica, verso chi arriva. Non essendo mai stati i suoi personaggi caricaturali, ironici, oppressivi, vivevano in una dimensione non del tutto



P. Gallina: Uomo seduto - 1968 - vetro acrilico

chiarita, tra un richiamo al verisimile e il ricorso al filtro tecnologico. Ora vi è maggior pregnanza di significato e di immagine. Tuttavia non si può dimenticare il modo caratteristico di Gallina di ricevere una serie di stimoli dalla contemporaneità e di presentificarli; egli ha bisogno di avere la cadenza del tempo attuale, senza per questo perdere di vista che non si tratta solo di una questione di linguaggio, di stile, di aggiornamento. Con molte ragioni di interesse si possono guardare queste sue figure, così bene caratterizzanti e un ambiente neutro e uno spazio naturale. Così ci è dato leggere la mostra e sentire superato dall'autore il ricorso alla strumentazione tecnologica come condizionamento necessario per parlare agli 'altri'.

Zeno Birolli

Galleria del Naviglio: Soto

Tra le accuse più frequentemente ricorrenti nei confronti delle ricerche d'arte non figurativa, quella di distacco dalla realtà, di evasione formalistica, di purismo metafisiceggiante è certo la più diffusa ed insidiosa. E forse la più vera, se ci si riferisce ad autori ed opere ripetitive, accademiche, scolastiche, presenti in

questo come in tutti i campi dell'esperienza estetica. Ma anche la più falsa ed inaccettabile, allorché con semplicistiche generalizzazioni essa viene scagliata contro autori che solo per una lettura sviata da pregiudizi incredibilmente resistenti possono essere visti come dei "puri" librati in atmosfere rarefatte, mentre sono invece impegnati in un realismo non velleitariamente contenutistico o di tono oratorio, ma direttamente nel nucleo dell'attuale e più viva problematica scientifica e filosofica. Come Soto, ad esempio, che mostra di aver abbracciato, al di là di definizioni preconcepite e statiche, una ricerca dinamica calata fenomenicamente in una misura costitutivamente relazionistica, a tutti i livelli, sia spaziali, sia temporali, e coinvolgente il fruitore in una esperienza condotta sulla direttrice delle più sottili ed avvertite stimolazioni percettive. Le sue opere, come si può agevolmente constatare nella fitta rassegna ordinata presso la Galleria del Naviglio, non sono mai "astratte" nel senso letterale del termine, ed anzi trovano la loro sostanza proprio nell'essere in un "pieno" di "spazio-tempo-materia" - per usare le parole dello stesso Soto -, in cui anche chi si pone in rapporto con esse è necessariamente immerso appunto come "parte costitutiva" di un'unica globale "realtà". E' questa la concretezza di Soto: una concretezza aderente a quanto la fisica contemporanea ha grado a grado scoperto e che dà il tono fondamentale alle immagini dell'artista venezuelano. Che sono tanto rilevanti non solo perchè "poetiche" ma anche e soprattutto perchè la loro "poeticità" nasce in una dimensione che non è nostalgica o scontata, ma innervata nell'odierna coscienza del dinamismo che pervade ogni cosa: in una dimensione, cioè, effettivamente realistica.

Galleria Blu: Beppe Devalle

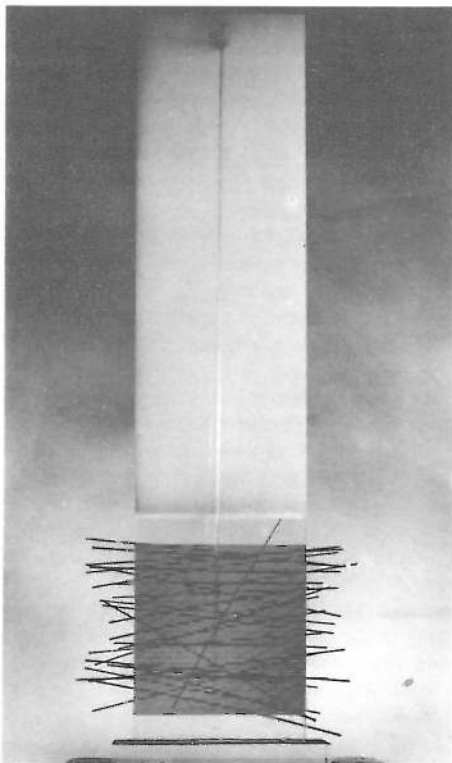
Un'altra delle critiche che comunemente vengono rivolte agli artisti che hanno scelto un linguaggio non figurativo è quella di essere "freddi", chiusi in un rigorismo grammaticale e meccanico. Ma anche questa è una limitazione che può valere per qualcuno, non per i veri creatori, non per coloro che conducono ricerche

originali, per i quali il controllo della forma è invece la condizione di un approfondimento, e quindi di un arricchimento, del discorso estetico. E' il caso di Beppe Devalle, che espone alla Galleria Blu tre opere di grande impegno ("Ebony", del 1966/67; "Complesso", del 1967; "Prospettiva", del 1968), che ne confermano esemplarmente il valore e la serietà. Devalle preferisce i tempi lunghi. Lavora intensamente, ma per costruire in modo sempre più complesso pochissime immagini. Il suo metodo rifiuta le improvvisazioni, le trovate. E ciò anche se questo può costare - come di fatto a lui sta costando - sul piano dei riconoscimenti immediati. Egli scandaglia lo spazio in tutte le sue possibilità, tessendo intricate prospettive sulla tela o anche sforzando e superando le due dimensioni. Il procedimento operativo è sempre improntato ad un rigore estremo, che tuttavia non coarta né la varietà della ricerca sulla forma, né il timbro espressivo, caratteristicamente e dialetticamente teso, nella scansione compositiva e nel colore, tra equilibrio e scatto dinamico, tra spinte centrifughe ed energie centripete, tra un dilatante e talora eccitato proliferare dell'immagine ed un suo stretto, anche se eccentrico, coagularsi. E se la meta è sempre la realizzazione di un organico sistema di strutture, si tratta però di un sistema dinamico, che non vanifica la varietà delle soluzioni spaziali, anzi la potenzia, in un articolato insieme di rapporti, in cui è il segno di un'indagine sperimentale singolarmente lucida ed avvertita, priva di preclusioni aprioristiche, e tale da esaltare le singolari doti creative del giovane torinese.

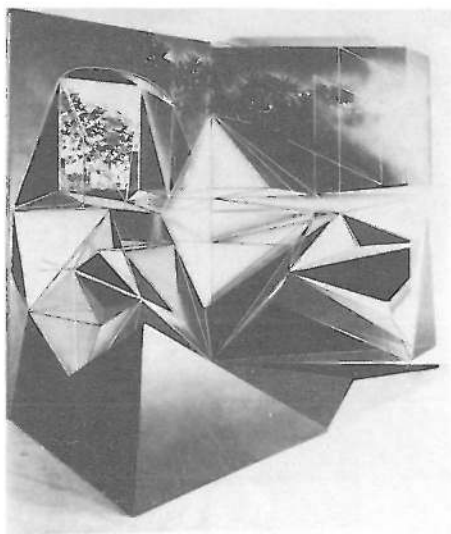
Luciano Caramel

Studio Marconi: Man Ray

A ritrovarla dopo tanti anni così elisa, la figura di Man Ray, noi che eravamo abituati a vederla in ogni angolo della storia dell'Avanguardia, florida, i grandi occhi sgranati e benevoli, pare di sentire un urto dentro. Ma l'artista, a più di settant'anni, è ancora aspro e incandescente, libero in sé come lo è stato in ogni stagione della vita. Una personalità che pur senza aver raggiunto il livello dei "grandi" prota-



Soto: Trasparenze 1968



B De Valle: Prospettiva 1968

gonisti, più di ogni altro ha forse saputo costituire quella sorta di tessuto continuo che dà a un movimento o a un'epoca pittoresca la necessaria fisionomia. La mostra che Marconi ha organizzato rivela un notevole impegno e ricolloca, con pochi altri atti accaduti nella stagione (non alludendo alle argenterie francesi), Milano in una circolazione culturale europea. Vi appassionano, dei momenti più noti di Man Ray, i famosi "ready-mades" e le composizioni fotografiche; ma sono in minoranza e la rassegna consentirà a molti di visualizzare ricerche meno note del pittore, in grado di definire con maggiore precisione la complessa personalità. Una mobilità creativa che se a livello storico sottolinea, come dicevamo, la sua funzione di collegamento tra le esperienze dell'Avanguardia, rivela, di lui uomo, una insaziabile tensione sperimentale che lo spinge nelle più differenti direzioni, incurante di ogni cifra o incastellamento espressivo, sia nello spazio quotidiano che nell'arco lunghissimo della sua attività. Caratteristica questa che non sempre si giustifica, ma che nella collocazione operativa di Man Ray risulta validissima, rivelatrice di una volontà precisa di verifica e di dissacrazione di ogni possibile scelta. Solo accettando



Man Ray: Chateau abandonné 1962

l' "incoerenza" dell'artista è possibile cogliere il capo di quella linea che collega ogni suo lavoro; e definirne le articolazioni, i ritorni, gli scarti improvvisi, i ventagli ampi delle ricerche che in esso appaiono. Con il *dada*, il surrealismo, alcune opere di ispirazione cubista e persino, ne l' "Arbre-rose", l'accostamento a quel filone dell'espressionismo giunto, nel "tempo della repressione", all'oggettività. Ma più di ogni altra, nella mostra, è dato ampio spazio alla ricerca astratta, incline, più che a definizioni strutturali, a una esplicitazione emotiva attraverso la macchia, a volte quasi al limite della gestualità. Il tutto sostenuto sempre da una tensione intellettuale che è qualità primaria in un protagonista *dada*. Ne risulta un ritratto affascinante d'artista, ricco in ogni suo atto di significati generali, espressione viva di un tempo inquieto e, oggi ancora, sorprendente.

Aurelio Natali

Galleria Bergamini: Franco Francese

Francese appartiene alla prima generazione di pittori affermatasi in questo dopoguerra. Una generazione che ha operato un immediato e critico recupero nei confronti della cultura figurativa europea e che ha sentito, da diverse angolazioni, l'obbligante senso, l' "impegno", di un incontro con la realtà. Questa vasta mostra di opere grafiche realizzate tra il 1939 e il 1968 dimostra chiaramente direzione e coerenza del lavoro di Francese, come si siano stabiliti e definiti alcuni elementi costanti di tutta la sua opera. Nei disegni degli anni 39-45, i primi, è già leggibile un portarsi "frontalmente" alla realtà, fermando un tempo d'azione e liberando una acuta partecipazione soggettiva. Il rivolgersi tra concitazione drammatica e il "tempo continuo" della narrazione è chiuso dentro una viva tensione espressionistica. Negli anni immediatamente successivi alla guerra, fervidi per il dibattito artistico a Milano, anche Francese guarda a Picasso (il Picasso di *Sueño y mentira de Franco* ha precisato De Micheli, e l'indicazione ha un suo valore). E' un incontro che nella vicenda di Francese ha un doppio peso, e i disegni lo dimostrano. Da una parte equilibra le influen-



F. Francese: *Crocifisso nella stanza* 1946

ze formative espressionistiche, dall'altra consolida il "senso aggressivo", liberatorio di una pittura "d'incontro" rispetto a ogni evasione. L'evoluzione linguistica di Francese, un artista tra i più naturalmente dotati, ha sempre sottomesso all'emozione della realtà ogni altra forma di conoscenza, di esperimento. Da qui deriva la patetica deformazione di ogni gesto, spostato e caricato di un ambiguo valore, di ogni visione, la taglienza tragica tipica del lavoro di Francese. Anche il vivace moltiplicarsi dei suoi temi-oggetto di pittura, di disegno, dalle prime "situazioni" alle "persone" nel paesaggio, in una stanza, a la finestra, ai recenti "Bestiari", non fa che precisare un modo di vedere il mondo, di parteciparvi. Ha notato Arcangeli che gli apporti al lavoro di Francese possono rintracciarsi in direzioni remote o distanti: De Stäel, Bacon e persino Rothko (e da un altro polo Rouault, Permeke, Kokoschka). Però il filo ordinato di questi trent'anni di non inerte reagire alle sollecitazioni di una nuova visione appare nella prospettiva rovesciata che questa mostra consente di percorrere una prova di assidua, creativa coerenza. Certe naturali rivoluzioni, evidenti nella pittura di Francese (e che possono anche datarsi '53, '62) qui risultano verifiche "dall'interno" della necessità di un'opera impegnata a

salvare della realtà un alone certo non meno vasto di quello dove oscilla l'atomistica, riduttiva elementarietà della "venerata" percezione.

Vittorio Fagone

Galleria Ore: L. Tornabuoni

Il dramma della "coppia impossibile" che Lorenzo Tornabuoni ostinatamente, ossessivamente presenta in questa sua personale è indubbiamente il termine di lettura essenziale al fine conoscitivo del linguaggio del pittore. Un dramma di natura esistenziale che quanto più avvicina i corpi in una unione carnale, tanto più li mostra lontani, presi come in effetti ci appaiono da quel processo di alienazione che trascende il termine di umanità. L'uomo resta, in tal modo, sempre più solo in una situazione di metafisica astrazione che è tutt'altra cosa dalla poetica di una tematica metafisica. Lo stesso colore sgraziato, stridente nella modulazione dei toni, cospira ad allontanare il concetto di analisi dalla carnale pienezza cui la coppia potrebbe far pensare. Resta provato, allora, che la pittura di Tornabuoni non è pittura di ottimismo bensì romanticamente intrisa di terribili silenzi che nell'ostinazione del disegno tutto in primo piano trovano la contrapposizione ideale risolta in soluzioni formali. L'ostentazione di una componente "novecento" diventa, in tal modo, ostentazione polemica, interrotta soltan-



L. Tornabuoni: *Bagno penale*

to da quella elementarietà del colore cui accennavamo e che deliberatamente si fa tutto in primo piano, disteso, quando non si polverizza nella luce cedendo alla aggressione dell'atmosfera calcinosa con componenti talmente realistiche, però, che sovente richiamano il limite del realismo accademico. Il dramma della "coppia impossibile" dicevamo. Un dramma che trasforma la coppia in solitudine nel cui ambito l'uomo non riesce ancora a risolversi.

Vito Apuleo

MODENA

Galleria Sfera: Enzo Bioli

Scrivono Calzolari che in Bioli si verifica la presenza di "sintagmi cristallizzati... il cui significato però, per effetto della pressione esercitata sulle unità significative dalle catene paradigmatiche, si trasforma ambigualmente"; il ruolo dell'ambiguità semantica è poi ulteriormente meglio precisato a livello narrativo: "nelle immagini di Bioli c'è sempre il ricordo di una cosa cui si sovrappone la suggestione di qualcos'altro,... qualcosa che - preoccupa - come il pittore stesso ha voluto, appunto, intitolare uno dei suoi quadri". Il discorso di Bioli dalla mostra di Parma di due anni fa si è ulteriormente articolato: le cadenze espressionistiche sono state lasciate da parte per un tipo di analisi veramente linguistica del reale entro il cui ambito si stabilisce un preciso collegamento tra il così detto naturale e il così detto artificiale, indagando il naturale reificato, cosificato, oggettivato; a questa analisi, che è parallela ad altre nell'ambito dell'arte italiana, Bioli aggiunge un suo personale intento mistificatorio, quello giustamente colto nei passi riportati di Calzolari. Solo che, attraverso queste verifiche dell'ambiguità, Bioli riesce a recuperare parte anche di un rapporto con l'oggetto: sono nuvole, sono piante, sono vertebre di un mostro preistorico; è il fungo atomico oppure la pianta stessa del giardino o un immenso cono gelato? Forse neppure Bioli saprebbe scegliere, l'intenzionalità stessa è ambigua. Le cose naturali e le artificiali si dipingono nello stesso modo, si identificano; neppure i colori, freddi, discordanti, riescono a distinguerle. Que-

sta operazione "critica" è condotta però partecipativamente, attraverso i pennelli, non giusta un'astratta serie di trasposizioni linguistiche da altri sistemi segnici, come quello del fumetto, quello fotografico, etc. L'ironia qua e là però riaffiora, come nell'*autoritrattatore*, un modo come un altro per inventare una lampada a specchio giusta le forme nette della tradizione Bauhaus ma che, proprio per la presenza di quell' "inutile" specchio, nega la sua riducente semplificazione e diventa oggetto-giocattolo. L'altra vena insomma, al di là della coscienza civile, quella ironica e bonaria di Bioli, esce da questo e da altri suoi oggetti di ceramica, anche dalla serie delle "teste", lui dice di mostri, ma sono dei salvadenai col becco tatuati da un innamorato di Picasso che, di quella lingua realista, capovolge i parametri di significazione, respinge la metafora (il vaso-tronco di donna) per esaltare il momento puramente iconico.

Arturo Carlo Quintavalle

NAPOLI

American Studies Center:

L.Caso e G.Testa

Una spiccata inflessione mistico-letteraria, stimolatrice di slanci onirici, costituisce la nota dominante dell'esperienza grafica di Lorenzo Caso. E l'uomo - svuotato di consistenza corporea, ridotto a memorie del suo struggimento e ad orme della sua assenza vitale, mutato in simbolo di se stesso o trasmigrato nell'oggettività aggressiva del suo ambiente fino a ricomporsi in una sorta d'immagine totemica - l'uomo in cerca di un approdo e di una liberazione è il fulcro tematico del racconto, che si snoda in sequenze o si concentra in un'apparizione. Questo misticismo d'impronta quasi esoterica, filtrato dal pensiero e carico di allusioni, innestato sulla condizione presente ma trasferito in una sfasatura temporale e sostanziale, trova sfogo in un linguaggio fatto di fluidi segni, di sfumate dissolvenze o di particolari soluzioni grafiche, che assume apparenze di surrealismo pur essendo decisamente emblematico: linguaggio sempre terso e con molta efficacia adeguato al racconto. Si avverte, tuttavia, il peso della significazione spesso

esasperata e della sovrastruttura letteraria di sapore decadente. Il che non riduce la prospettiva di sviluppi interessanti. L'operazione condotta da Giuseppe Testa procede da tutt'altre premesse e persegue ben diversi risultati. Essa parte dalla considerazione critica dei "dati" semplici, quali emergono dalla indiscriminata strutturazione quantitativa della realtà urbana contemporanea, per inserire le forme architettoniche in una dimensione spazio-visiva di carattere estetico. E' un procedimento lucido e razionale, consistente nella verifica di molteplici ipotesi di rielaborazione, che si traduce nel rigore dell'impianto ma determina, al contempo, effetti ottici illusionistici. Le linee di forza, in prevalenza asimmetriche e radiali, definiscono e condensano lo spazio nella concretezza delle strutture riorganizzate, operando sfondamenti o proiezioni in guisa da rompere la bidimensionalità della superficie: ed ogni aggiustamento architettonico, qualificato da suo peculiare ordine formale, è suscettibile di ulteriori rielaborazioni diversificate e conseguenziali. Testa mira, in definitiva, a rettificare ed a superare il dato estrinseco attraverso una modificazione artistica che implica la revisione, se non il ripudio, dei criteri operativi in atto, dei quali quel dato è il prodotto anonimo e deprimente. I suoi mezzi espressivi sono essenziali e scarni, articolati in tracciati e campiture capaci di provocare la ricezione visiva e la sperimentazione mentale delle ipotesi proposte.

Armando Miele

NUORO

Galleria Chironi 88: Sergio Dangelo

Nel clima generale dell'odierna ricerca figurativa orientata verso il costruttivismo oggettuale, è fatto di peculiare rilievo che Dangelo sia rimasto sostanzialmente un autentico pittore anche se qualche "gesto" da new-dada, come l'impiego ausiliario di collages di materiali eterogenei presi dalla vita quotidiana, vediamo qui ricorrere nelle sue opere. Dangelo - dopo la parentesi "nucleare" con Bay e lo abbiamo notato anche alla Biennale veneziana del 1966 - è sentimentalmente portato a seguire il filo conduttore della poetica

surrealista con fughe agili ed estrose di fantasia che sciorinano racconti di fiaba resi più suggestivi dalla compresenza, non repellente, di immagini-simboli e di umili oggetti della realtà fisica che si concretizzano con ispirata poesia in valida espressione plasto-pittorica. Dal lato formale, gli accordi timbrici ai due lati dell'orizzonte quasi sempre ricorrente, gli strappi cromatici e il ritmico richiamo interno degli spazi, sottendono sensitive armonie dando l'idea di un "continuo" cosmico e la singolarità d'uso dei mezzi espressivi formulati in segni-simbolo non convenzionalizzati dalla socializzazione, il gesto attivo superfetante, di chiara premessa dadaista ma meno melodrammatico perchè riflettente il comportamento plastico oggettuale nello spazio e non rifiuto, danno a queste opere un contenuto di lirica evocazione ma anche invocazione di un "divenire" che è già "presenza" psichica.

Mario Di Cara

PADOVA

Galleria Adelphi: Franco Costalonga

Vi sono artisti che iniziano la loro attività con una scelta immediata, dalla quale non si allontanano più, pur ricercando, nell'ambito della loro espressione, nuove tecniche e nuovi mezzi, e vi sono artisti che rinnegano, ad ogni nuovo momento, il loro passato. Queste considerazioni dovrebbero essere intimamente collegate al problema critico di come si debba porre l'indagine sull'opera: se cioè essa debba "studiarsi" come evento a sè stante, ovvero debba essere correlata a tutta l'attività dell'artista, ed infine se abbia ragion d'essere il costituirsi del problema stesso. Talvolta il diaframma tra due periodi di attività è tanto solido da lasciare comunque sconcertati: anche se all'artista si perdonano molte scelte! Ma nel caso di Costalonga il diaframma è un velo, tra queste ultime opere estremamente interessanti, presentate da Umbro Apollonio, e quelle che, nel 1962, aveva presentato Giuseppe Mazzariol, il quale aveva profetizzato la serietà e l'impegno del giovane artista veneziano. Da allora ad oggi è rimasta, pur nella negazione delle tecniche precedenti, la presenza di una sfiducia nell'immagine:

allora "mondo tra il sogno e la fiaba", oggi "instabilità dell'oggetto e... mobilità delle figure". Intendo dire che, in queste ultime opere, inseribili, per certi aspetti, nella odierna ricerca visuale, si legge una inquietudine rara, lontana dalle operazioni lucidamente perfette di simili sperimentazioni, perchè tesa ad annullare le forze e le tensioni presenti, antepoendole e quasi neutralizzandole: concavo contro convesso, concavità contro punta, forma positiva contro forma negativa, opacità contro trasparenza; il valore riflettente del materiale adottato non offre mai una immagine speculare diretta, bensì distorta e frazionata tante volte quanti sono gli elementi costituenti il multiplo. Simili sperimentazioni, come quelle di altre tendenze contemporanee, non sono di solito comprese nella loro profonda ragione costruttiva, ma capita altrettanto spesso che la loro stessa presenza assertiva, quando l'opera permette di essere percepita nitidamente, e tanto più quanto maggiormente essa concorda con i principi tecnici che la scienza le garantisce, offra un piacere estetico, proporzionale alla capacità dell'opera di destinarsi come oggetto di "pubblica utilità". L'inquietudine di cui soffrono le opere di Costalonga dipende appunto dal loro essere ambiguamente collocate tra la condizione di non-contemplatività, tipica, grosso modo, delle strutture primarie, e la condizione di visualità, tipica, anche qui grosso modo, delle sperimentazioni visuali. Ancora una volta ci troviamo di fronte al dilemma o all'angoscia, che nascono dalla incapacità onesta di credere ciecamente in una scelta che rappresenterebbe comunque una fede.

PARMA

Ernesto Francalanci

Galleria Steccata: Alfredo Chighine

Credo che non sia facile parlare della pittura di Chighine, quanto meno perchè bisogna superare due diaframmi, uno, quello consueto ad ogni tipo di arte per pochi, per sensibili, consueto ad ogni arte raffinata, sottile, riflessa quale è quella, appunto, dell'artista; l'altro quello frapposto dal presentatore (Roberto Tassi), con cui mi sembra di dovere nettamente dissentire. E cominciamo da quel discorso

critico che, volutamente, cerca di riscattare l'esperienza informale, di farla coincidere con quella (provinciale) naturalistica e, infine di rivendicare "una forte chiarezza d'intelletto" all'esperienza di Chighine in quelle situazioni. Ora sarà bene intendersi, per non giocare con una terminologia addirittura preidealistica; "natura" e "intelletto", oppure - cuore - e - mente - se vogliamo usare altri vocaboli comuni a questa critica, sono veramente un *modus non-dicendi*, non hanno cioè valenze significanti. Non si può più, credo concedere che di "natura" si dia l'interpretazione tardoromantica, ottocentesca, di genere addirittura, che vale - paesaggio - e che all' "intelletto" si attribuisca tutto ciò che non rientra in questi schemi (forse l'architettura, la progettazione, la riflessione cioè la non-arte). Se non altro che l'arte è riflessione, cultura e cioè dunque coscienza dovrebbe apparire evidente da quaranta anni di filosofia e, da noi, almeno da Gramsci in avanti. Ma tant'è, visto che per "natura" si intende la campagna è naturale che, come da sillogismo tomista, debba esistere una sub-categoria, che appunto è il "naturalismo di città"; e in questa casella dove la "luce, bisogna dirlo, non era del tutto naturalistica. Era una luce mentale", rientrerebbe appunto Chighine che giungerebbe alla distanza a condurre "un dialogo totale tra realtà e natura". Non è chiaro intendere come "i movimenti volti a eliminare la repressione su tutte le zone della vita umana e sociale nella grande lotta che caratterizza il mondo contemporaneo", i movimenti che poi, *apertis verbis*, sarebbero, se ben intendo, le rivoluzioni dal VietNam all'America Latina, non è chiaro dicevo intendere come questi movimenti potranno mai valersi della "luce.. fatta più intensa.. senza perder niente di quella sostanza mentale che .. portava all'immagine il suo mistero" come strumento di coerenza razionale, di contestazione di una cultura e di una società. A parte la difficoltà logica di intendere il senso dei termini "realtà" e "natura", se non altro perchè, per qualsiasi sociologo, "natura" ormai è la fabbrica, la città, il sistema della regione, insomma, antropologicamente, la cultura di un ambito di relazioni, e non ovviamente le "luci gialle di granoturco, o di deserto, di

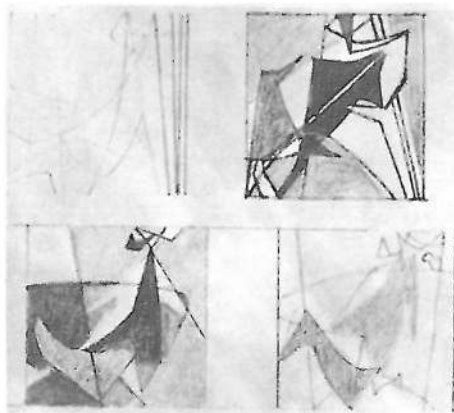
campo battuto di sole; salire lento dell'oscurità quando le piante del giardino sono ancora assorbite dai riflessi"... etc.etc., a parte ciò vien da chiedersi come è possibile differenziare "realtà" da quella che è "natura" come si vorrebbe fare. Pare a me insomma che tutte queste verbali giostre siano di quelle dolci, un po' stucchevoli mitizzazioni, di quei lirismi che culturalmente si classificano senza difficoltà. Il problema di Chighine è questo, appunto, e, con lui, di una generazione di artisti che si ritrova ai margini del dibattito culturale in quanto ha accettato, da un gruppo di critici, la tesi dell'arte come abbandono, come momento di contemplazione, come fatto elitario; è l'idealismo che poi ha alimentata questa pianta smagrita. Non sarò certo io però a contestare una notevole abilità, una sensibilità esplicita a Chighine; il suo problema, come uscire dall'informale, a livello di cultura figurativa si individua facilmente in un percorso che da Fautrier e De Stael, con qualche tangenza ora anche con Francese, giunge adesso da un lato a Morandi (nei notevoli acquerelli) dall'altro a Sutherland ("La magnolia" ad esempio). Peccato che di Sutherland manchi a Chighine la sofferta violenza (che è anche protesta) e di Morandi la rigorosa architettonicità, qui mutata in edulcorate finzze. Concludendo, al di là dello schermo critico che vorrebbe far rivoluzionaria un'arte che, al contrario, è dolcissimamente entro una scontata tradizione, la mostra presenta un preciso interesse; è la prova della crisi che l'informale ha indotto in molti artisti che vi hanno creduto e indica le vie per cui alcuni di loro vanno recuperandosi un terreno di discorso differente: la cultura inglese di Sutherland e Bacon (non di Moore). Le declinazioni provinciali, naturalmente, si fanno in certi casi evidenti, come quando nella pala del Foppa di Londra la sola cosa che certo il più alto di questi pittori riesce a cogliere è l'umido- delle pianure lombarde; par di sentire i discorsi dei critici di fine ottocento sul - misterioso - sorriso della Gioconda o le divagazioni, più famose, sulle - pietre - di Venezia; peccato, veramente: da noi D'Annunzio non muore mai, diventa "naturalista".

Arturo Carlo Quintavalle

Roma

Galleria S M 13: Enrico Prampolini

Preziosi per una iconografia completa di Enrico Prampolini questi "due ultimi taccuini di studio 1953-1956", ancora inediti e non compresi neppure nella vasta ed accuratissima monografia che Filiberto Menna ha dedicato al pittore (Prampolini, De Luca, Roma, 1967). Come ben osserva Michelangelo Conte che assieme al fratello dell'artista ha curato questa mostra alla S M 13, anche se di dimensioni minime (le 97 pagine contengono ben 916 bozzetti) "gli studi sono di estremo interesse per la conoscenza del metodo di lavoro di Prampolini". Quello che sorprende oltre alla grande ricchezza di idee creative, è la minuzia con cui ogni bozzetto è rifinito nei dettagli formali, cromatici e perfino materici, come vien fatto di scoprire più agevolmente vedendone le diapositive a colori proiettate nella saletta della stessa galleria. Da quando, appena diciottenne, aderì al futurismo, al ciclo delle visioni cosmiche e ad un certo recupero della realtà in chiave surreale-picassiana, fino alle ultime, felici esperienze astratte della maturità, Prampolini ha sempre accoppiato il gusto di una sperimentazione febbrile a quello di una ferrea verifica formale. Un logico rigore strutturale che ha sorretto anche la sua più audace produzione polimaterica che, in tal senso, va distinta dal materismo informale. Del resto dal celebre *Requiem* del 1914 (forse una delle



E. Prampolini: Bozzetti dai 2 ultimi taccuini.

prime opere dada in senso assoluto) agli stupendi polimaterici degli ultimi anni. Prampolini ha sempre operato una catarsi della materia, ponendosi soprattutto un problema di forma e di costruzione. Un tipo d'indagine di un lirismo quasi scientifico che ci è dato oggi analizzare *in nuce* attraverso questi minuziosi e impeccabili progetti di dipinti.

Lorenza Trucchi

Galleria Nuova Pesa:Ennio Calabria

La consapevolezza della necessità per l'artista di una posizione che veda sommati in lui coscienza e conoscenza della storia, è stata sempre ricerca prima nel linguaggio di Ennio Calabria. Pittore profondamente narrativo, Calabria ha continuamente cercato di stabilire un rapporto dia-logico tra condizione temporale e presenza morale dell'uomo, teso nell'impegno di una ideologia marxista attenta alla situazione del nostro tempo ed avente come unico scopo l'indicazione dei contrasti drammatici tradotti in aggressività sociale e politica. Una posizione che lo vede, ad un tempo, protagonista e cronista, stretto più nei limiti ideologici che nell'impegno di una *indagine estetica* intesa come ricerca di nuovi modi di realizzare il rapporto politico tra arte e società. In una siffatta premessa si inquadra l'attuale sua personale a "La Nuova Pesa". La necessità di una realtà conoscitiva che si identifichi nel quotidiano proponendosi come mezzo mediano di lettura atto a spiegare le segrete motivazioni che muovono determinate azioni apparentemente sfuggenti, nella propria oggettività, ad una effettiva interpretazione. E ciò Calabria realizza portando l'immagine tutta in primo piano, con i suoi simboli e le sue allusioni, pronta a stabilire un rapporto competitivo e contraddittorio con l'apparenza, risolvendo, però, la ricerca in un racconto-manifesto che crede, in tal modo, di proporsi come alternativa di salvezza all'utopia tecnologica (si guardino "Composizione con pugni rossi", "Piazza S.Giovanni"). Ma è proprio per la tumultuosità del discorso e l'accavallarsi di allusioni simboliche che l'immagine, così realizzata, si sottrae a quella comunicabilità immediata che Calabria stesso riconosce

all'odierno messaggio (segno-segna) che la pubblicità elabora. Egli cioè vuol fare un discorso attuale ma rifiuta un linguaggio consumistico, e siamo d'accordo. E nel far questo egli finisce con l'impostare un discorso moderno su di un tessuto che, in effetti, è antico, su quelle radici d'estrazione culturale, cioè, che guardano all'avanguardia storica. Il mondo figurale che egli propone attinge a piene mani da una sorta di recupero cubo-futurista della visione intendendo, in tal modo, dare un'idea di attualismo dinamico dell'immagine che invece resta, a nostro avviso, nell'ambito di una discorsività tradizionale. E soprattutto esaurisce l'atteggiamento di opposizione in una dialettica che sembra ignorare i reali problemi che la civiltà tecnologica impone. L'insistenza sulle motivazioni dei ritratti di Mao, Giap, Ho Ci Minh è un modo di fare pittura di storia, siamo d'accordo, è un modo di attualizzare il discorso in continuità con una linea programmatica ben precisa (così come ieri proponeva Giovanni XXIII e nella sua mostra del '60 l'acuta dissacrazione della "pubblica galleria") sempre, però, nell'ambito di una strumentalizzazione che non si può certamente definire "rivoluzione figurativa". Questo il punto da considerare a proposito del discorso di Calabria che è, poi, discorso programmatico commentato dalla dichiarazione d'impegno che egli stesso pubblica in catalogo. Ciò indipendentemente dalle considerazioni su Ennio Calabria istintivamente pittore di razza che quando non aspira al messaggio (abbiamo sempre sostenuto l'inutilità del comizio artistico) dichiara in pieno la profonda umanità: vedi questo suo "L'Uomo ed una sua ombra" che rivive appieno il messaggio di un Ben Shahn.

Vito Apuleo

Galleria Medusa:Warhol

Warhol dipinge più poco: il cinema lo ha quasi completamente assorbito, da qui l'interesse di questa mostra di serigrafie alla Medusa. Con i quadri di Scatole di Campbell's Soup, di Brillo, di bottiglie di Coca Cola, Warhol ha esordito come il più distaccato artista pop: le sue serigrafie parvero l'essenza della impersonalità oggettiva, il suo comportamento fu giudi-

cato impassibile; nell'ambito della pop Warhol era il "freddo" per eccellenza. Dalle immagini stereotipate e preveggenti di *Marilyn Monroe*, ora presentate alla Medusa, al cupo dramma di *Electric Chair*, dalla serie dedicata a *Jachie* e a *Liz* alla *Pink Race Riot*, fino alle più recenti serigrafie per *Che Guevara*, Warhol non ha fatto che proporci con inalterabile obiettività, delle riproduzioni di popolarissime immagini di portata già collettiva. Tuttavia se egli sceglie, tra le moltissime immagini che ogni giorno bombardano la nostra retina, *quelle e quelle solo* che ritiene non vadano contraffatte, disperse o dimenticate, poi non formula giudizi, non scende in polemica. Con esemplare distacco ci sottopone *quelle* immagini in tutta la loro spietata evidenza: il giudizio è e resta nostro. Lontano da qualsiasi enfasi ideologica, all'opposto di qualsiasi mito o culto di uomini o cose, per Warhol anche la storia vale per le sue prove concrete e irrefutabili. Una storia lapidaria che non può essere addomesticata e di cui egli ci consegna, senza commento, le prove matematiche. Con Warhol l'impegno esce dalla sua trita assise retorica e demagogica e diviene una scienza esatta, una professione di spietato empirismo.

Lorenza Trucchi

TORINO

Galleria Sperone: Robert Morris

Nella personale di Robert Morris, scultore americano fra i più importanti rappresentanti della Minimal Art, i volumi semplici e neutri per campiture acromatiche delle due grandi "L" 1965 si situano in invadenza e integrazione reale dello spazio-ambiente. Attraverso l'elementarietà, grandezza, basicità, ripetizione e sonorità spaziale queste "strutture primarie" coinvolgono totalmente lo spettatore in environment, con l'impatto fisico di un evento plastico. Accanto alla loro presenza quasi enfaticamente oggettuale (esito di ricerche post-pop), Morris presenta i "Felttri" 1967-68, modificazione in una forma piana elementare - il rettangolo - e per di più in materiale cedevole, del parallelepipedo, volume primario. Appesi ad una parete dalla quale ricadono, la loro basicità formale è mutata, oltreché dalla mol-

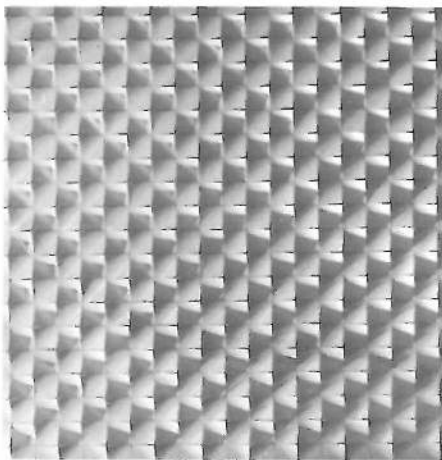
lezza delle curvature, dai tagli che li percorrono sezionalmente in una dissoluzione della forma stessa. Ne deriva una precarietà situazionale, in una volontà anti-formale, a cui concorrono la povertà la sordità del materiale usato, il feltro, e precorrente le recentissime sue ricerche con carbone, sabbia, amianto, o gesso bagnato.

Mirella Bandini

UDINE

Galleria Ventaglio: Nane Zavagno

Nane Zavagno è un giovane artista di Spilimbergo che vanta una lunga attività come mosaicista; e al mosaico egli ha saputo dare linfe nuove, strappandolo dalle secche dell'accademia per implicarlo drammaticamente nella realtà contemporanea attraverso l'uso di materiali grezzi, per niente nobilitati dalla tradizione, come sassi, sabbia, pezzi di vetro, ciottoli di fiume. Al Ventaglio l'artista non ha presentato mosaici, ma formelle geometriche in alluminio, talune ampie come intere pareti, e proposte plastiche sentite nel loro significato di pure strutture, elementi di alta decorazione, momenti d'una visione architettonica che esigono d'incorporarsi in ambienti idonei ad accoglierli. L'esperienza artigianale del mosaicista è presente e sostiene il modo di comporre sul supporto ligneo le tessere metalliche dagli angoli arricciati verso l'esterno, sui quali la luce, scorrendo, crea fredde suggestive modulazioni. La geometria, per



N. Zavagno: Composizione

Zavagno, è strumento per dominare la materia e conferirle un ordine riproducibile, in cui l'articolazione linguistica viene proposta nella sua nudità originaria, senza infingimenti nè giochi illusionistici, assumendo un valore di assoluta purezza. Queste composizioni metalliche, la cui sottile ambiguità fra concretezza effettuale e possibilità d'iterazione in una serie innumerevole di combinazioni ripropone una ambiguità di tipo esistenziale, si aprono dunque a una quantità di ipotesi contenutistiche superandole comunque con la loro "finita oggettualità". Dai manufatti d'arte programmata d'un Getulio Alviani, alle quali possono essere avvicinate formalmente, divergono tuttavia per l'intervento artigianale che assicura l'unicità personalizzata dell'opera.

Licio Damiani

VENEZIA

Galleria Alfieri: Victor Vasarely

La piccola mostra rovina Vasarely. Anche se a presentarla è l'elegante ritrovo di una galleria-libreria. Non importa se la scelta delle opere è stata intelligente (commercialmente o meno: un problema questo di cui si preferisce in genere tacere, ma che NAC ha avuto il coraggio, o la sfacciataggine, di affrontare, nello sforzo - riconosciamoglielo - di comunicare al pubblico che "le arti visive non sono un pasto domenicale" e che pertanto è proprio dai galleristi che ci si aspetta una collaborazione alla educazione all'arte) e non importa determinare la qualità dell'allestimento: l'importante è comprendere, qui, come una esposizione di gouaches, multipli e grafica di Vasarely, in un ambiente non-Vasareliano, con un numero abbastanza limitato e non sempre indicativo (a livello, si intenda, di "scoperta filologica") di opere, rischia pressoché irrimediabilmente di presentare gli oggetti dell'Industria Vasarely, piuttosto che le opere di un uomo che, in fin dei conti, non ha mai voluto costruire con mentalità neobauhausiana, a pena di cadere in uno dei più comici equivoci della storia dell'arte contemporanea. Perché Vasarely ha parlato molto di sé, e non ha mai detto di voler diventare un industriale, e neppure un artigiano: questo è il punto. Suo

malgrado. Malgrado gli oggetti da tavolo demiborghese e i foulard, che hanno sostituito quelli di moda pseudodestijliana e mondrianica, per un certo tempo, per certi compratori, e sempre a caro prezzo. Scriveva l'artista (in "Panderma", n. 6, 1963) che "Le fait fondamental 'd'intégrer' l'oeuvre à la communauté justifie d'emblée l'adoption des techniques de diffusion et implique l'idée de 'don' ". Ma che sia un dono spirituale, si intenda. Come giustamente aveva compreso il Seuphor: "... il ne m'appartient pas de savoir ce qui passe dans l'esprit de l'artiste. C'est le signe qui compte, c'est-à-dire son *offrande* ...". L'idea che Vasarely ha della produzione operata dall'uomo, pur nella fattispecie dell'oggetto percepibile esteticamente e cioè pur sempre attraverso una raffinata adesione del gusto, risente delle esperienze culturali del milieu internazionale in cui egli si è saputo così bene inserire, giocando un ruolo non secondario in determinati settori operativi. Al fondo le sue dichiarazioni non sono state molto diverse da quelle di contemporanei, anche lontani per estradizione oltre che per paese, che so, come di un Henry Miller, quello sconosciuto quasi di "Dipingere è amare ancora", nel quale libretto del 1960 (Milano, 1963) si legge: "Dipingere significa amare di nuovo... Il pittore è obbligato a spartire ciò che vede". Vasarely, nel Manifesto del 1959, aveva sostenuto che "...pour conclure, nous proclamons la ropture absolue avec les survivances hybrides, en rejettant les définitions surannées de l'artiste et de l'art. L'artiste est constructeur optimiste de la cité polychrome..., l'art est... santé et joie,..." Nel 1965 scriveva ancor più chiaramente che "Le titre d' 'artiste' est gratuite, détestable, ne couvrant qu'appétits et soifs. Irons - nous vers l'anonymat pour retrouver l'honneur de notre métier? ". Pertanto, da piccole esposizioni preziose, e quante ne ha fatte, in cui si compra a caro prezzo, se ne conclude che i casi sono due: o Vasarely non è coerente con le sue idee, ma noi tutti sappiamo che Vasarely è un uomo d'onore, o che simili mostre gli sono di danno, suo malgrado.

Ernesto Francalanci

LE RIVISTE

COMUNITA' gen/feb 69

S.Zanotto: Le due facce di Treviso: Antonio Carlini e Arturo Martini scultori.

PARAGONE 227

R.Tassi: Il "Bestiario" di Sutherland.

UOMINI E IDEE n. 15/17

E.Crispolti: Una dimenticata partecipazione di Prampolini - G.Gassiot - Talabot: Il mondo in questione o 26 pittori in contestazione - C.Stenvert: Lettera da Vienna.

DOMUS mar 69

A.D.Pica: Louis Kahn a Venezia, nuove sedi per la Biennale - P.Restany: 1 Biennale a Bratislava - P.Restany: Yves Klein al Louvre - T.Trini: Le mostre.

CASABELLA mar 69

G.Celant: Walter De Maria.

FLASH ART n. 10

G.Politi: Il re nudo - Livio Marzot e Tommaso Trini - T.Trini: Jo Colombo e l'antidesign.

LE ARTI mar 69

J.J.Lévéque: Apollinaire padre del surrealismo - C.Boyeure: Ritorno di Mondrian - R.Giani: La centesima mostra di Franco Gentilini - F.Solmi: Riconoscimento nell'utopia - B.Aubertin: Yves Klein - E.Crispolti: De Filippi o la realtà della memoria.

PERSONA n. 1 - 2

R.Guasco: L'arte in Piemonte nel '900.

GRAPHICUS mar 69

U.Apollonio: A.G.Fronzoni, la severità metodologica ed operativa - L.Riccardi: Un maestro del primo Novecento, il pittore e acquafortista Carlo Servolini - G.Brizio: Artisti d'oggi, Giorgio Ramella.

DIOGENE mar 69

E.Gonzales Lanuza: L'audace nell'arte contemporanea - J.A.Richardson: Il cubismo e la quarta dimensione.

CIVILTA' DELLE MACCHINE feb 69

G.Novelli: Il linguaggio figurativo e la sua funzione - M.Bernard: Domenico Cantatore.

QUESTIONI D'ARTE n. 2

S.Chierchi: Corrente ieri e oggi - Conversazione con Remo Brindisi - G.Pandini: Carlo Colombo - D.Cara: Grafica contemporanea - Alcune domande a Karl Plattner.

IL PONTE gen 69

F.Battolini: Paul Delvaux in Italia.

BOLLETTINO D'INFORMAZIONI BIBLIOT. CIVICA DI CUSANO MILANINO feb 69

A.Zuliani: Note sul surrealismo.

a cura di Luciana Peroni e Marina Goldberger

FORMALUCE n. 8

A.Fomez: Presenze S.Fedele.

LINEA GRAFICA gen/feb 69

C.Munari: Pompeo Borra.

HISTONIUM feb/mar 69

O.F.Haedo: Analisi di Pettoruti.

ARCHITECTURE FRANCAISE mar 69

Editoriale: Jame e i suoi quadri di calcestruzzo.

PLAISIR DE FRANCE mar 69

G.Quéant: Per una pinacoteca dell'arte contemporanea, gli ultimi acquisti dello Stato. C.Drègnac: Arte nuova, arte d'oggi - A.Fourny: Preminenza di Maillol.

DESIGN inv 69

F.Worth: "Tappeto di gesso" per la contestazione del colore, dei pittori a New-York - Il primo programma dello spazio varato dall'uomo - J.Halas-R. Mawell: Cartoni animati - B.Walker: Ghirigori come astrazioni.

ART INTERNATIONAL mar 69

M.Pleyne: Piet Mondrian, venticinque anni dopo - G.Ballo: Rodolfo Aricò - J.Smith Pierce: I grandi paesaggi di Robert Kabak - R.H.Litherland: La creazione delle immagini dell'artista e tecnico di oggi - G.Dorflès: Arte concettuale o arte povera? - R.C.Kenedy: Notizie da Palermo - J.R.Mellow: Nassos Daphnis - R.Skelton: L'arte di Mel Ramos.

DU mar 69

B.Davidson: Fotografie a New-York "East 100th Street".

GRAPHIS n. 140

W.Siebeck: Il disegno delle riviste per la generazione sull'onda - W.Rotzler: L'immagine effimera, Gene Laurents - Messico: Il linguaggio grafico dei Giochi Olimpici - S.Blum: Sabat - D.Epstein: Illustrazione tridimensionale - G.Mueller: Jean Alesandrini.

DAS KUNSTWERK feb/mar 69

K.Jürgen-Fischer: La lezione di Josef Beuys - C.Spencer: Amadeo Gabino - G.Boudaille, N.Dumitresco, A.Istrati: Brancusi privato - R.Gunter-Dienst: Terence David La Noue, Ruth Vollmer.

GRAPHIK mar 69

A.Ade: La scuola delle arti applicate a Wuppertal - R.Wick: Roy Lichtenstein e l'arte commerciale - O.Croy: Quando le fotografie aiutano il disegno.

KUNST E HANDWERK feb 69

O.Wetzel: Le ceramiche di Gudrun Baudisch - H.Eckstein: In margine alla seduta della lega del lavoro - Mostra internazionale della ceramica a Vicenza - G.Moewes: Die grosse Vereinseitigung.

NOTIZIARIO

MOSTRE IN ITALIA

- ARONA : Premio Arona '69 dal 15/5
 AUGUSTA Poliedro: Walter Piacesi
 BARI Campanile: Ligabue al 2/5
 Michelangelo: Mario Testi
 Piccinni: Antonio Cortese
 Vernice: Naifs Jugoslavi
 BERGAMO Lorenzelli: Serge Charchonne dal 24/4
 BOLOGNA Caldares: Stefan Boeder dal 12/4
 Cancelli: Gino Meloni dal 19/4
 Carbonesi: Gian Luigi Mattia dal 12/4
 Centro Arte: Lucio Saffaro dal 22/4
 Collezionista: Irene Caprigli dal 17/4
 Crocicchio: Vlado Potocnjak dal 12/4
 De Foscherari: Germano Sartelli
 Duemila: Virginio Rossi dal 5/4
 Esagono: Adriana Marchetto dal 12/4
 Forni: Carlo Gajani dal 12/4
 Galvani: Maria Grazia Bertacchi
 Le Muse: Mario Leoni dal 12/4
 Nuova Loggia: Parzini dal 12/4
 Quarantadue: Rino D'Ambros dal 12/4
 San Luca: R.S. Matta dal 19/4
 Tempo: Gianni Bertini dal 12/4
 Uno: Borgonzoni
 BOLZANO Goethe: G. Bernhard - R. Grubel
 BRESCIA Cavalletto: G. Benedini Azzoni al 2/5
 Fant Cagni: Bruno Caruso
 Sincron: E. Carmi dal 22/4
 Ucai: Filippo Alto
 BUSTO Palazzo Esposizioni: M. Pozzi al 16/5
 CAGLIARI Centro Cultura: Brundu
 Pennellaccio: Giorgio Princivale
 CALTANISSETTA Cavallotto: Totò Amico dal 20/4
 CANTU' Pianella: Nevio Bedeschi dal 19/4
 CASTEL TOBLINO: Zubani - Calavalle - Vanni
 CATANZARO Pozzo: Domenico Cefaly
 CESENA Casali: Masacci
 CITTA' CASTELLO Pozzo: Ottone Rosai
 COMO Salotto: Angelo Bozzola dal 16/4
 CREMA Civico: Luigi Veronesi
 CREMONA Cornice: Giuseppe Castellani
 Portici: Aldo Raimondi
 DESIO Pastori: Rudi Pergar al 10/5
 FERRARA Civica: Curt Stenvert al 11/5
 FIRENZE Circ. Artisti: Ambron
 Gonnelli: Umberto Baldaccini
 Inquadrature: Alinari dal 8/4
 Indiano: Falconi-Giulietti-Ricceri
 Michaud: Ugo Capocchini al 6/5
 Michelangelo: Vivi Colla al 8/5
 Michelucci: Panorama moderno
 Numero: Anna Vancheri al 2/5
 Pananti: Enzo Faraoni dal 12/4
 Semaforo: Luigi Zuccheri dal 8/5
 GENOVA Bertesa: Yves Laloy dal 15/4
 Polena: Max Bill
 GORIZIA Stella Matutina: Rovena De Ferra
 IMPERIA Rondo: Gigetto Novaro
 ISPRÀ Club House: Orazio Bacci al 8/5
 LA SPEZIA Gabbiano: Karl Plattner
 LECCO Ca' Vegia: Collettiva
 LEGNANO Civica: Giorgio Bellandi al 18/5
 Pagani: Galliano Mazzon dal 13/4
 LIVORNO Giraldi: Lucio Fontana
 Minotauro: Plinio Mesciulam dal 19/4
 MACERATA Artestudio: Schifano
 Arco: Nilde Carabba
 Scipione: Valeriano Trubbiani dal 19/4
 MANTOVA Minerva: Roberto Pedrazzoli dal 19/4
 Saletta: Franca Ghitti
 MATERA Studio: Grafica Romero
 Scaletta: Alberto Gianquinto
 MEDA Palazzo Comunale: Collettiva
 MESSINA Fondaco: Giovanni Korompay al 4/5
 MESTRE S. Giorgio: Domenico Boscolo
 MILANO Agrifoglio 1: Gino Falconi al 16/5
 Agrifoglio 2: Giancarlo Zompi al 16/5
 Annunciata 1: Valentino Vago
 Annunciata 2: Virginio Ferrari dal 8/5
 Apollinaire: Elio Marchegiani dal 26/4
 Ariete: Maurizio Mochetti dal 28/4
 Artecentro: Bruno Caraceni al 7/5
 Artegiavane: Mario Faraoni dal 1/5
 Balestrieri: Lina Galleazzi dal 12/4
 Barbaroux: Anita Muzio al 8/5
 Bergamini: Ida Barbarigo dal 8/5
 Bibl. Baggio: Elio Santarella
 Bolzani: Punzo al 14/5
 Borgogna: Hans Hartung dal 10/5
 Blu: Beppe Devalle
 Bonfanti: Renata Bonfanti (via Grossi, 2)
 Cadario: J. Knowles dal 5/5
 Cairoli: Gianni Corbellini al 6/5
 Cannocchiale: Bernardino Leporini al 8/5
 Carini: Grafica
 Castello: Mario Nuti al 10/5
 Cavour: Ernesto Fraccari al 10/5
 Cigno: Salvatore Fiume al 6/5
 Circolo Stampa: Gianni Manara
 Cortina: Xante Battaglia al 8/5
 Diaframma: Heinz Hajek-Halke dal 18/4
 Diagramma: Aldo Mengolini al 12/5
 Don Abbondio: Bruno Martini al 7/5
 Eunomia: Lorenzo Vespignani al 15/5
 Gabinetto Stampe: Goya
 Gianferrari 1: Foppiani dal 7/5
 Gianferrari 2: Alberico Morena al 10/5
 Giorno: M.A. Michaelides
 Iesda: Rohonci-Rosso-Stringa al 7/5
 Incisione: Gianfranco Ferroni al 18/5
 Levante: L. Grundig Langer al 10/5
 Levi: Mario Russo al 7/5
 Marconi 1: Man Ray dal 15/5
 Marconi 2: Hsiao al 15/5
 Milano: Karl Pranti dal 7/5
 Milione 1: Domenico Spinosa dal 2/5
 Milione 2: Picasso, grafica
 Montenapoleone: Colaïori-Pennisi dal 8/5
 Morone: Collettiva
 Naviglio 1: Juuko dal 8/5

Naviglio 2: Bettencourt dal 24/4
 Nieubourg: Luciano Fabro al 10/5
 Ore: Collettiva dal 5/5
 Pagani: Kou Wakabayashi al 8/5
 Pater: Monaco al 7/5
 Patrizia: Francesco Scaini dal 8/5
 Pegaso: Toffolo al 17/5
 Sagittario: Enrico Villani al 8/5
 S. Ambrogio: Collettiva al 22/5
 S. Ambroeus: Bruna Veremenco al 10/5
 S. Andrea: Elio Mariani al 20/5
 Schwarz: Arakawa dal 6/5
 S. Fedele: Toni Fabris dal 29/4
 Sestante: Renato Bassoli al 9/5
 Solaria: M. Jean al 15/5
 Studio 42: G. Pagani
 Toninelli: Collettiva al 10/5
 32: Arturo Carmassi dal 7/5
 Usis: Incisori americani
 Venezia: Carlo Di Verona dal 2/5
 Vertice: Guido Basso al 16/5
 Vinciana: Sergio Sarri al 6/5
 Vismara: Richard P. Lohse dal 29/4
 Visualità: Colombo-Le Parc-Schöffer al 15/5
MODENA Sfera: Collettiva dal 19/4
 Tempo Libero: Carlo Severa-Delia Betto
MONZA Moltrasio: Clau al 9/5
NAPOLI American S.C.: L. Caso-G. Testa
 Carolina: Contemorra dal 12/4
 Centro: Le 2 nature dal 12/4
 Circolo Artist.: E.M. Avitabile
NOVARA Cruna: Remo Brindisi
NUORO Chironi 88: Sergio Dangelo
OMEGNA Alberti: Giovanni Guarlotti
PADOVA Antenore: Aligi Sassu
 Adelphi: Franco Costalonga
 Chiocciola: Ferroni - Sgarzi al 9/5
 Pro-Padova: Cassoli-Bernardi-Strozzabosco
 Uno più uno: Antonio De Core
PALERMO Borgo: Proposte collez. grafica
 Flaccovio: Caridi
PARMA Carmi: Lino Chianese
 Donati: M.L. Bazzan
 Rizzoli: Bruno Pruno
 S. Andrea: G. Balansino
 Steccata: Graham Ackroyd
PAVIA Cartoleria: A. Viganone
PESARO Segnapassi: Wilfred Gaul
PIACENZA Circ. Uffic.: R. Crippa-G. Carpentieri
 Gotico: Mariù Berzolla al 8/5
 Sala 14: Giovanni Giordano
PISA Molla: Mauro Staccioli
PISTOIA F.G.: Proposte collez. arte moderna
PORDENONE Sagittaria: Lenci Sartorelli
PRATO Falsetti: Carmelo Cappello
 Metastasio: Collettiva
RAVENNA Bottega: Piero Lustig
RIVA Vela: Luciano Passamani
ROMA Barcaccia: Gennaro Picinni
 Babuino: Lili Orszag
 Cadario: William Congdon dal 23/4
 Casa Cultura: Elvira Deluca
 Cassapanca: Fausta Beer
 Condotti 85: Jacques Monory
 Fante Spada: Gilles Aillaud dal 18/4
 Foglio: Gastone Biggi dal 21/4
 Gabbiano: Fabio Rieti al 14/5

Grafica: Collettiva
 Hermes: Arnaldo Miniatì
 Iolas: Fabrizio Clerici
 Marguttiana: Miccolis
 Marlborough: Juan Genoves al 9/5
 Medusa: Warhol - Nieveo
 Numero: Lorenzo Rodriguez
 Nuova Pesa: Ennio Calabria
 88: Pino Reggiani
 Odyssia: Irving Petlin al 10/5
 Qui Artecont.: "i materiali"
 Segno: Hans Richter
 S M 13: Enrico Prampolini
 Salita: Luciano Fabro
 63: Carlo Crapés
 Stagni: Giuseppe Sacco al 3/5
 Teleuropa: Giovanni Paduano
 Vantaggio: Gabriella Pompei
 Vetrina: Erich Brauer al 8/5
 Volsci: Marisa Ciacci dal 23/4
 Zanini: Edolo Masci
ROVERETO Delfino: Florio Vecellio dal 19/4
SCANDICCI Bibl. Civica: A. Bueno-C. Cioni
SONDRIO Indica: Karl-Heinz Reister
 Maspes-Romegialli: Giuseppe Bettini
SUZZARA Cavallino Bianco: Enrico Longfils
TARANTO Cassano: Cauri
 Magna Grecia: F. Damiano-V. Tomann
 Taras: Erasmo Ranucci
TERAMO Polittico: Vincenzo Nucci
TERNI Poliantea: Franco Bellardi
TORINO Civica: New Dada e Pop Art
 Arte Viva: Mele
 Chave: Man Ray al 9/5
 Luna 2: Marcella Cahn
 Narciso: Renato Birolli al 8/5
 Notizie: Collettiva al 10/5
 Punto: Tino Stefanoni
 Settebello: F. Truzzi
 S.I.E.: Giuliana Balice dal 23/4
 Sperone: R. Morris
 Viotti: Marino Sormani
TRENTO Argentario: Carlo Pescatori
 Bronzetti: Ernesto Piccoli
TRIESTE Barisi: Bruno Ponte dal 24/4
 Cappella: Paolo Patelli
 Lanterna: Balla-Prampolini
 Torbandena: Karl Plattner dal 19/4
 Tribbio: Peter Ackermann
UDINE Girasole: Altieri
 Quadrifoglio: Valentino Turchetto
 Ventaglio: Nane Zavagno
VARESE Internazionale: Virginio Ridolfi al 9/5
VENEZIA Alfieri: Victor Vasarely
 Rialto: Mino Maccari
 Riccio: Artisti veneziani
 S. Stefano: G. De Chirico
 Traghetto 1: Pino Reggiani
 Traghetto 2: Nino Meno
 Triglione: Collettiva
VERONA Ghelfi: Orfeo Tamburi dal 19/4
 Grafica Uno: Antonio De Rossi
 Notes: Bruno Casati
 Novelli: Giordano Zorzi
VICENZA Cenacolo: Aldo Galgano
 Incontro: Raffaele De Grada
VIGEVANO De Grandi: Vasco Valacchi

ALTRE NOTIZIE

BIENNALE INTERNAZIONALE "Premio del Fiorino" a Firenze dal 3 mag al 15 giu. Inoltre personale di: Mario Puccini, Achille Lega, Enrico Prampolini, Lucio Fontana, Raffaele Castello, Beppe Bongi, Gerardo Dottori, Romano Romanelli, Evaristo Boncinelli, Jacques Lipchitz, Henry Moore, Henry-George Adam, oltreché ai vincitori del Fiorino e Fondazione Carmine 1967: Sergio Scattizzi e Quinto Ghermandi.

5 MOSTRA INTERNAZIONALE di Scultura all'aperto presso la Fondazione Pagani a Legnano dal 18 mag. Le nazioni partecipanti sono 18.

VIII BIENNALE D'ARTE CONTEMPORANEA a San Benedetto del Tronto nei mesi luglio e agosto '69 con il titolo "Al di là della pittura", curata da Dorfles, Marucci e Menna. Sarà strutturata in 4 sezioni.

PREMIO ARONA 1969 - 1 Concorso Nazionale pittura estemporanea sul tema "Arona e il suo lago". Adesioni anche telefoniche entro il 14 mag. alla Azienda Autonoma di Soggiorno e Turismo, Arona (Novara) Telef. 3601.

IL COMITATO DI LAVORO dell'Assemblea della Biennale di Venezia ha rivolto un appello a tutti gli operatori artistici a collaborare nella programmazione sperimentale dell'attività 1969.

IL PREMIO REMBRANDT 1968 della Fondazione Goethe è stato assegnato al tedesco Otto Dix.

LA RIVISTA DE STIJL è stata ristampata in due volumi dalla Casa Editrice Polak e Van Gennepe.

IL PREMIO "LE AMBIZIONI MODERATE" è stato vinto dal pittore Mario De Luigi e dal poeta Alfonso Gatto.

IL PREMIO NADAR per la migliore opera fotografica dell'anno è stato assegnato al volume "Photos Essays" di Erwin Fieger, Ediz. Accidentia, Düsseldorf.

A MONTECATINI dal 8 giu al 6 set Prima internazionale biennale di pittura contemporanea.

A BRATISLAVA 1 Biennale "Danuvius 68" riservata ad artisti minori di 35 anni. Il Gran Premio è andato allo scultore slovacco Josef Jankovic. Fra gli altri premiati gli italiani Getulio Alviani e Gianni Pisani.

E' MORTO all'età di 80 anni Siegfried Giedion. Di lui ricordiamo i volumi "Spazio, tempo e architettura" e "Le origini dell'arte".

ARTISTI DECEDUTI: Pittore Arnaldo Carpanetti il 7/4 a Milano.

AL FESTIVAL INTERNAZIONALE a Cagnes sur Mer sono stati premiati Vasarely, Cruz-Diez, Jesus Foto. L'Oscar della pittura: a Roger Chastel.

HENRY MOORE ha donato una scelta di opere della sua collezione particolare all'Art Gallery of Ontario di Toronto.

LA GALLERIA PANANTI di Firenze ha pubblicato una cartella con quadricromie e riproduzioni in fac-simile di acqueforti e disegni di Enzo Faraoni.

IL LOS ANGELES COUNTY MUSEUM ha organizzato un programma di ricerche, presso grandi complessi industriali, da parte di noti artisti, sulle nuove tecnologie come fonte di ispirazione. I lavori saranno esposti in una mostra prevista per il 1970.

A BUDAPEST dal 15 al 20 set 69, XXII Congresso internazionale di storia dell'arte. Sarà diviso in 10 sezioni e avrà tre conferenze plenarie di cui una su Matisse.

LA TATE GALLERY di Londra ha acquistato un quadro di G. Severini del 1915, grazie all'aiuto di un membro del National Art-Collections Fund.

IL COLLEZIONISTA KARL STHOHER di Darmstadt ha venduto la maggior parte della sua collezione di dipinti della prima metà del XX secolo (in particolare dell'Ecole de Paris) per acquistare la collezione di pop-art riunita da Leon Kraushaar a New York.

ALLA GALLERIA IL DIAGRAMMA di Milano sono stati proiettati: Intorno-fuori 1, Intorno-fuori 2 di Luca Patella e Il fantoccio di Pierluigi Albertoni con Elio Marchegiani.

NEL KURPFALZISCHES MUSEUM di Heidelberg è stata inaugurata una sala riservata all'opera del pittore tedesco Emil Nolde. Si tratta di 14 dipinti e 4 acquarelli che la vedova dell'artista ha legato, in usufrutto, al museo.

L'ALBERTINA di Vienna ha avuto in dono una collezione di documenti e di ricordi riguardanti Gustav Klimt.

AL GRAND PALAIS di Parigi in occasione dell'80 Salon des independants sono state esposte cento opere presentate al Salon del 1910 fra cui opere di Signac, Marquet, Matisse, Vuillard, Bonnard, Derain, Vlaminck, Rouault.

IL MUSEO DI DORTMUND ha acquistato un'opera di Agostino Bonalumi delle dimensioni di m. 8 x 3,60.

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