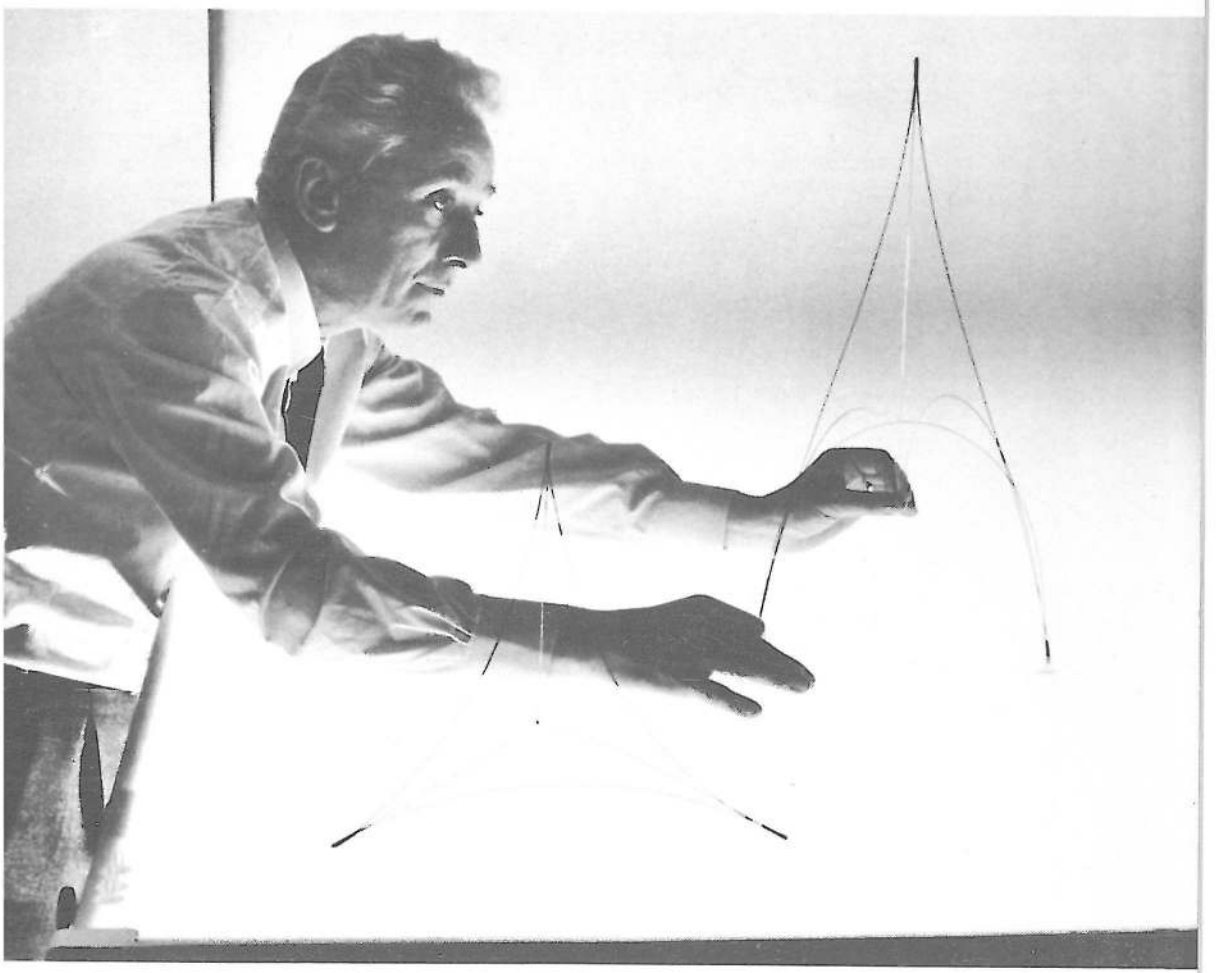
NAC

notiziario arte contemporanea

25

15 - 11 - 69



NAC

Notiziario Arte Contemporanea

quindicinale

direttore responsabile:
Francesco Vincitorio

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

Sommario

Il pallino 3
La sorte della Biennale (3 domande al prof Dell'Acqua) 4
P. Fossati: Postilla a Melotti 6
E. Crispolti: Il caso Munari 7
A. C. Quintavalle: Un sensibile retore (Cremonini a Bologna) 8
M. Emiliani Dalai: Congressi e mostre (Viaggio in Ungheria) 10
E. L. Francalanci: La crisi della città (Trigon 69 a Graz) 12
F. Vincitorio: Le imprese disperate (Biennale di Bolzano) 13

Mostre:
Bologna: "G. Fieschi" di F. Caroli 14
Brescia: "G. Bompadre" di E. Fezzi 14
Como: "U. Mulas" di L. Caramel 15
Cremona: "Martini e Barbaro" di E. Fezzi 16
Firenze: "U. Buscioni" di L. Vinca Masini 16
"Villa Romana" di L. Vinca Masini 17
Lecco: "C. Cappello" di E. Cesana 17
Milano: "R. Magritte" di R. Barletta 18
"M. Janco" di Z. Birolli 18
"M. Bill" di G. Schönenberger 19
"P. Baratella" di A. Natali 20
"A. Bonalumi" di A. Natali 20
"A. De Stefano" di F. Vincitorio 21
"Ho Kan" di C. Gian Ferrari 21
Roma: "G. Dottori" di G. Di Genova 22
"C. Mensa" di V. Apuleo 22
Torino: "L. Fontana" di M. Bandini 23
Venezia: "M. Gandini" di E. L. Francalanci 24
Verona: "G. Dova" di F. Vincitorio 24

Panoramica:
Cremona di E. F. 25
Matera di E. Spera 25
Milano di F. V. 25
Piacenza di M. Ghilardi 26
Roma di V. A. 26
Torino di M. B. 26
Vicenza di G. Scaramuzza 26

A. C. Quintavalle: L'orator pubblicitario 27

Recensione libri:
D. Morris: Biologia dell'arte 28

Le riviste 29
Notiziario 30

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

In copertina
Bruno Munari: Flexy
Foto Mulas

il pallino

Malgrado i recenti scioperi postali, la nostra redazione è già stata invasa dai primi arrivi dei questionari-inchiesta sulla situazione delle strutture artistiche in Italia. E se questa partecipazione attiva dei lettori è motivo per noi di grosso compiacimento, anche maggiore è la soddisfazione per quello che i questionari stanno rivelando. Intendiamo riferirci alla diffusa coscienza che bisogna ormai fare qualcosa per creare, anche nei più piccoli paesi, un centro, un luogo dove ci si possa riunire, operare, in una parola, diffondere la problematica delle arti visive. Le proposte, i suggerimenti sono molteplici e a tempo debito tireremo le somme. Ma fin d'ora possiamo sottolineare come, al di là delle differenze circa le strutture da proporre, e al di là dei propri ideali artistici, si stia facendo sempre più strada l'esigenza di questi centri propulsivi che, per comodità, noi abbiamo definito "musei". Luogo pubblico, luogo di scontro delle idee che, unendosi agli altri, in una fitta rete di scambi di esperienze, costituisca la base per tentare di risolvere i tanti problemi connessi con le arti visive. Da quelli del mercato a quelli della critica, da quelli di una civile, leale dialettica fra le tendenze, a quello - primario - di dare alle arti visive un peso ben maggiore di quanto abbiano avuto finora. Ma prima occorre riunirsi. Avere un luogo pubblico dove riunirsi. Noi, con le nostre modeste forze, continueremo ad aiutare questo tentativo di coagulo delle coscienze.

A B B O N A M E N T O 1 9 7 0

RISPARMIERETE L. 2600

Gli aumenti intervenuti dall'ottobre '68 ci costringono a portare - dal 1 gennaio 1970 - a L. 300 il prezzo del nostro notiziario. Ma, nell'intento di favorire ancora di più gli abbonati - che sono, come i lettori sanno, i nostri unici "sovvenzionatori" - abbiamo deciso di lasciare immutato il costo dell'abbonamento. Il quale perciò rimarrà di L. 4000 per i 22 numeri che usciranno in un anno. In tal modo l'abbonato continuerà a pagare L. 175 circa per ciascun numero (contro le 300 lire di copertina) risparmiando così, complessivamente, L. 2600. Inoltre, per facilitare al massimo la diffusione del nostro notiziario, abbiamo stabilito anche l'abbonamento semestrale che costerà L. 2000. Circa eventuali timori sulla continuità della nostra "linea" e sulla nostra "durata" vi garantiamo che terremo fede ai nostri impegni.

3 DOMANDE AL PROF. GIAN ALBERTO DELL'ACQUA

LA SORTE DELLA BIENNALE

D: *Il suo mandato di Commissario della Biennale di Venezia è scaduto il 31 ottobre scorso. Cosa succederà, adesso? Quali le prospettive dell'Ente?*

R: Il futuro della Biennale di Venezia dipende in primo luogo, come è ormai di comune conoscenza, dal nuovo statuto. Sono in grado di precisare, a questo proposito, che la discussione dei vari disegni di legge presentati ha avuto inizio nell'ambito della competente commissione senatoriale. La notizia è di per sé confortante, anche se è impensabile che lo statuto possa essere elaborato ed approvato nel giro di poche settimane. Penso perciò che difficilmente possa evitarsi, in una forma o in un'altra, una proroga della gestione commissariale, al fine di non interrompere le attività dell'Ente e di consentire la preparazione della Esposizione di arte figurativa del '70, per la quale, nel diramare gli inviti ai Paesi, si è intenzionalmente lasciata aperta la porta a sperimentazioni ed innovazioni anche di notevole portata. Di più non posso dire. Se mi è lecito però un accenno di carattere personale, vorrei aggiungere che ho inteso in ogni momento il mio compito di Commissario come un servizio (alquanto gravoso, mi creda) da rendere alla Biennale - s'intende secondo le mie modeste possibilità - in circostanze del tutto particolari e transitorie. Nessuno più di me, quindi, si augura che la discussione dello statuto ora in corso - cui il Comitato di lavoro espresso dall'assemblea del personale dell'Ente ha voluto recare il contributo di una propria proposta - possa definire al più presto i nuovi compiti della Biennale, fornirle mezzi adeguati e consentire così l'inizio di un ciclo di attività meglio rispondente alle odierne esigenze culturali e sociali.

D: *Dato che lei stesso ha fatto un accenno al lavoro svolto, può precisarci che cosa è stato fatto durante il suo periodo commissariale?*

R: Il lavoro compiuto negli ultimi mesi si è ovviamente incentrato sulle manifestazioni istituzionali previste per quest'anno, e cioè la 30 Mostra internazionale d'arte cinematografica, il 32 Festival di musica contemporanea e il 28 festival del Teatro di prosa. Che esse si siano regolarmente svolte, in taluni casi con particolare densità di programmi e vivacità di indicazioni, è già un considerevole risultato, tenuto conto del grande ritardo con cui ha preso avvio il lavoro organizzativo e la non facile situazione conseguente alle contestazioni dello scorso anno. Non è certo il caso di riassumere caratteristiche e risultati delle singole manifestazioni, già ampiamente discussi dalla critica specializzata. Mi sembra utile, invece, richiamare alcune comuni esigenze programmatiche, cui si è cercato di dare attuazione: e vorrei sottolineare anzitutto il fatto che esse sono state avanzate dall'interno stesso della Biennale, in seguito ad una presa di coscienza dei motivi più validi della contestazione da parte dei collaboratori dell'Ente che già avevano avvertito, in passato, l'usura di talune formule tradizionali. Di qui la richiesta di sperimentare nuove soluzioni e l'instaurazione a tale fine di un metodo collegiale di lavoro mirante, in primo luogo, ad un più stretto legame tra i vari settori operativi della Biennale. Significativa, al riguardo, la programmazione per la prima volta congiunta delle rassegne internazionali del film e del teatro per ragazzi; l'allestimento di una mostra del manifesto d'arte e di una seconda di poesia concreta, in parallelo alle manifestazioni cinematografiche, musicali e teatrali; l'abolizione in queste ultime, dove tuttora sussistevano, degli aspetti concorsuali e delle designazioni di ufficio di opere e di auto-

ri (particolarmente vistosa la soppressione dei premi nella mostra cinematografica). Si è pure cercato, in vario modo, di porre l'accento sul concetto di "servizio culturale" come funzione precipua dell'Ente: i film, i concerti, gli spettacoli sono stati discussi in aperti dibattiti, spesso con la partecipazione degli autori; si sono praticati prezzi bassissimi, per rendere accessibili le manifestazioni a più larghi strati di pubblico; si è anzi cercato espressamente un pubblico nuovo, tra l'altro invitando un folto gruppo di giovani interessati al cinema, alla musica e al teatro e provenienti da molti paesi a soggiornare un mese a Venezia. Con lo stesso intento proiezioni e spettacoli sono stati effettuati, oltre che nelle sedi tradizionali del Lido e del centro di Venezia, in altri luoghi della città e a Mestre. Nel campo della documentazione, si è dato inizio, con la registrazione audiovisiva di tutti gli spettacoli e i concerti, ad una particolare sezione dell'Archivio storico della Biennale, aperta, soprattutto per quanto riguarda la musica contemporanea, a cospicui incrementi. Infine la richiesta di una presenza attiva dell'Ente sul piano della produzione artistica mediante commesse dirette, fuori dei circuiti commerciali, ha avuto un inizio di attuazione - sia pure in forma modesta e pressochè simbolica - con l'edizione di una serie di stampe d'arte, numerate e firmate, poste in vendita a prezzi estremamente modici.

D: *Secondo lei, cosa si dovrebbe fare per dare alla prossima Biennale d'arte un carattere adeguato alle aspettative del pubblico; aspettative di cui, anche di recente, si è fatta interprete la stampa?*

R: Alla prima parte della domanda posso rispondere, per le ragioni già accennate, solo a titolo personale. Credo che una Biennale concepita non dico come le primissime edizioni della rassegna, ma neppure come quelle del secondo dopoguerra, quando urgeva un'istanza di aggiornamento culturale, o degli anni intorno al 1960, allorchè l'accento fu posto più decisamente sull'attualità, abbia, in certa misura, esaurito la propria funzione, anche per la rapidità e la mole di informazioni assicurate oggi dall'enorme incremento delle mostre di ogni genere e delle pubblicazioni d'arte. Un rinnovamento appare dunque necessario anche in quella che resta la manifestazione di maggior richiamo e prestigio internazionale dell'Ente. Utili indicazioni potrebbero essere fornite da ciò che è stato sperimentato quest'anno in altri settori (mi riferisco, ad esempio, all'abolizione dei premi e ai dibattiti); ma si può anche pensare ad innovazioni consone alla specifica natura della manifestazione (opere da eseguirsi appositamente in loco, seminari con la partecipazione di artisti e studenti, rassegne periodicamente rinnovantisi così da richiamare l'interesse del pubblico per tutta la durata dell'esposizione, e via dicendo). Sul piano pratico sono certamente auspicabili le migliorie dei servizi e i provvedimenti, come l'adozione dell'apertura serale, da taluni invocati. Non si possono però non tener presenti le condizioni degli edifici ai Giardini e, soprattutto, del padiglione centrale in stato di cronica fatiscenza; tanto che finora soltanto la consumata esperienza e abilità di Carlo Scarpa ha potuto di volta in volta mascherarla in sede di allestimento. Quanto ad altre particolari strutture dell'esposizione, come l'Ufficio vendite, per le quali nessuna prescrizione è contenuta nello statuto ancora vigente, nulla vieta che in futuro siano adottate soluzioni diverse da quelle passate. Desidero tuttavia ricordare e riconoscere, proprio a proposito dell'Ufficio Vendite, la competenza ed obiettività del titolare di esso durante le ultime Biennali, Ettore Gianferrari, a cui il Consiglio di Amministrazione ha ripetutamente rinnovato la propria fiducia. Per quanto riguarda infine altri aspetti amministrativi delle precedenti Biennali, di competenza dello stesso Consiglio, è chiaro che i criteri seguiti sono stati, e non poteva essere diversamente, quelli stessi adottati per la sana gestione di ogni Ente pubblico sottoposto ai controlli di legge. E' giusto aggiungere che il Consiglio della Biennale ha dovuto spesso fare i conti con finanziamenti non adeguati alle reali necessità e per di più pervenuti, per vari motivi, con ritardo eccessivo.

postilla a melotti

Ho visto con estremo piacere il fatto che NAC nel suo ultimo fascicolo abbia dedicato un congruo spazio al lavoro di Melotti, e che Barilli ne abbia parlato con calzante entusiasmo. Ci son volute molte campane a martello, da quelle lontane di Crispolti che lo ripropose all'Aquila tempo fa alle mostre torinesi e ferraresi ed ora milanesi, perchè ci si accorgesse che Melotti è tra i maggiori scultori in assoluto di questo turbolento novecento, e di tono europeo. Ma il piacere maggiore, riconoscimento intrinseco a parte, è che Barilli abbia mostrato un discorso Melotti-Fontana sostanzialmente diverso dall'astrattismo del '30 (in cui i loro colleghi 'appaiono al confronto fin troppo loquaci, aneddotici e persino variopinti', come a ragione scrive l'amico Barilli, il quale mi consentirà la grossa eccezione di Veronesi, pur'esso da ristudiare) al punto da render tale discorso ben più vivo 'dell'ordine dei recuperi storici'. Proprio per questa soddisfazione di un risultato non solo critico raggiunto, mi siano permesse due note a margine, non rilievi ma proposta di sviluppo del ragionamento implicito nello scritto di Barilli. Melotti ha ora, all'Ariete, riproposto un suo vecchio lavoro credo più inedito degli altri al pubblico, se é lecito esprimersi così: i "Sette Savi", su cui Barilli avanza perplessità, su una parte delle quali ho delle riserve. Intanto temo Barilli non conosca la vicenda di quest'opera: a Melotti, verso il '37 o il '38, fu commissionata una scultura per lo spazio antistante una scuola pubblica milanese. I "Sette Savi" ne furono il risultato: un 'colloquio', al limite del silenzio, tale da ingenerare, proprio nel rapporto fra scultura dichiarata e silenzio o vuoto attorno, quel senso di spazio inquieto di cui ben discorre Barilli. Due fatti, dunque: una delle rarissime 'opere pubbliche' di quel momento d'avanguardia, e la meditazione di una disposizione architettonica, o ambientale, del 'pezzo' che non tradisse il lavoro di Melotti, che ha di per sé tutt'altre 'dimensioni'. Ora Barilli parla di un compromesso con il gusto '900, e di bambolotti un pò duri (e su ciò tutti i torti non so darglieli fino in fondo). A me pare che si dovrebbe parlare se mai di De Chirico, e di punto di partenza metafisico, che del resto è l'antefatto, teste la grafica di Melotti (e non solo questa), di questo scultore. Ma la novità, una volta dichiarato il modulo d'avvio, è la moltiplicazione sulla plastica diafana e costituzionalmente sfuggente, di una serie di profili che rendono ondoso e instabile un corpo solo apparentemente statico: è ancora una volta il rapporto di tipo musicale fra tema e sviluppo, tra tema (e non motivo, come nella metafisica accade tanto spesso) e variazione, con la conseguente, sottile implicazione dello spazio circostante, che, non lo si dimentichi, non era quello delle 'stanze', ma volume aperto e ancor più virtuale. Che l'attuale resa in galleria sia tale da rendere male leggibile l'opera, è vero: ma questo è un punto in più se si riflette che la scultura di Melotti è sempre, di per sé sfuggente (e lo è in modo polemico, come in Fontana) a chiusure e definizioni prestabilite, sia in senso di riduzione fisica che culturale. Altro punto, connesso col primo, è un certo linguaggio di Barilli: quello legato alle nozioni di fenomenologico e noumenico, o di 'idea'. Confesso di non vedere una siffatta dialettica, peraltro felicemente introdotta in questo caso. Mi pare, e chiedo il parere di Barilli su ciò, che quel dinamismo di cui parla nell'articolo voglia proprio dire superamento di fatto di una siffatta dicotomia o antinomia: la quale, più o meno artificialmente o ingenuamente, fu la molla dell'astrattismo, specie geometrico, dei nostri astratti del '30 e seguenti, con l'eccezione di Melotti, Fontana, e per altri versi di Veronesi. Il punto è molto importante, perchè significa il passaggio da uno sperimentalismo a livello di poetiche e di intenzioni, al fondamento di un discorso interamente e solidamente realizzato. Agnetti, nella bella introduzione al catalogo, accenna, fra i veicoli di partenza di Melotti, alla tensione futurista, e ciò mi pare tanto più vero ricordando una frase di Calvesi a proposito del futurismo, laddove scrive: 'movimento, energia sono insomma per i futuristi dei valori nuovi ed intermedi, impropriamente diremmo semispirituali, equivalenti a quel valore intermedio tra materia e spirito, irriducibile all'uno e all'altro, che è la psiche'. Ora una simile certezza, e non ricerca unilaterale sul fronte platonico delle idee o fenomenologico del reale che fu la problematica degli anni trenta con vari tentativi di fusione e che dura fino ad oggi, a mio avviso artatamente, è la grossa novità del lavoro fondato da Melotti e il suo senso odierno di scultore che 'non si situa nell'ordine dei recuperi storici'. Punto secondo me molto importante criticamente e non solo per Melotti.

Paolo Fossati

ALLO STUDIO FARNESE A ROMA

il caso munari

L'inafferrabilità critica dell'opera e della personalità di Munari, l'"imbarazzo" nel quale tale opera e tale personalità pongono il critico, mi sembrano più apparenti che reali. O, comunque, dipendono da una certa irrinunciabile tendenza accademica della critica a categorizzare. E allora è chiaro che Munari sfugge alle categorie critiche consuete, non solo ascendenti ai generi tradizionali, ma anche alle 'nuovissime': di sperimentalismo, di 'arte cinetica', di 'arte ludica', di 'arte povera'. Ecco così che si cerca di abborracciare almeno una 'supercategoria', in virtù di una presunta sintesi che Munari opererebbe, magari "un unico sostanziale atteggiamento che riassume in se le istanze storicamente antinomiche della tecnica e dell'arte, dell'utile e del gratuito, della regola e dell'imprevisto" (Menna). Mi sembra però che Munari a tutto tenda fuorchè alle sintesi: egli procede piuttosto per una sorta di analismo ironico, che suggerisce continuamente quasi delle controfigure delle regole, di forma, di processi, di comunicazione, di gioco. Non ha senso quindi leggerlo in chiave di gioco (quel ludismo che corre in tante 'operazioni' visuali e figurali di oggi); come non ha senso leggerlo in chiave di prefigurazione di "industrial design". Ci si accorge infatti che, se accenna al gioco Munari, poi subito lo elude; e, se mima il "design", non ha proprio nessun nesso fra progettazione e processo di realizzazione industriale (utile).

Con tutto ciò non voglio dire che un'interpretazione di Munari sia agevole, nè che l'opera di Munari sia banale. E' che va colta per quello che è: e, se non altro, il fatto che egli sia un precursore di aspetti delle recenti ricerche cinetiche e visuali, e al tempo stesso rispetto agli svolgimenti di queste sia in fondo estraneo, a sè, quasi isolato (come non uno Schoeffer, per intenderci), dovrebbe insegnare qualcosa.

In un anno tragico, nel 1943, Munari scriveva su un giornale romano: "voglio andare a vedere che cosa c'è oltre l'arte astratta, non credete che queste esperienze si superino tornando indietro". E Antonio Marasco, in un articolo dedicato a Munari in un periodico romano d'avanguardia, quello stesso anno, sottolineava: "Ci sembra però pericoloso andare a vedere che cosa c'è oltre l'arte astratta senza uccidere volutamente lo stesso soggetto (vedi il dadaismo). O si ricadrebbe nell'ennesima quintessenza della materia, della forma, del volume, della terza e della quarta dimensione?" In realtà Munari ha evitato proprio tutto ciò: perchè, se ha ignorato l'anti-arte dadaista, ha sfuggito altrettanto l'ipostasi formale (di geometria, di materia, ecc. ecc.). Come ha ignorato la tensione ad un fine che è tipica d'ogni sperimentalismo: infatti la sua ricerca non ha nessi sostanziali, procede direi secondo un'atomistica immaginativa, che scatta ogni volta su un moto di contraddizione ironica dei principi (appunto di forma, di processi, di comunicazione, di gioco). Così le sue recenti ricerche luminose sono il contrario di quelle di un Kepes; come i suoi mobiles degli anni Trenta (che Caramel ha ben situato nella mostra di Monza) sono del tutto diversi da quelli di Calder (di allora, e di poi); come le recentissime strutture esposte, fra altre cose note, a Roma allo studio Farnese hanno una loro "inutilità" che le oppone alle strutture modulari di Wachsman o di Fuller: e si potrebbe continuare nei confronti. In fondo ciò che Munari continuamente propone è una sorta di "dérèglement des procédés": negli anni Trenta e Quaranta erano i processi formativi della tradizione cubo-futurismo/arte astratta; nei decenni a noi più vicini sono i processi tecnologici, quando Munari viene a proporre una sua insoddisfazione immaginativa tecnologica, entro il cerchio stesso della tecnologia; e non giochi e non tragedie, non miti e non dissacrazioni e neppure progetti. Perchè sarà chiaro, neppure, l'ironia di Munari ha una propria entelechia. Ecco il caso Munari: unico irripetibile; ben afferrabile dunque nella sua singolarità.

Enrico Crispolti

UN SENSIBILE RETORE

Presentata da Michel Butor, Franco Solmi, Louis Althusser è giunta a Bologna dopo Bruxelles, Praga, Basilea, Lund la mostra di Leonardo Cremonini, mostra che, in seguito, sarà portata a Parigi. Si tratta di una rassegna assai ricca e completa, se si esclude la documentazione (appunto assente) del periodo italiano che è anteriore al 1951, anno dell'arrivo di Cremonini a Parigi. Non è però una scelta ingiustificata questa di escludere una tal preistoria dalla lettura di questi ultimi venti anni circa di pittura dell'artista, che hanno una loro interna coerenza a partire dalla meditazione del discorso di Picasso. Cremonini sceglie, rispetto al postcubismo provinciale italiano, una linea diversa, quella sì picassiana, ma di Moore, di Sutherland e, in prosieguo, di Bacon. Alcune opere del 1953, le prime presentate alla mostra come "Una donna", risentono appunto del momento di ricerca post cubista e sono parallele ancora, grosso modo, a quanto si faceva in Italia dai maggiori pittori della così detta generazione di mezzo; citazioni ovvie da Marino sono in opere del 1954 ma il metodo di stesura è, più che postcubista, ormai legato alla ricerca di Sutherland non senza echi diretti, naturalmente, da Picasso e dalla sua analisi grafica. Il discorso di Cremonini è complesso in questi anni, e l'altro polo appare essere, stranamente, Bissière, oltrechè Manessier (si veda "Corposità vegetali" del 1959) ma il filone principale è sempre quello post-picassiano, con riferimento anche a Goya da una parte (le "Fucilazioni di maggio") e dall'altra, Grosz e Sutherland ("La cagna", 1957; "Le grandi piante", 1957-58). L'uso spregiudicato che Cremonini fa della lingua figurativa precedente intesa come un complesso vocabolario di immagini cui si può e deve attingere è chiaro in opere di poco ulteriori che si impostano diversamente, assumendo temi da Bonnard e dalla tradizione borghese-intimista francese, e penso a "Le bagnanti tra le pietre" (1958-1959) che appare in singolare parallelo con la ricerca recente di Mac Garrel, dipinto dove Cremonini cerca di fissare una nuova dimensione spaziale e inizia ad elaborare un discorso di situazione della immagine. Non più cioè la corruzione dei corpi e degli animali, il grido gridato dello espressionismo postpicassiano ma un discorso più articolato e, anche, pittoricamente assai più ricco.

In questo contesto la serie delle "Pietre" (specie 1959-1960) appare momento sperimentale di un riconoscimento complesso del naturale; non si dimentichi che, ancora in quegli anni, la cultura europea era attenta ai problemi di materia e l'aver l'artista semplicemente compiuta una operazione quasi di identificazione di oggetti appare passo di importanza ideologica non indifferente rispetto alla moda. Il discorso ulteriore si conferma sempre più nell'indicata direzione: "Volto torturato" ad esempio (1961) con gli espliciti, mi sembra, richiami a Goya del periodo 'nero' o altre opere come "La cagna annusata" (1951) o "La cagna che allatta" (sempre 1961) rimeditano le analisi grafiche di Sutherland e Bacon: ormai però Cremonini si propone un discorso più elaborato a livello spaziale: "Camera aperta al mare" (1960-1961) ne è uno dei primi esempi. E, a questo punto, sarà da citare il discorso di Althusser che individua in Cremonini il pittore delle situazioni, situazioni ideologiche e cioè del rapporto tra uomo e cose - personaggi, dove, in nome di questa 'idea" dell'uomo condizionato e fratto dal naturale, la figura umana non è ritratto (Cremonini non è espressionista, dice sempre Althusser) ma è quello che, sembra, sarebbe il lucaciano 'tipo' di un ipotetico genere umano.

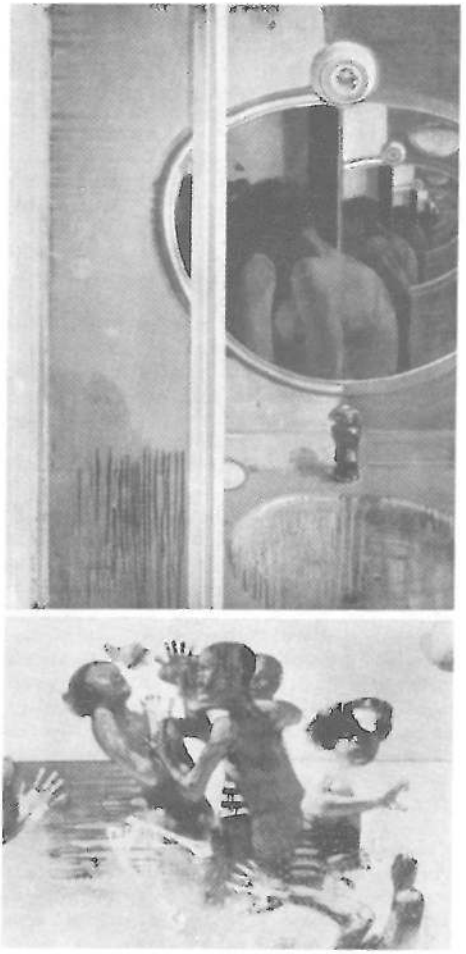
In verità i riferimenti formali alla cultura espressionista si possono facilmente trovare, ma che il senso del discorso di Cremonini risieda nel sistema di rapporti costruito, incombente sui personaggi singoli, sembra altrettanto ovvio, come in "Le marelle" (1961), "Due paesaggi in una

stanza" (1961), o come nel baconiano "Rincorrersi nelle stanze" (1962). Vi sono poi dipinti singolarmente contraddittori, come "I piani di sotto" che è già del 1962 e dove, alla stesura gelida della parete scorniciata, si contrappone uno sfondo naturalistico assai difficile da intendere; o, se si vuole il discorso delle esperienze fatte, citazione da Sutherland è, ad esempio, il balcone di "La casa degli altri" (1962) mentre ancora spesseggiano in questo periodo i ricordi bàconiani ("All'altalena", 1962-63; "Gli scompartimenti", 1963-1964; "Vertiges" (1964).

Forse più caratteristiche sono altre opere recenti dove Cremonini dipinge, con gelide tonalità, ambienti architettonici aulici e complessi, traforati, entro cui muovono figure di mostri, esseri umanidi come quello confinato al culmine della scalinata di "Jeux sans règle" (1964), oppure si diverte ad anatomizzare, spezzare cioè figure in lotta (figure-animali) come in "Al di là del gioco" (1964-1966). L'incubo della vita di ogni giorno, coi suoi asettici strumenti di tortura, si evidenzia in un dipinto di singolare efficacia, "Les parenthéses de l'eau" (1968) dove, in un bagno in cui è protagonista un azzurrino lavabo e uno specchio funzionale alla rottura del piano realistico entro una vasca, siede accovacciato un novello Marat armato di spugna.

Forse il quadro chiave per intendere la linea culturale di Cremonini è però il recente "Les écrans du soleil" (1967-1968) che ha riferimenti diretti alla "Spiaggia" di Guttuso, soprattutto nel tentativo di una rottura spaziale attraverso livelli di colore e, ancora, per certi artifici prospettici.

Il tema sotteso a questo discorso su Cremonini è però, ancora una volta, quello della possibilità di una lingua usurata come quella realistica (qui post-baconiana) di esprimere un tessuto ideologico. Il risultato, a sentire Althusser, è raggiunto, solo viene da chiedersi quale invenzione linguistica vi sia in questo che, nel complesso, appare essere un sensibile retore di smaliziata capacità di scrittura e di larga cultura; il discorso di Cremonini non è metaforico, come potrebbe apparire, ma metonimico, procede per somma e giustapposizione non per allusione e sintesi. E quanto ancora al discorso althusseriano



L.Cremonini: 1) Alle spalle del desiderio
2) Al di là del gioco

vien da chiedersi, stante il veicolo, come Cremonini sappia illustrare la "funzione specifica dell'opera d'arte" e cioè "far vedere ... la realtà dell'ideologia esistente"; non si tratta di un procedimento brechtiano, non è che Cremonini in effetti esponga il "tipo" e ci estranei per proporci e dunque contraddire il sistema, si tratta semplicemente di un discorso assai più modesto, di una retorica abile e non immune da una vena sadica: leggervi tante motivazioni e tanta coerenza ideologica non è agevole. Una vecchia lingua non è veicolo per nuovi contenuti.

Arturo Carlo Quintavalle

CONGRESSI E MOSTRE

Un'occasione 'ufficiale' - il 22 congresso internazionale degli storici dell'arte, riuniti a Budapest in settembre -, un lungo viaggio senza turbamenti, almeno fino all'ultima frontiera, e subito una grossa sorpresa: per la prima volta nella storia del C. I. H. A. (Comité International d'Histoire de l'Art), il sommo consesso di questi studiosi d'alta tradizione accademica ha riconosciuto diritto di cittadinanza all'arte contemporanea, riservandole un'apposita sezione di studio (VII Section: *Les conflits artistiques du XIX ed XX siècle. Nouvelles fonctions de l'architecture et des arts décoratifs. Naissance et succès de l'art indépendant*). La notizia non merita minor rilievo, mi sembra, di quella della scelta di un paese socialista come sede del congresso. Credo anzi che tra i due fatti esista una correlazione precisa, individuabile nella dichiarata volontà degli ospiti ungheresi di provocare un dibattito aperto tra i convenuti di diversa tendenza ideologica, non soltanto sul terreno tradizionale della ricerca storica e metodologica, ma proprio su quello più scottante della verifica condotta dentro l'attuale operare artistico.

Onestamente, va detto che questo dibattito è poi mancato, e proprio per la natura accademica del convegno, informato di massima ad una neutrale e disperante erudizione, e tale da far meditare una volta di più sul ruolo e il senso del lavoro di tipo umanistico nel mondo d'oggi. Ma non è questo discorso da fare qui, e andrebbe comunque tenuto conto delle pur vitalissime eccezioni: per tutte, la relazione, con esemplare mostra-campione fotografica, della delegazione bolognese sui problemi di restauro conservativo e di riqualificazione economica dei centri urbanistici storici. In mancanza di dibattito, bisogna poi riconoscere che almeno il confronto dialettico tra linee interpretative diverse in qualche caso c'è stato, e piuttosto stimolante: penso, per la sezione contemporanea, al taglio psicanalitico di una comunicazione sul "Narcisismo nella scultura simbolista" e, di contro, a un intervento sui "Problemi iconografici nella rappresentazione delle masse".

Nessuna dialettica, invece, ma un'impostazione incredibilmente bloccata e programmatica nelle due grandi mostre allestite in parallelo al congresso, e dedicate rispettivamente a "*L'Arte Ungherese tra il 1896 e il 1945*", al Museo Ernst, e "*L'Arte Ungherese dal 1945 al 1969*", nel neoclassico Palazzo delle Esposizioni. E' chiaro che un identico criterio di giudizio non è possibile per le due rassegne. La prima, d'impianto storico, ricostruisce in prospettiva le vicende artistiche di mezzo secolo, segnato in Ungheria da tragici avvenimenti che puntualmente vi si riflettono. Al di là del luminoso pleinairismo del 'gruppo di Nagabanya', attivo sullo scorcio del secolo, o delle cadenze intimiste di Rippl-Rónai, legato ai Nabis; oltre la poesia panica e visionaria di Csontvary, tra surreale e naif, e la vena fiabesca di Gulácsy, debitore di certi ritmi decorativi allo Jugendstjl, l'accento cade sull'opera degli artisti che ebbero parte nella rivoluzione proletaria del '19: i cosiddetti costruttivisti, e cioè gli Otto, gli attivisti Nemes Lampérth e Béla Uitz, autore di un celebre manifesto del '19, János Kmetty, e ancora Gyula Derkovits e Dési Huber. L'impegno politico di questi artisti, attivi con rischio personale anche oltre il terzo decennio, non soltanto generò una nuova tematica d'alto contenuto civile - esemplari le appassionate incisioni su legno di Derkovits - ma si espresse spesso in un linguaggio di autentica rottura, nutrito da un lato delle nitide scansioni del cubismo analitico, e dall'altro dell'accensione cromatica, della concitazione emotiva dell'espressionismo. Molto più dei membri della 'società Gresham, tra cui i noti Egry, Szönyi, Bernáth, che coltivarono negli anni più cupi della dittatura fascista un'elusiva pittura di paesaggio definita post-impressionista ed ampiamente rappresentata alla mostra; degni di tutta l'attenzione sono poi gli artisti della 'colonia di Szentendre' (1928), che dal regime furono perseguitati per il loro silenzioso rifiuto, tradotto in forme astratte. Di essi Lajos Vajda, morto a trentatre anni nel '41, è forse in asso-

luto la personalità più alta dell'arte ungherese tra le due guerre, con quel suo 'schematismo costruttivo surreale' che tocca, a tratti, la tragica solennità dell'ultimo Klee. Sullo sfondo di legioni di classicisti alla Maillol o alla Rodin, tra gli scultori si stacca invece la figura di Odön Fülöp Beck, in primo piano al tempo della Repubblica dei Consigli Ungheresi e tenuto più tardi ai margini: nella sua opera le cadenze dell'*art nouveau* s'innestano su una capacità di sintesi plastica e una potenza espressiva personalissime. Che giudizio dare di un panorama così vasto, dove già l'orientarsi per uno straniero non è impresa da poco? L'impressione è che assolva al compito di 'informare'. Ma di fronte a certe presenze insistite e al vuoto di altre, confesso che il sospetto di una tendenziosità nelle scelte, nasce: soltanto un piccolissimo disegno del '10, naturalmente figurativo, rappresenta un artista di statura europea come Moholy-Nagy; e di Kassák e Bortnyik - gli animatori della rivista *Tett* (Azione) nel '15 e *Ma* (Oggi) nel '16, in contatto, nell'esilio viennese dopo il '19, con i maggiori movimenti d'avanguardia d'Europa (da *Sturm*, al polacco *Block*, a *De Stijl*, al *Bauhaus*) -, della loro pittura - o *Bildarchitecktur* - tra '20 e '25, vicina a El Lissitzky e a Van Doesburg, nessuna testimonianza.

Il sospetto si fa del resto certezza quando dalla prima si passi alla seconda mostra di Budapest, consacrata all'arte ungherese dal '45 a oggi: un'arte-cito dalla presentazione - "destinata a un pubblico nuovo, nato dalle grandiose trasformazioni sociali", quindi "con nuovi compiti", per la quale si propone la definizione di "universalismo socialista", ispirato alla "clarté cométaire de la dictature du prolétariat". Basta un primo sguardo alle vastissime sale, dove le opere si affastellano senza ordine logico o cronologico, per scoprire che, in scultura, la preminenza è riconosciuta incontestabilmente al ritratto, con il suo facile e scoperto naturalismo, mentre in pittura la celebrazione della vita operaia e contadina tiene il campo, espressa in un linguaggio che oscilla tra le edulcorate o truculente riprese di un espressionismo alla Grosz o alla Kokoschka, e l'illustrazione di più stretta osservanza zdanoviana. Un oceano di retorica, dove l'autentico fervore rivoluzionario e la spinta eversiva degli anni venti sembrano aver trovato naufragio. Eppure sentiamo che l'arte ungherese del dopoguerra non può essere soltanto questa: e sono proprio alcune incrinature, alcune voci isolate nel monolitico contesto dell'esposizione, a confermarlo. Intanto, pur senza violare la consegna del "figurativo a ogni costo", tutto un filone di pittura solo apparentemente naive, che evoca incantati mondi di favola o affonda le radici in un folklore dolente, intimamente meditato e riinventato: sono i dipinti di Endre Bálint, Anna Margit, Viola Berki e anche di Béla Kondor, più complesso stilisticamente, e proposto con i suoi fondi oro da icona e i preziosi grafismi anche all'ultima Biennale veneziana. Ma, in misura anche maggiore, è l'intera sezione della grafica, che rivela una conoscenza profonda e sottile dei grandi modelli del secolo, da Picasso, a Matisse, ad Arp, e insieme un livello di mestiere, una raffinatezza esecutiva eccezionali. Indubbiamente, l'incisione appare lo strumento espressivo più maturo e insieme più libero dell'Ungheria d'oggi. Presenti anche alcune sculture rivelatrici: una *Marcia forzata* di Imre Varga in cemento e ferro, i piccoli bronzi surreali di Tibor Vilt. Degli incontri più folgoranti fatti a Budapest vorrei tuttavia parlare un'altra volta, perchè credo meritino davvero un discorso a parte.

Marisa Emiliani Dalai

Vajda Lajos: Autoritratto icona 1936

LA CRISI DELLA CITTA'

Ancora una volta Trigon accentra il discorso sull'ambiente umano, denunciando la crisi di un problema tra i più interessanti e vivi del nostro tempo. D'altra parte sembra che tutta una categoria di artisti e di critici sia indirizzata a lavorare in questa direzione, e l'Italia, tra gli ultimissimi esperimenti in questo senso, ha vissuto i fatti di Como (Interventi estetici in campo urbano) e quelli di S. Marino (Proposte metodologiche per l'interazione di strutture umane, tecnologiche e industriali). Se a Como il tentativo fu quello di proporre agli artisti di operare direttamente nella città, rischiando, come in effetti è avvenuto, che gli esiti non corrispondessero alle premesse, a S. Marino l'operazione veniva condotta al tavolino, a livello dialettico di opposti tra l'assemblea dei gruppi di lavoro che doveva relazionare sulle operazioni effettivamente condotte nei mesi precedenti, e l'équipe specializzata sul problema teorico-filosofico. A Graz si chiedeva l'apporto concreto di plastici o piani programmatori per una nuova funzione dell'architettura su una dimensione più ampia dell'umano, con tutte le sue esigenze, rese esplicite ormai dalla potenzialità e dalle capacità interdisciplinari offerte dalla nuova visione del mondo. Italia Jugoslavia Austria hanno in qualche maniera delegato a rappresentarle una cinquantina di espositori, alcuni dei quali si sono riuniti in équipe di lavoro. Alcune opere dichiarano ancora una volta l'insufficienza metodologica di certe ideologie. E' di moda purtroppo da parte della nuova generazione proclamare l'esigenza di uscire da un cliché, in cui essa si è sentita, caso per caso, in qualche maniera coinvolta, per sottolineare invece la libertà dell'operatore da qualsiasi istituzione o sistema. Mi sia concesso di non aderire a questa distorsione dell'impegno etico, il quale si è concretizzato, nell'ultimo lustro con definitiva evidenza e con tanta fatica, nella programmazione ed attuazione di opere che hanno come suggello lo svincolo da una destinazione privata come da una fruizione esteticologica; perchè se è morta l'arte, e con essa è morta l'arte da museo, è defunta con essa anche l'operazione che prevede di destinarsi ad un consumo immediato e che non vive comunque nel respiro più ampio delle esigenze dell'uomo, della città, dell'esistenza. L'uscire da uno schema e da una etichettatura non è così urgente, né così gravido di conseguenze, come il desiderare di essere colui che gli altri non potevano immaginare che fosse. Perchè ciò implica abbandonare la lotta, che si attua in riflesso e in funzione altrui, e che prevede uno sforzo per realizzarsi attraverso il rispetto delle specializzazioni individuali e per le quali si nutre un timore tanto vasto quanto ingiustificato. A Graz si è giunti a riproporre l'operazione decontestualizzante e dissacrante, la quale non per altro motivo è dedicata a Duchamp (Herbert Murauer e Richard Kriesche). Altri (Han Hollein) sembra porre l'accento sulla prolificità del genere umano, come causa della impossibilità di porre un discorso in linguaggio urbanistico, e publicizza amaramente i metodi anticoncezionali. Un operatore come Jorrit Tornquist, che fino all'altro ieri sapeva distinguersi per l'intellettualità delle sue scansioni modulari costruttive, è progressivamente passato a forme sempre più libere e disimpegnate, fino al film, proiettato in questa occasione. Non essendo mia intenzione elencare le opere e i progetti più vistosi, mi limito, a modo di esempio, ad indicare alcune realizzazioni più degne di fiducia in funzione di un discorso costruttivo piuttosto che nihilistico. Credo di più nella opera di strutturazione di ambienti didattici ambulanti, come gli autobus di Ralf Wessely, nella apparente fantascienza del progetto della città galleggiante, autonoma ed autosufficiente per la ricerca e lo sfruttamento delle risorse marine (Giovanni Soccol e Romano Perusini), o nella strutturazione di un sistema lineare-aperto dei moduli architettonici, di Leonardo Mosso e di Laura Mosso Castagno; piuttosto che in opere apparentemente fascinanti e sottili per satira e per arguzia, ma che non rispettano una autonomia linguistica. Benchè, ma proprio perciò, reputi necessaria una collaborazione interdisciplinare, oggi che, come non mai, si sente l'urgenza di risolvere il problema delle infinite varianti dell'insediamento e dello spostamento casuale o periodico dell'uomo e che pone in crisi la nozione stessa di città: nella sua accezione classica, perfino della sua utilità e sopravvivenza.

Ernesto L. Francalanci

LE IMPRESE DISPERATE

Nella prefazione al catalogo, Franco Solmi inizia con queste testuali parole: "Il mestiere di far mostre non è mai stato facilissimo, ma se si è mai avuto un tempo in cui la cosa si può dire disperata, questo è certamente il nostro". Solmi è un assiduo partecipante a "commissioni" e quindi queste cose nessuno più di lui può dirle. Il guaio è che si continua a dirle, senza muovere un dito per modificare questo stato di cose.

Non discuto le buone intenzioni del Sindacato italiano artisti belle arti di Bolzano, che ha organizzato la rassegna. Soprattutto dei suoi animatori (in primis Ugo Claus e Mario Dall'Aglio), anche se sarebbe stato auspicabile che i membri del Comitato promotore si fossero astenuti dal partecipare per non creare imbarazzo alla giuria di accettazione. Aver trasformato il vecchio "Premio Bolzano" in Biennale nazionale, aperta, fra l'altro, pure a presenze straniere, per sottolineare la vocazione europea - ideale punto d'incontro tra nord e sud - di Bolzano, in teoria è buona cosa. Solo che urta contro un vizio d'origine che non può certo essere sanato con la semplice trasformazione dei "premi" in "premi acquisto". Non parliamo poi se, come è avvenuto appunto qui, la Giunta comunale pretende di subordinare l'assegnazione dei suoi premi "al consenso di un incaricato della medesima".

Il difetto è a monte ed è costituito dalla scarsissima utilità (comunque assolutamente sproporzionata ai mezzi impiegati) proprio in quell'ambito della diffusione delle nuove tendenze artistiche, fra il pubblico, che si vorrebbe perseguire. O, se vogliamo usare l'espressione dell'altro prefatore, Mario Dall'Aglio, proprio in quell'intento "di scuotere alcune forme di inibizione, che persistono tuttora nel campo delle arti figurative". Non bastano (anzi, da un altro punto di vista, sono largamente eccessive) 600 opere di 200 artisti, offerte a mò di fiera, per convertire chi, della problematica artistica contemporanea, non sa niente o quasi niente. Rimane una operazione astratta, illusoria, che, semmai, può far sorgere il sospetto (si pensi a quella norma del regolamento per cui la riproduzione delle opere in catalogo è gratuita per gli "invitati", e a pagamento per i "concorrenti per accettazione", che, come è noto sono quelli residenti nella regione), ripeto, può far sorgere il sospetto che si tratti di uno dei soliti artifizi dignificanti, in altre parole per affiancarsi a presunti giocatori di serie A.

Vorrei dire che, secondo me l'equivoco si coglie nelle parole stesse del terzo prefatore: Ugo Claus. E precisamente là dove, parlando di questa Biennale e dei programmi per l'avvenire, scrive che "di pari passo con l'attività espositiva si va sviluppando, nel capoluogo altoatesino, l'idea della creazione di una civica galleria permanente di arte contemporanea". Proprio in questi giorni Paragone ha pubblicato uno scritto di 10 anni fa del suo direttore, a proposito di "mostre e musei". Da cui si rileva che, fin da allora, il Longhi aveva lanciato - a nome dei musei - lo slogan: "le esposizioni siamo noi! ". Parole sante che giriamo agli amici di Bolzano e al loro equivoco di far camminare le due cose "di pari passo". Uccidetela questa Biennale. Mandate a spasso giudici e giurie peripatetiche. Utilizzate i mezzi che avete per farvela da voi e presto questa galleria. E che sia viva, che sia aperta ai giovani, che sia seria e in modo ben più duraturo e efficace di qualsiasi Biennale faccia di Bolzano un modello per la diffusione delle arti visive contemporanee. Questo, secondo me, sarebbe rendere, con umiltà, un servigio alla città e alla sua popolazione.

Francesco Vincitorio

BOLOGNA

Galleria Forni: G. Fieschi a Bologna

Il' training espressivo di Giannetto Fieschi - pittorico, ché già precedeva un'intensa attività disegnativa - è ormai più che ventennale. E questa mostra ne ha offerto - con una scelta attenta se non vastissima, ma un avvicendamento è venuto poi nel corso dell'esposizione stessa, a scardinare d'un poco, se vogliamo, la bella compattezza d'apertura - i risvolti ultimi e ultimissimi. S'intende, con Fieschi, che una premessa è d'obbligo, e varrà a frenare, d'un canto, lo slancio frettoloso di etichette a priori inadeguate, ma a stimolare poi, dall'altro, non diremo nuove agnizioni di cultura formale, sempre più flebili necessariamente, ma, analiticamente, una attenta disanimata di ciò ch'è figurativamente compiuto e di ciò che invece ha da essere creduto, in qualche modo, cedimento o caduta: e la premessa, generalissima, vieta di costringere Fieschi in qualsivoglia "movimento", o spinta coordinata d'idee e di moventi, dei giorni nostri. Ché tutto o quasi, dell'ultimo ventennio nelle arti figurative, Fieschi ha captato e stravolto, e spesso anche, miracolosamente, anticipato: com'è dell'Informale e di Rauchenberg, a dire di Arcangeli, e di certe inquietanti emergenze oggettuali Pop. E ben inteso, a cercare il fulcro smagante dell'educazione dell'artista, si dovrà poi regredire, ancorchè specificamente a Klimt e Schiele, - il primo nome fu avanzato ancora da Arcangeli, il secondo da Crispolti - alla stagione tutta del grande decadentismo europeo, dei simbolisti soprattutto, ma anche poi di Proust, e lo s'intende bene dagli scritti programmatici, come incombente suggestione teoretica. Figurativamente piacerebbe aggiungere il nome di Redon nel disfacimento degli impasti pigmentosi, dove la carne è filamento cromatico e magma luminoso, cioè spazio insieme e contingenza brutale, e simbolo inquietante, cioè tempo, fissità nel tempo di ciò ch'è stato, nella mente, una volta per tutte. Nè si dovrebbe insistere per citazioni, se solo non premesse richiamare specificamente, per il bellissimo "sonno dell'Infante", qualche reminiscenza precisamente secentesca, e in altre prove, ancora, di spugnosa vitalità: riconoscendo in quella, viceversa, qualche allentamento di contatti col firmamento spaziale di Mirò. Cedimenti, si diceva, ve ne sono qua e là: e per lo più,

G. Fieschi: Quasi una pietà 1968

pour cause, per troppa 'letteratura', quasi per il gusto, a volte, dell'aneddoto. Nè valgano ad infirmare, in ogni caso, sostenuti comunque da un'intelligenza lucidissima, l'opera complessiva di un artista fra i più singolari che, come pochi, sa reggere il peso di una solitudine che insieme lo segna e lo esalta.

Flavio Caroli

BRESCIA

Galleria Sincron: G. Bompadre

E' quasi verificabile nelle recenti 'tempere e rilievi' di Giorgio Bompadre una stratificazione intellettuale che diviene acuta consumazione di rapporti interdisciplinari, esaltati però in finissima esperienza specifica, nel campo pittorico. Forse imprescindibile da un ordine filosofico, questa morfologia quintessenziale di Bompadre può apparire legata, come scriveva Carlo Melloni (NAC, 15/5/69), a "sottili promanazioni husserliane, in cui gli aspetti fenomenologici dell'esistenza creano situazioni conflittuali con le aspirazioni ontologiche, apparentemente senza via d'uscita". D'altronde, questo crogiolo situazionale viene elaborato sulla scorta di uno squisito carattere emblematico che conserva tuttavia relazioni precise con fenomeni luminosi e ne esplica visualmente e tattilmente i movimenti. L'eco raffinata di tali fenomeni assume anche una speciale mobilità di reazione psichica. Certamente l'intento di Bompadre aderisce al tessuto delle sue e-

nunciazioni grafico-cromatiche con una scelta ben precisa, che è dotata di nitidezza di percezione; la stessa intensità delle fasce iridescenti nello spazio trasforma il fenomeno della diffrazione della luce in una preziosa versione di processi linguistici. Ed è proprio questa osmosi tra versante 'fisico' e insolita duzione contemplativa che istituisce una possibilità di visualità culta nell'ambito di ricerche scientifiche attualissime. Sia pure nella emblematicità del loro flettersi, scattare, diffrangersi, i processi delle frange iridate muovono una sorta di avventura nello spazio; lontani ormai dai balzi della linea energetica di antichi orafi e miniatori, ma come se proponessero una nuova storia della linea e del colore nel campo elettronico. Sulle superfici chiare, a variazioni tenuissime, ma mutevoli in rapporto coi fronti luminosi e le evoluzioni lente o improvvise dei fasci di righe spettrali, si accostano, diramano e si perdono altri tragitti più segreti; in ultima istanza, nasce l'idea di frammenti inediti di qualche prezioso palinsesto miniaturistico, nel quale si scateni non la fantasia ma l'energia luminosa; quasi l'autore fosse un sensibile spettrografo. Quelle speciali quantità ritmiche che invadono, rare e ridenti di colore, le sezioni dei quadri, o i cubi bianchi, mantengono una intima risonanza, qualcosa che pone un accento riflessivo sulla asetticità dei moduli lineari, e ne trapianta le forme e i colori verso un'analogia tra meccanica e biologica, indicazioni anche queste di una pregiata specie di ricerca.

Elda Fezzi

COMO

Galleria La Colonna: U. Mulas

La Galleria La Colonna presenta parte delle fotografie eseguite da Ugo Mulas durante la manifestazione "Campo Urbano", svoltasi a Como lo scorso 21 settembre. In sintesi, il lavoro di un giorno di un fotografo: sotto il segno di quella "intensità terribile", di quella "preoccupazione totale" di cui ha scritto Solomon. Ed anche, per continuare ad usare le parole del critico americano, della capacità, propria di Mulas, di trovarsi "sempre al posto giusto nel momento giusto" e di capire "tutto subito: l'intenzione e il significato dell'opera, l'intelligenza ed il temperamento dell'artista". L'occasione era indubbiamente delle più difficili ed insieme delle più stimolanti. Non quadri o statue, ma azioni in continuo sviluppo. Non studi e gallerie, ma le strade e le piazze della città. Non solo artisti ed "amatori", ma la cittadinanza tutta di un centro urbano. E, sempre, non staticità, ma dinamismo, secondo un ritmo per lo più imprevedibile ed indeterminabile. I risultati del lavoro frenetico compiuto da Mulas in quella giornata sono tali che è impossibile non esserne stupiti. I vari eventi sono stati "fissati" con un tempismo ed un'acutezza tali da anticipare non di rado - pur nella contingenza dell'immediata registrazione - quella limpidità di visione cui spesso si giunge solo in un secondo tempo, a freddo, con la riflessione ed il ripensamento. Gli "interventi" dei singoli artisti sono documentati con una ricchezza di sfaccettature che probabilmente sorprenderà gli stessi autori: sarà pure per essi, almeno in parte, una rivelazione di quanto quel giorno veramente accadde, anche, e soprattutto ad opera della collettività, delle sue reazioni, della sua partecipazione. Mulas non si è infatti mai lasciato prendere la mano dall'artista e dagli "oggetti": ha capito che, di quanto avveniva, l'artista e l'oggetto erano solo un polo, oltre tutto non accostabile astrattamente, senza tener conto delle interferenze e relazioni con quell'altro polo costituito, appunto, dalla città e dai suoi abitanti.

Il "metodo di" Mulas è ben noto. Egli scatta istantanee una dopo l'altra, senza interruzioni. "Così non penso e non interferisco", dice Mulas, che si propone un tipo di fotografia agli antipodi della cosiddetta fotografia d'arte. Egli, utilizzando il mezzo meccanico nella sua specificità, vuole ottenere delle foto "vere", non delle "belle foto"; delle foto-documento, non delle "foto-d'autore". La sua è quindi una ricerca di obiettività: che non significa tuttavia casualità. Mulas pensa e interviene (la sua frase sopra riportata è ovviamente un paradosso, almeno nella sua radicalità): non però per modificare, trasformare o "migliorare", ma per cogliere, di ogni cosa, gli aspetti più significativi: che non sono sempre e necessariamente i più evidenti o quelli all'apparenza più "importanti": e che talvolta non sono riducibili neppure alla cosa in sé stessa. In "Campo urbano", ad esempio, al di sopra delle variazioni (e dentro di esse), v'era una tensione che Mulas è riuscito a "fermare" sulla pellicola: così come il sovrapporsi e mescolarsi (nello spazio e nel tempo) degli avvenimenti secondo uno sviluppo assai variato, ricco di contrasti e sfumature; o come l'accavallarsi, lo scontrarsi e (perfino) il mutare delle risposte del pubblico. Tutto ciò - è naturale - appare solo in modo parziale nella foto singola, che può essere pienamente

compresa solo in rapporto con quelle precedenti e con quelle seguenti. Da questa constatazione è nata l'idea della mostra (non quindi dal desiderio di fare una "personale", che Mulas avrebbe rifiutato), decisa proprio per permettere ai visitatori di vedere il maggior numero possibile (l'ideale sarebbe stato poter esporre tutto il materiale impressionato) di fotogrammi. Fotogrammi che - sempre per le stesse ragioni - sono stati presentati non isolatamente, ma nelle sequenze originarie, senza operare selezioni, senza scartare nulla, e talvolta con una larghezza molto notevole, o addirittura integralmente, come nella documentazione dell'intervento di Giuseppe Chiari e Franca Sacchi ("Suonano la città"), che - appunto per questo - è certo la parte più interessante dell'esposizione.

Luciano Caramel

CREMONA

ADAFA: C. Martini e A. Barbaro

Le retrospettive del pittore Carlo Martini (Crema, 1908 - Miazzina, 1958) e dello scultore Achille Barbaro (Crema, 1910 - Milano, 1959) provengono da Crema dove sono state organizzate e allestite nel salone quattrocentesco del Centro Culturale S. Agostino. Del primo, ben noto nell'ambiente braidense, sono esposti alcuni paesaggi e figure dal 1933 al 1957; le opere si situano nel clima del "chiarismo" lombardo, talora con tessitura di fondo grezza e chiaroscurale, dipanata però con sensibile scioltezza di annotazioni cromatico-luminose. I viaggi in Inghilterra e Svizzera avevano dato una certa possibilità di apertura alla delicata temperie naturalistica del Martini. Achille Barbaro è stato uno scultore irregolare, inquieto, talora un contestatore di maestri e formule d'accademia (c'è chi si ricorda il suo difficile discepolato presso Messina, a Brera). Appaiono piuttosto interessanti le sue affermazioni, su ricerche da lui fatte con nuove materie plastiche, per "uno sviluppo e realizzazione industriale ... nella branca edilizia per composizione di elementi costruttivi", come scrisse per illustrare il suo brevetto. Parlava di "grandi estensioni legate con cemento e metallo a composizioni geometriche o figurative", per vetrate; di pubblicità "ottenuta con" grandi montaggi luminosi trasparenti, plasticati e colorati (molto leggeri, resistenti alle intemperie e convenienti per costo di materia base)". Carlo Belloli scriveva nel '55: "La sua opera denuncia questa ansia di ricerca, questa inconscia necessità di liberarsi da un residuo realistico ... per arrivare ad una più libera espressione delle sue possibilità analitiche". Le sue sculture stabiliscono un'alternativa quasi drammatica fra un realismo grottesco, a torsioni plastiche di ritorte volumetrie, e una scrittura più libera, ora di eleganze arcaiche ed egizie, simbolistico-liberty; ora snodate e sfatte in una esperienza negatrice, al limite dell'informe, soprattutto nelle sculture e ceramiche che egli realizzò ad Albisola tra gli anni '40 e '50.

Elda Fezzi

FIRENZE

Galleria Flori

La stagione galleristica sta riprendendo, anche se non con grande intensità. Alla Flori una personale di Umberto Buscioni porta a termine il programma iniziato dal gruppo di Pistoia (Barni, Buscioni, Ruffi) di mostre degli esponenti del gruppo alla Flori; in occasione della mostra di Ruffi, che tenne dietro, sia pure a distanza, nella stagione passata, a quella di Barni, uscì anche, scritta da Cesare Vivaldi, una monografia sui tre artisti. Buscioni, introdotto da una poesia di Vivaldi, (una bella poesia alla "Ossi di Seppia"), è presentato in catalogo da Enrico Crispolti, che ne mette esattamente in luce la libera forza di espressività risolta in un gioco di accostamenti vivaci e contrastanti di oggetti tratti dal panorama della nostra vita quotidiana, (questa nostra colorata, tremenda e affascinante realtà delle immagini) interpretata, però, non come un supporto di aggregazioni pop, ma come sollecitatrice di una immaginazione fervida e molto fresca, che resta la caratteristica principale del fare di Buscioni; il repertorio, al limite, è quello consueto della pop, ma reso festoso, quasi paesano, se così si può dire. E' un pò l'epopea del mondo moderno visto in provincia, con tutti gli stimoli di sollecitazione possibili, dalla ironia, alla giocosità fieristica, alla scanzonata attrazione per l'avventura fieristica, (le cravatte a righe dei bulli di paese al ballo serale). Ne risulta, in ogni modo, una resa personale affascinante, una autentica "joie de vivre" come scrive Crispolti "la gioia di poter vivere immaginativamente una ricostruzione splendidamente incantante, sul filo d'una malinconia che non brucia, del volto della realtà stessa, che perciò sulle sue tele ha non tanto colore sociologico, quanto vagamente ontologico, anche se lo spettacolo del gioco immaginativo è di cose quotidiane".

Villa Romana

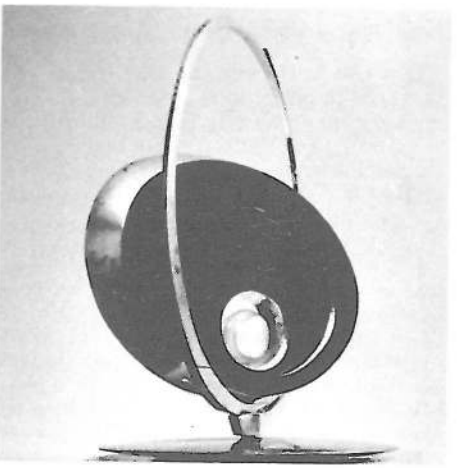
La villa Romana, a Firenze, ospita ogni anno alcuni giovani artisti tedeschi che, alla fine del loro soggiorno annuale espongono, per due giorni, alla villa stessa, il risultato del loro lavoro dell'anno. Mentre mi sembrerebbe un consiglio da dare quello di aprire la possibilità a questi artisti ad un incontro con la città non alla fine del loro soggiorno, ma all'inizio, mi fa piacere segnalare la manifestazione notevole per la rigorosa presentazione di questi artisti, tutti pregevolissimi, tutti operanti sul filo delle attuali correnti artistiche. Quest'anno si trattava di quattro artisti, due scultori, Heinrich Brummack e Joachim Schmettau, due pittori, Bernd Damke e Wolf Kahlem. Il Brummack, invitato quest'anno a Osaka, presenta una serie di modelli di mobili strani, monumentali, tutti fuori scala, pesantissimi, eseguiti in fusione di ferro, chiaramente demistificatori di un mondo ordinato sul benessere; un design contro il design, invadente, quasi mostruoso, demistificazione, allo stesso tempo, del concetto tradizionale di monumento, Joachim Schmettau opera sul piano della figurazione, ma è una figurazione strana, che aggiunge ad una trascrizione inquietante della tradizione figurativa un carattere di violenza espressiva proprio dell'ultima figurazione pop; si pensa a Segal, a Warhol, alla più recente scultura americana, combinata con certi motivi caratteristici di antichissime tradizioni artistiche (Maya, Aztechi). Bernd Damke si muove sul filo di un concretismo strutturale vigoroso e chiaro; egli fa parte di un gruppo di artisti tedeschi, il B1, che operano nel campo dell'integrazione architettonica. Wolf Kahlem porta avanti il discorso dello shaped-canvas, a livello di modulazione spaziale, in un discorso esatto, personale, assai raggiunto.

Lara Vinca Masini

LECCO

Galleria Cà Vegia: C. Cappello

In questa personale che raccoglie diverse opere significative di Cappello, il primo motivo di interesse è offerto dalla presenza di strutture mobili e luminose, se non inedite, ancora poco note. Nel linguaggio di Cappello i significati primari coincidono col senso di dinamismo e di fluidità della materia svolta nello spazio. La staticità della struttura realizzata e la solidità del



C. Cappello Superficie spazio 1965

materiale, sono soltanto il prezzo necessario perchè l'immagine assuma dimensioni concrete. Cappello ha infatti sempre cercato di minimizzare l'incidenza di questi fattori d'attrito, limando al massimo gli spessori e levigando le superfici perchè, con la complicità dei riverberi della luce, si riducesse il senso di rigidità e di stasi dell'immagine. Coi nuovi innesti tecnologici, i momenti resistenti sono ulteriormente mortificati, senza tuttavia compromettere il significato plastico delle forme modellate. Elementi ellittici e spirali possono ora ruotare gli uni negli altri, in virtù di meccanismi invisibili e silenziosi, in modo che al dinamismo espresso dalle forme, si aggiungano gli effetti di un moto reale. L'impiego di sostanze trasparenti, percorse da flussi luminosi continui che variano gradualmente per intensità e colore, attribuiscono un aspetto di liquidità alla materia e accentuano il significato di un sommovimento globale che diviene senza fine. Nel corso della sua lunga attività Cappello ha sempre, coscienziosamente evitato sia l'immobilismo che i frettolosi aggiornamenti di gusto o le esibizioni eccentriche. Anche questi additivi cinetici, sono infatti il risultato del continuo impegno di sviluppare a fondo, con limpidità di disegno e assoluta coerenza, le ragioni essenziali della proposta. E anche in questa occasione, la opera di Cappello non reca il segno di improvvisazioni estemporanee, ma presenta i caratteri della maturità, apparendo ogni problema estetico e tecnico risolto a livello ottimale.

Eligio Cesana

MILANO

Galleria Jolas: René Magritte

"Tanto va la fiducia alla vita, a quel che la vita ha di più precario - la vita *reale*, vogliamo dire - che alla fine quella fiducia si perde". Così Breton, nel primo manifesto del Surrealismo (1924). Di certo i surrealisti la fiducia nel reale ce l'hanno all'incontrario. Nel senso di giocare col reale, fingendo di seguirlo, fino al *trompe l'oeil*. E poi negandolo, mediante le associazioni più incongrue. Magritte è un riconosciuto maestro in tale *divertissement* dello spirito. Non è necessario accennarne. Ciò che, invece, colpisce alla mostra alla Galleria Jolas, è lo scherzo che il neofita Magritte - scultore gioca al famoso Magritte - pittore (le sculture sono state eseguite a Verona su disegno dell'artista). Detta in breve, lo spettatore, accanto a famose pitture dell'artista, è posto dinanzi ad alcune sculture, di monumentali proporzioni e spiccanti brune di metallo nello spazio bianco accecante della galleria, simile all'interno di un uovo. Si incontra il famoso indios ("Il terapeuta") senza testa e torace, al posto dei quali ha una gabbietta per uccellini, coperta dal sombrero e dal poncho. Ci si imbatte con la Venere sezionata a più livelli ("La folie des grandeurs"); e ognuno d'essi sta in quello inferiore, come il vaso di terracot

Magritte: La folie des grandeurs bronzo 1967

ta più piccolo è messo dal vasaio in quello più grande, formando una pila. Si trova altresì la "bara-dormeuse" di Madame Recamier, posta su una dormeuse, a grandezza naturale. Lo spettatore può così toccare le immagini-sogno di Magritte. Esse sono lì: ci si gira intorno. Massicce, misteriose, stimolanti, attrattive e contemporaneamente repulsive! Che è successo? Non è certo la prodigiosa arcivernice del professor Alambicchi (*historiae* narrate in "Corriere dei Piccoli" alla fine degli anni Trenta) ad aver reso plastica e dimensionale questa o quella immagine pittorica magrittiana. Per lo spettatore avviene come la prova del nove: cioè egli avverte, nella materializzazione dell'assurda immagine visiva, un ulteriore scacco del reale. Sia della vita reale con la sua precarietà, per stare a Breton. Sia della pittura magrittiana, il cui simbolo ci appare, divenuto tangibile, di un inquietamento ben altrimenti perforante, che nell'aulico contorno della cornice-finestra. Allorquando - goyescamente - il sonno della mente genera mostri, la ragione ritrova la sua sufficienza nel pervertire la psicologia dell'illusionismo (alla quale è ancorata la pittura, quella surrealista nella fattispecie). Spezzare i confini fra illusorio e reale facendo, di pittura, scultura: ecco una nuova illusione. Ogni immagine è madre di un'altra immagine, e nello stesso tempo figlia a sua volta illusiva d'una immagine. Questo fluido continuo di immagini - che non s'interessano della loro provincia categoriale: ora la pittura, ora la scultura; qui il sogno, là la memoria della storia - ci dà il tocco sublime dell'Immaginazione. La facoltà umana che si contraddistingue come facoltà massima di libertà spirituale. Schiava d'un giuoco, l'Immaginazione è tuttavia partoriente di apertissime aspirazioni, non mai schiave del fanatismo accademico del reale! L'insegnamento di Magritte è dunque attualissimo: in questo tempo di multicolori sicofanti ideologici, ognuno scodinzolante dietro il suo proprio fantasma di reale. Il reale, in realtà, è un'illusione.

Riccardo Barletta

Galleria Pagani: Marcel Janco

Figura di primo piano nell'ambiente zurighese di Dada, Marcel Janco viene presentato nuovamente a Milano con una serie di 70 opere, che, dalla prima avanguardia alle ultime meditazioni, coprono l'intero arco della sua attività. Dipenda dalla incompiutezza di questo panorama, o piut-

tosto da un più adeguato filtro nell'accogliere il revival dadaista, ci sentiamo ora più incerti nell'accogliere questi lavori: misurati come sono, con buoni equilibri di forma, di fronte ai quali una puntigliosa storicizzazione può relativamente aiutarci, dal momento che siamo portati a ricordare la prosopopea, eversiva di schemi, di regolarità estetiche, con cui è stato presentato in Italia, alcuni anni or sono, il fenomeno dadaista: anche Marcel Janco compare nelle fotografie dell'epoca, e le sue opere sono inserite nei florilegi dada, che ricordano i suoi premi simultanei in collaborazione con Tzara. Titoli: "Jazz 333", "Projet relief", vicino alla "Prière, éclair du soir", e studi, tutti fra 1918 e 1920; quasi dalla partenza zurighese del '16, se si considera il Gobelin tratto dal "Bal à Zurich". Cosa è rimasto di Dada in tali opere, ispirate ad un rigore cubista, e ravvivate da una maggiore espressività cromatica? Da una parte viene spontaneo pensare al movimento zurighese come a qualcosa di meno esemplare di quanto spesso viene offerto, sul piano ideologico e nella sua crescita che rivela processi di natura chiaramente formale. Dall'altra emerge un aspetto, che riguarda più direttamente l'artista, un tentativo di recupero della sua intera fisionomia. La problematica di Janco è quella di un pittore inserito nella nuova tradizione cubista, alla quale è volentieri portato da una educazione classica all'architettura. Idea del resto confermata dalle testimonianze dei suoi compagni di avventura, Ball e Richter, da Janco stesso nei suoi contributi alla storia del movimento. Il Cabaret Voltaire poi era il luogo, dove cercare una misura ai propri elementi linguistici e nel contempo, con l'adesione esistenziale a quella vicenda, altri interessi e rapporti di cultura. Si può allora riscontrare come una scissione tra la sua attività di dadaista (spettacoli, sculture, scritti, disegni, nei quali è presente un bisogno di espressività: si pensi alle maschere primitive per danza da lui eseguite, al raffronto con i balletti di Schlemmer) e il suo lavoro improntato ad un "senso architettonico", di ricerca pura, che diventerà dominante negli anni seguenti. I dipinti del '30, per esempio, sono per questo verso una chiave: abbandonati gli ultimi 'accidenti' del gesso e del papier collé, in "Papillon vert" e in "Les beaux jours" l'artista utilizza una impostazione costruttiva del quadro e tenta una nuova interpretazione e accostamento a temi di natura. Questi fiori e paesaggi sono buone prove e, se vogliamo, anticipatrici di un tentativo neocubista-picassiano, - Janco adesso lavora a Parigi, - ma con una tendenza a proporsi immagine fine a se stessa, piuttosto di contemplazione. Una tale ricerca si è in seguito accentuata, questa volta verso un maggior rigore astratto, negli ultimi bassorilievi, lamine intagliate che sono eco lontana e gradevole alle sue "preghiere" di cinquanta anni prima.

Zeno Birolli

Galleria Vismara: Max Bill

L'oggi sessantunenne Max Bill è senza dubbio, con Giacometti, l'artista svizzero che ha esercitato il più largo influsso fuori dei confini del suo paese. Ma contrariamente a Giacometti che è stato ammirato e qualche volta imitato per la singolarità, difficilmente inquadrabile in una scuola, della sua produzione artistica, Max Bill si è valso, per diffondere le sue concezioni estetiche, non soltanto delle opere, bensì anche degli scritti e dell'insegnamento. Bill si è formato in quell'inimitabile vivaio di esperienze creative che fu la 'Bauhaus di Dessau, e da questa scuola ha tratto una spiccata tendenza alla teorizzazione e alla semplificazione dei problemi della visione. Nel 1951, assumendo la carica di rettore della "Hochschule für Gestaltung" di Ulma, riannodava praticamente con l'esempio didattico della 'Bauhaus'. Ma nell'intervallo di tempo fra la chiusura della scuola tedesca ad opera dei nazisti e la sua rinascita, sotto nuove basi, in Baviera, Max Bill aveva avuto modo di dare il suo contributo alla definizione dell'arte non figurativa. A lui si deve, dal 1935, l'uso del termine "concreto" applicato all'arte astratta, che Van Doesburg aveva proposto cinque anni prima come più esatto per la definizione di questo tipo di ricerca artistica. Di Max Bill è pure la definizione del rapporto forma-funzione ('è bello ciò che è utile', o 'la giusta forma è determinata dalla funzione'), che è diventato uno dei cardini di tutta una concezione del 'design' industriale. E' stato infine lui il principale animatore del gruppo concreto di Zurigo, da cui sono emerse personalità di fama mondiale come Lohse e Glarner. La non-figurazione di Bill è di tipo freddo; ha per fondamento la matematica. Ciò spiega perchè il suo influsso sia stato forte soprattutto in paesi latini: l'Italia, l'Argentina, il Venezuela e il Brasile. Ma nella ricerca di Bill, in particolare quella pittorica, non sono assenti aspetti lirici; soprattutto quando il colore-luce predomina sulla definizione della forma. Max Bill è ar-

chitetto, scultore, pittore, grafico, pubblicista. E' come pittore e grafico che è stato recentemente presentato alla Galleria Vismara con lavori di anni recenti. Molti dipinti quadrangolari, spesso appesi per il vertice, in cui sono frequenti le progressioni di una forma semplice: un angolo che aumenta di superficie, aumentando pure la sua carica cromatica. Il radicalismo di Bill appare chiaro nelle litografie a colori, più semplici nella composizione e nei rapporti cromatici. Nelle pitture, invece, ci sembra che il rigore del maestro dell'arte 'concreta' fredda si sia notevolmente attenuato, a favore di un cromatismo delicato, in cui sono prevalenti raffinati trapassi di mezzi toni che occultano un pò l'incisività delle composizioni.

Gualtiero Schönenberger

Galleria Vinciana: P. Baratella

Di Baratella, in questa sua personale alla Vinciana, colpisce il gran raccontare, questo suo dispiegarsi in uno spazio senza tempo, fitto di riferimenti storici e di cronaca (avventura e morte) tutti raccolti a illuminare la condizione dell'uomo contemporaneo. E ancora il ritmo della narrazione, rapido, fulminante, a volte simile ad una sequenza cinematografica. Una particolarità, questa del racconto, che era già sua ma che qui vien condotta al limite delle possibilità consentite al quadro. Il che lascia comprendere come la scelta del pittore sia stata cosciente e tutta in funzione della direzionalità che egli ha voluto dare alle immagini. Per definirla basterà un solo termine, "comunicazione", possibilità quindi di un incontro, il più largo possibile, con il lettore. A tal fine anche i collegamenti tra le parti si sono fatti più esatti, la progettazione più accurata, senza le divagazioni gestuali di un tempo; e l'immagine stessa, precisa come il lampo della fotografia, a volte bruciata, a volte sfuocata, conserva sempre la sua crudezza oggettivizzante. Sicchè i quadri di Baratella appaiono simili a grandi, nere bandiere agitate da un vento a tratti epico, a tratti flagellante. Su esse non sta soltanto l'invettiva, ma il dramma dell'artista stesso (e il nostro), il suo rapporto con la realtà. Un dramma che risulta a volte con il gesto trasfigurante, ma più ancora con l'ironia e l'invenzione divertita e grottesca che riesce a demistificare, come un colpo di cesoia, la sordidezza di molte verità. Chi conosce il pittore sa quanto tutto ciò rifletta, con la rabbia graffiante e l'angoscia, il suo mondo personale, di cui anche nei quadri ha voluto dare, con la presenza continua della sua immagine, scoperta testimonianza. Ma di altro va dato merito a Baratella, e questo si ricollega con ciò che abbiamo scritto poco sopra. Tra i numerosi artisti che muovono le loro opere da motivazioni di impegno politico e sociale, egli è certo uno dei pochi che sa, scartando ogni oscura cifra intellettualistica, realizzare un discorso diretto e decifrabile.

P. Baratella: Come un senso di euforia 1968 (part.)

Galleria Naviglio: A. Bonalumi

Nella vicenda creativa di Bonalumi questa mostra al "Naviglio" costituisce certamente un momento assai interessante poichè essa sembra aprire un periodo che qui già si avverte ricco di molta invenzione. La quale cosa appare positiva all'interno di un filone di ricerca alquanto statico e chiuso alle possibilità fantastiche qual è quello in cui egli opera. Tale limite appare superato nella mostra dell'artista anche se alla base della sua opera rimane sempre una razionale progettazione della forma; essa però trova sempre sbocchi improvvisi, rovesciamenti di termini, tensioni che deformano ogni freddezza descrittiva. Caratteristica che, se già appariva nelle opere precedenti, raggiunge qui ben differenti sviluppi. Ne risulta una lucida definizione volumetrica all'interno della quale si liberano tensioni che, affiorando, modificano i rapporti interni della creazione. E' questo forse l'elemento più suggestivo delle opere attuali di Bonalumi, una sorta di freddezza neoclassica scompaginata e posta in

discussione da una irrequietezza che al limite si potrebbe definire barocca: e ancora, una evidenza plastica di largo respiro integrabile in una più ampia strutturazione di volumetrie (il titolo della mostra appare assai giustificato). Ma qui coglie il critico una serie di riflessioni non collegabili alla sola opera di Bonalumi bensì a una vasta area delle ricerche attuali. Quella del rapporto tra forma e messaggio. Un problema tutt'altro che facilmente risolvibile e su cui si dovrà prima o poi condurre un'accurata ricerca che giunga ad una illuminazione. A meno che non si risolva il tutto dimostrando che queste forme perfette siano, come i templi dell'antica Grecia, il ritratto di un'età dell'oro. Del che, sinceramente, dubitiamo.

Aurelio Natali

Galleria Bergamini: A. De Stefano

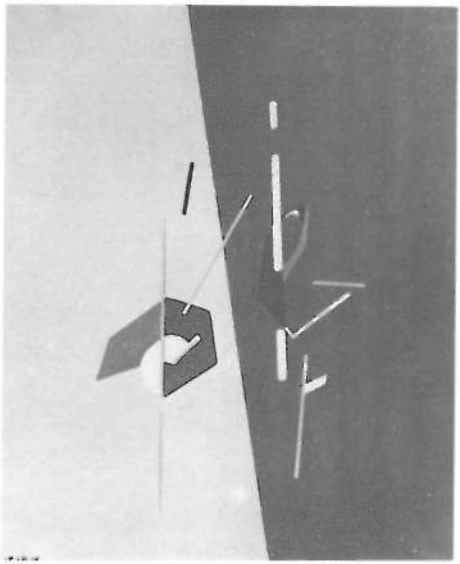
E' una operazione di recupero storico e, come tale, a mio giudizio, va analizzata in termini storici. Ossia facendo un salto indietro nel tempo, in quella che fu la maggiore stagione della pittura napoletana: quel breve episodio che fece seguito alle "Opere di Misericordia" lasciate in quella città dal Caravaggio. Capisco che certi richiami possono allarmare. I tempi di Battistello Caracciolo sono lontani e di questi chiari di luna parlare di tradizioni autoctone fa sorridere. Eppure, basta rifarsi ai titoli di questa mostra ("Vicerè", "La congiura dei baroni") per avere conferma che quell'aggancio è reale. Ed è comprensibile, sia in termini sociologici che psicologici. La vita nei 'bassi' partenopei non è poi tanto cambiata rispetto a quella del '600, ed il bambino De Stefano (quell'età in cui le immagini si stampano nella coscienza) è stato probabilmente educato visivamente proprio da quel "tenebroso" linguaggio che popola le chiese napoletane. Viene da chiedersi che senso ha - oggi - una simile operazione. Una operazione che si potrebbe definire neoclassica ma che, al limite, potrebbe essere accademica. Il fatto che a compierla non sia solo De Stefano (penso a Carmassi e, in un certo senso, a Vespignani), dovrebbe aiutarci a cavarne qualche significato. Una reazione all'attuale polverizzazione? Un rifiuto dell'avventura moderna per rifarsi, idealmente, ad una figurazione tradizionale ben individuabile? Mi pare sia ipotesi che possa reggere. Tanto più che l'artista vi è pervenuto con un percorso lento e meditato, partendo da posizioni che erano - in fondo - premessa a questa reazione. Mi riferisco al malessere che c'era qualche anno fa nelle sue figure, in quel loro avvolgersi in uno spazio incerto: quasi ectoplasmi che tentavano un ubi consistam. Ora siamo a un punto fermo. E' la spada della "Congiura dei baroni" che ha fatto precipitare in aperta violenza quel malessere. E forse proprio perchè egli si rifà esplicitamente ad un altissimo "momento" del passato, un passato, a cui è legato per mille radici, il suo discorso acquista una forza così traumatizzante. In questa sua operazione non c'è il decadentismo di Vespignani, come non c'è l'ombrosa, alta "accademia" di Carmassi (o quando c'è è così scoperta e fragile da espungersi quasi da sé). Per cui il suo "ritorno al '600", malgrado i grossi rischi che comporta, mi sembra riesca a caricarsi di uno sdegno dolente e amaro che è nostro e di tutti i tempi. Il pericolo che, invece, m'è parso di vedere è che qualche volta possa affiorare il dolce "compianto" del Cavallino. Mentre sarebbe bene che il modello fosse sempre il forte, virile Battistello.

A. De Stefano: Marat - 1968

Francesco Vincitorio

Galleria Arte Centro: Ho - Kan

La pittura di Ho-Kan si sviluppa da una analisi sematica degli ideogrammi della scrittura cinese, attraverso la quale viene operandosi una progressiva purificazione degli elementi segnici che porta a definire e ritmare precisi e rigorosi rapporti di spazio e colore. La rarefazione spaziale delle immagini, cioè, è raggiunta attraverso un



Ho - Kan: 1968

puntuale lavoro di pulizia del colore e lo studio delle implicazioni operate dalla luce. Coefficienti questi che permettono di risolvere in modo immediato il contrasto (per noi occidentali irresolvibile) tra materia e spirito, in una sfera particolare nella quale gli opposti si collegano compenetrandosi reciprocamente, si attua cioè un rapporto di identità del valore fenomenico e valore spirituale del segno. Si stabilisce in tal modo un equilibrio che va al di là dell'elemento formale, interessando e coinvolgendo la sostanza, l'essenziale delle cose. Siamo, con la pittura di Ho-Kan, in una dimensione culturale che dichiara immediatamente la propria discendenza storica dalla tradizione cinese, sulla quale però l'uomo di oggi interviene con i mezzi attuali per realizzare, in termini concreti la sua volontà di appartenenza alla civiltà contemporanea.

Claudia Gian Ferrari

ROMA

Galleria AL2: Gerardo Dottori

Nella nuova sede della galleria romana AL2, funzionante anche come centro redazionale dell'omonima rivista mensile, sono esposte recenti litografie del decano dei futuristi Gerardo Dottori. In queste sue opere l'ottantunenne pittore di Perugia rivela una volontà di coerenza del discorso che in qualche caso sembra volersi addirittura riagganciare alle sue prime prove futuriste. Oltre alla mano ancora estremamente felice, va sottolineata per le presenti opere la sensibilità della visione che, pur innestandosi su una concezione a lungo sperimentata da Dottori, tuttavia dà un piglio nuovo a questi momenti di "futurismo rivisitato" in proprio, con alcune punte veramente alte, specialmente laddove l'incastro della ricomposizione delle forme, vivisezionate dalla scomposizione futurista, si fa più serrato pur nella varietà dell'articolazione e dell'orchestrazione. Oscillando qua e là tra vigore espressivo ed eleganza di stile, Gerardo Dottori dà in queste litografie una prova del suo ancor vivido fervore d'inventore di forme, con i suoi usuali strumenti quali sono le linee-forza e la compenetrazione futuriste. Si ritrovano, qui, reminiscenze del sodalizio passato di Dottori con Balla e gli altri firmatari del manifesto "L'Aeropittura futurista" del 1929, nel quale si affermava tra l'altro: "Il principio dell'aeropittura è un'incessante e graduata moltiplicazione di forme e colori con dei crescendo e diminuendo elasticissimi, che si intensificano e si spaziano ... Con qualsiasi traiettoria metodo o condizione di volo, i frammenti panoramici sono ognuno la continuazione dell'altro, legati tutti da un misterioso e fatale bisogno di sovrapporre le loro forme e i loro colori, pur conservando fra loro una perfetta armonia". La citazione cade proprio a proposito per le presenti litografie, dato che in esse non solo si ritrova la "incessante e graduata moltiplicazione di forme e colori con dei crescendo e diminuendo elasticissimi, che si intensificano e si spaziano ", creando una sorta di sonorità visiva reiterata come è negli echi; ma si ritrova anche la continuazione dei "frammenti panoramici ... legati tutti da un misterioso e fatale bisogno di sovrapporre le loro forme e i loro colori", che nel loro incastrarsi creano appunto quel giuoco serrato di forme di cui dicevo più sopra, rinnovando le suggestioni di quell'aura futurista da tempo incasellata e catalogata negli archivi della storia dell'arte.

Giorgio Di Genova

Galleria "Nuova Pesa": C. Mensa

Che l'atmosfera della "Neue Sachlichkeit" circondi in pieno il discorso di Carlos Mensa, ci pare fatto assordato. La crudeltà del segno, l'impietosità delle enunciazioni, il modo d'essere all'interno delle situazioni stesse sono tutte componenti che legano l'artista spagnolo al ceppo dei grandi protagonisti della "Nuova Oggettività".

Otto Dix forse più di Grostz è il lontano modello di comportamento, anche se in Mensa l'ironia diventa dolorante certezza più che acuto sarcasmo. L'artista si immerge così nell'atmosfera dei propri personaggi guardandoli da vicino, quasi con una lente di ingrandimento sì che i caratteri vengono tutti in primo piano nella loro pienezza di realtà reale e come tale, quindi, sovente sgradevole. E' una società che si guarda ad uno specchio deformante questa di Mensa, e l'evidente contrasto tra deformazione espressiva e levigatezza polita della materia (portata agli estremi limiti della decorazione, sino a rasentare l'illustrativo: e questo è il pericolo incombente) non fa altro che sottolineare questa sorta di passerella, di autopresentazione lungo una immaginaria galleria. E' la galleria di una Spagna piena ancora di rantoli barocchi, con l'eco de Los Caprichos tenacemente nell'aria - ciò nelle motivazioni di base che suggerirono il furore espressivo di Goya - in cui tutto sembra assurdo e pur sempre reale ad un tempo. L'uomo vive così la sua grande solitudine, il "Torero" sente il peso di un rituale crudele e pazzesco di cui egli stesso è vittima proprio nel momento più drammatico della sua vita: *a las cinco de la tarde*. E quanto impietosa è la mano di Mensa nei confronti della "Mujer", questa mantide religiosa che in progressione d'azione l'artista ci propone in inesorabile compiaciuta dram-

C Mensa: Torero 1967

maticità! Il "Trio" segnerà poi la punta più alta della decadenza.

Vito Apuleo

TORINO

Galleria Martano: Lucio Fontana

L'eccezionale e complessa personalità di Lucio Fontana, le cui intuizioni furono fondamentali per l'arte d'avanguardia, è riproposta, ad un anno dalla morte, con un'antologia di 28 opere (più 25 opere grafiche) dal 1931 al 1963-68 alla galleria Martano. Alcune Tavolette grafite astratte e una Testa di Ragazza del 1931-34 e due sculture "barocche" del 1938 rappresentano il periodo antecedente i Concetti Spaziali. La doviziosità e libertà barocche, come "pura immaginazione visiva" (Argan) e aperta espressività in divenire nello spazio, ritornerà sempre, alternante con l'essenzialità, nell'intero ciclo artistico di Fontana; ne è esempio la grande tela ovoidale Concetto Spaziale "Fine di Dio" 1963, grumosa di materia luccicante mollemente aprentesi nelle lacerazioni che la trapassano. Le semplicissime parole di commento scritte dall'artista per la riedizione Apollinaire 1966 del Manifiesto Blanco (redatto nel 1946 in Argentina): *"Oggi, dopo venti anni posso dire che i Concetti Spaziali dichiarati nel Manifiesto Blanco del 1946 non erano delle utopie, ma l'annuncio dell'evoluzione dell'uomo alla civiltà spaziale cui è destinato e alla quale la scienza e la tecnica ci stanno avviando. A conclusione ritengo che il Manifiesto Blanco ha intuito la ragione dell'arte per l'era spaziale, e la nuova dimensione dell'uomo nel cosmo"*, sono da intendersi infatti, oltre che rispecchiamento della fede e della coerenza di Fontana, come puntualizzazione di un evento storico che, con il Manifesto dei Pittori Futuristi del 1910, è da considerarsi un documento di rottura e di rinnovamento dell'arte contemporanea. L'intuizione di una nuova arte che, superati i limiti e l'immobilismo della pittura e della scultura, andasse verso un'ulteriore dimensione, verso lo spazio libero, è il nucleo centrale della ricerca di Fontana. La visione e la penetrazione dello spazio fenomenico attraverso i buchi e i tagli eseguiti, in processualità concettuale, è perseguita del resto contemporaneamente negli Ambienti Spaziali del '48 e '49, anticipatori delle strutture ambientali programmate odierne di tipo cinetico-visuale, e tendenti a una nuova dimensione coinvolgente dell'architettura e del design. L'indagine e l'attivazione dell'ambiente-spazio vitale compiuto

da Fontana - e che può avere lontane origini nel "dinamismo plastico" dei futuristi - dirette oltre un'attività artistica ormai statica nel culto della forma chiusa e dell'oggetto concluso (e nel contempo di orientamento diverso dalla gestualità e dall'action painting) è da porsi anche, in una certa direzione di precorrimento, per la creatività situazionale di sintesi e di passaggio dell'arte nella vita, con le operazioni concettuali e le azioni dell'avanguardia odierna.

Mirella Bandini

VENEZIA

Cavallino: Marcolino Gandini

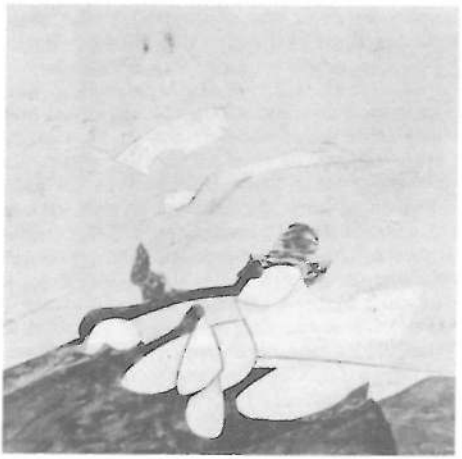
Tra i giovani che oggi (ancora oggi) operano nell'ambito delle ricerche sulle materie primarie Gandini ha guadagnato un suo posto, specialmente con i lavori di questa estate: ma per un certo compiacimento pittorico formale non rientra completamente nella situazione operativa freddamente rigorosa che compete a questo tipo di ricerca: non necessariamente che si debba includere in circoli categoriali colui che fa prossima o propria una determinata esperienza. E' certo comunque che, anche quando si parla di fenomeni interdisciplinari, dobbiamo sempre verificare il rispetto che un determinato linguaggio ha dell'altro, perchè non si cada negli equivoci che formule ambigue, ma non per questo meno fortunate, quali la pittura - plastica o la plastica - pittura, hanno provocato. Gandini riveste le sue sculture con un materiale, il laminato plastico, come fosse un colorante tradizionale; le costruisce e vi dipinge sopra. Diventano oggetti decorati e decorativi: perchè la monocromia sta alla scultura come la policromia sta alla pittura. In questa il colore è un elemento aggiuntivo, in quella è inerente al materiale costitutivo. Da un uso equivoco e soggettivo di questa nozione anche lo spazio segnato dagli oggetti tridimensionali acquista una dimensione più che reale mentale, più che immediata mediata. Tutta l'operazione diventa pericolosamente intellettuale, in quanto stilistica e formale, e l'oggetto finisce per essere costruito come fine a se stesso, mentre non ha le caratteristiche per essere o divenire: scultura, non -scultura, antiscultura.

Ernesto L. Francalanci

VERONA

Galleria Scudo: Gianni Dova

C'è stato un momento nel suo all'incirca ventennale percorso che, a parer mio, Dova ha rischiato grosso. Nella sua pittura c'era ancora "la Bestia" che, come scrisse una volta Valsecchi, "occupa con gli artigli il bosco umano", ma sotto la pellicola lustra e variegata, sempre sapientissima, il sangue scorreva ormai con battito lento, quasi esausto. Poi qualcosa si è rimosso. E anno scorso in una mostra a Milano, alla Galleria Borgogna, bastava fare attenzione ai titoli ("Aria di Liguria", "Ricordo di dolci colline andaluse") per accorgersi che la direzione era diventata quella di una strana dolcezza. Le 30 opere esposte qui a Verona, tutte recenti e dedicate alla Bretagna, ne sono una palmare conferma. Lo aveva rilevato la Bandini nel n. 15 di NAC e lo ha sottolineato Mario De Micheli nella bella presentazione, rilevando pure come il pittore non ha per questo "rinunciato ai suoi profili taglienti, alla singolare riduzione stilistica dei dati oggettivi". Senonchè, in luogo dell'allarmata ambiguità di un tempo, c'è ora un sentore di cieli aperti, ariosi, di paesaggi tagliati dal volo obliquo degli uccelli. Dalla spinosa condizione umana, l'occhio si è allargato ad una dimensione (non solo naturalistica) più ampia. Cioè ad uno spazio più maturo che spesso non è affatto pacificante (vedi per esempio "La nuvola grigia" o "La nebbia avanza") ma ha un respiro che tutto ingloba: male e bene, storia e destino, in una visione che egli lega, formalmente e immaginosamente, - come sul filo di un ulteriore scatto ernstiano - con rinnovata felicità.



G. Dova: Viaggio Nordico 1969 (part.)

Francesco Vincitorio

panoramica

CREMONA Alla GALLERIA IL POLIEDRO espone il cremasco FELICIANO BIANCHESSI. Composizioni a olio, acrilici, inchiostro e acquarelli; il clima di questa contenuta pittura è quello dell'"ultimo naturalismo" lombardo, che ha qui uno svolgimento ora grave ora più sciolto verso una semplificazione di tracciati che nei disegni propongono una linea più chiara.

E. F.

MATERA Il discorso che il giovane salernitano, ANTONIO PASSA, porta avanti, con un particolare linguaggio figurativo che solo per certi aspetti - lì dove non risalta in piena evidenza la sua personalità - può definirsi "neo" stricto sensu, è imperniato sull'uomo e, meglio, sulla storia dell'uomo come individuo ed entità fisica. Nell'impaginazione e nel costrutto dei suoi lavori presentati a "LA SCALETTA" Passa sceglie la esaltazione e l'astuzia del colore inteso più come luce e trasparenza che come tramite per un'operazione di trasposizione: mezzi, questi, perfettamente resi idonei ed esplicativi di un contenuto a volte palesemente aneddotico e larvatamente polemico. La narrazione è tesa, allucinata, drammatica: sviluppata con estremo rigore ed interamente volta a presentare, denunziandola, l'assurdità esistenziale dell'uomo.

Enzo Spera

MILANO Alla EUNOMIA una piccola mostra di MARK TOBEY, basata prevalentemente su recenti, minuscole opere, che fa auspicare che si possa vedere presto una grande antologica di questo pittore, vincitore nel '58 del Gran Premio della Biennale di Venezia. Un bellissimo scritto di Valsecchi illumina la storia di questo americano solitario, imbevuto di spiritualità, e le ragioni della sua "sottile e preziosa pittura". UGO POZZO è stato, insieme a Fillia e Bracci, uno dei fondatori del gruppo futurista di Torino, e di quel Secondo Futurismo è stato un animatore e - come ricorda Franco Passoni nella presentazione - una figura di primo piano. Questa antologica al CENTRO VALORI, in cui sono state esposte opere dal '25 ad oggi, è una conferma di un fedele, coerente discorso. Mostra del veneziano TONI FULGENZI alla VISMARA: quadri composti con lamine metalliche ricurve, sovrapposte ad un colore di fondo, che movimentano la superficie. Direi, meglio, che la "irritano" e la caricano di significato, proprio per l'apparente, ordinato rigore. Un altro porto del suo "navegar pittoresco" (per citare le parole di Giuseppe Marchiori) raggiunto con onestà e serietà. AL CENOBIO-VISUALITA' 'pensieri di VINCENZO AGNETTI e funzionamento della sua "macchina drogata", come ha egli stesso chiamato una calcolatrice elettrica (presa come simbolo del sistema), in cui i numeri sono stati sostituiti con segni dell'alfabeto. Manovrandola, si ottengono strane associazioni di lettere. Lo scopo (trascrivo sempre dalla autopresentazione) : "alterare il bene di consumo, o meglio ancora degenerare qualcosa che abbia contribuito alla fissazione di un linguaggio, di una intesa ormai scontata, associata, sfruttata ... Perlomeno facilita il pensarci sopra, l'esitazione di fronte al processo mistificante". Presentata da Pierre Restany, esposizione all'APOLLINAIRE delle "sfero-numero-strutture" di FRANCO BOCCOLA. Una fantasiosa, gioiosa, e al tempo stesso rigorosa operazione, basata sui molteplici usi di una sfera in plastica: poltrona, apparecchio di illuminazione, tavolo, contatiner, ecc. Alla Galleria PORTA ROMANA incontro con UMBERTO FAINI, presentato da Pasquale Giorgio. Pittura densa, tradizionale, volutamente lontana da qualsiasi sperimentalismo: colore e gesto che tentano di trovare una purezza espressiva. A proposito di PIERO ALBIZZATI (GALLERIA ANGOLARE) Alfio Coccia parla di descrizione, di tempo fermo, di palpebrazione delle luci. E ne ricorda la consuetudine (quale restauratore) con i pittori del passato. Giusta osservazione specie se riferita alla soffusa opalescenza di certa pittura veneziana del '700. I dipinti di DANTE PISANI, esposti alla Galleria AGRIFOGLIO, con presentazione di Arturo Manzano, riportano subito ad una tipica cultura triestina. Le sue figure hanno eleganza formale (magari un tantino anche in superficie) e alcuni aggiornamenti del liberty vengono fatti come riproposta di un mondo civile ormai lontano. La jugoslava VERA JOS a IL GIORNO, (presentata da Franco Passoni) con una pittura impetuosa ma organizzata e controllata con notevole bravura. Sono quadri pieni di energia e di foga ma, insieme, con squarci di tenerezza.

F. V.

PIACENZA Con CARLO MATTIOLI a Piacenza. Un lungo pomeriggio di passi per le strade della parte vecchia della città. Mattioli parlava, a volte commosso; entrava nei grandi cortili di sassi, di trottatoie, di alberi secolari, assaporava l'aria di un mondo lontano eppure così presente al suo spirito. Proprio quelle ore di vagabondaggio assorto e contemplante mi hanno aiutato a capir meglio la pittura di Mattioli, quella sua poesia spoglia delle cose, quella sua scelta morale di una zona tipica del mondo (la natura morta, il paesaggio fermo e scabro, espressione di un dolente e cosciente rifiuto delle chiassose e fragorose avventure dell'uomo e della scienza moderni), quella sua riduzione della materia, degli oggetti ad una luce di anima. Le cose nell'arte di Mattioli lasciano dietro di sè il loro suono più acuto e più seducente per vivere nella luce trepida e profonda della poesia. Presso la GALLERIA "IL GOTICO", Mattioli ha presentato il tema ben noto delle nature morte, alcuni notevoli ritratti (a Carrà, Morandi, Roberto Longhi) ed una serie di quadri che hanno come protagonista una pianta, presenza quasi umana in un paesaggio direi emblematico con strisce di cielo magico e distese di terra spoglia. La mostra ha dato un tono al clima culturale della città ed ha trovato una risposta di là di ogni previsione. In Mattioli i piacentini, ancora troppo legati alle tradizioni di un figurativo provinciale, hanno scoperto quello che forse inconsciamente richiedevano: un'arte che rompe incrostazioni vecchie e pigre, un arte discorso aperto alla cultura.

Mario Ghilardi

ROMA A parte le avventure di Sargentini che rischiano di tradurre l'attività della GALLERIA "L'ATTICO" in una nuova accademia del formali-

smo (le colate di catrame o l'happening con il fango non hanno, a nostro avviso, né funzione sociologica né ruolo provocatorio stante la sterilità dell'enunciato chiuso nell'ambito del clan), od il barricarsi, per converso, di alcune gallerie nel limbo della sicurezza storica (la Jolas Galatea propone Victor Brauner, il Girasole annuncia l'opera grafica di Braque, il Fante di Spada si rifugia dietro Monet, Morandi, Picasso, Chagall, Utrillo, Vlaminck, Sutherland, Bacon ecc.), la stagione artistica romana non si decide a staccarsi dalle secche di una improvvisazione senza mordente, diremmo quasi in attesa di un qualcosa che dica e faccia decidere il da farsi. Passiamo così dagli omaggi a BARTOLINI della GALLERIA TRINITA' al ritorno di PRIMO ZEGLIO al "VANTAGGIO" (un ritorno che ci riporta appieno nel clima tra Longanesi e Maccari), alle esercitazioni letterarie di VIRGILIO LILLI alla "VETRINA". Mancanza di un senso della storia, dunque? No. Incertezza di una condizione: conseguenza logica di una radicalizzazione che nata con il proposito di mutare una situazione, nell'incapacità di risolversi fuori dagli schemi finisce con il favorire proprio quella situazione; quando non si propone negli aspetti meno oggettivi. Perchè, ad esempio, scomodare, Kandinsky e Cezanne, o Gian Battista Vico a proposito della pittura di RENZO ORVIETO che espone alla "RUSSO": una pittura che carica l'espressione ma non va oltre la declamazione del racconto? Da qui l'attenzione che la scultura di ROBERT BRENNEN merita (GALLERIA LA MARGHERITA). Una scultura impegnata nei temi eterni della vita, esasperata negli accenti, anche ingenuamente se si vuole, ma densa di intima adesione drammatica alla narrazione. Come interessante, nella modulazione fantastica della visione, ci pare la partitura di SEGATTA che espone alla HERMES presentato in catalogo da Giuseppe Marchiori: semafori astratti di concezione elementare nella tessitura d'impianto, forse più op che informali, ma profondamente lirici. La delicata raccolta della grafica di OMICCIOLI alla "ASTROLABIO" chiude questa nostra carrellata.

V. A.

TORINO Alla GALLERIA NARCISO personale di LEON GISCHIA con 25 dipinti dal 1958 al 1968. Strutturazioni astratte di un equilibrio compositivo rigoroso, filtrato attraverso il costruttivismo di Legér e cristallizzate nella limpidezza del colore e della luce in uno spazio esattamente definito. AL FAUNO antologica di MAN RAY "nome maschile sinonimo di gioia, giocare, gioire" secondo la nota frase di Duchamp. Questa mostra infatti rispecchia fedelmente l'atteggiamento del dadaista Man Ray di fronte all'arte, cioè dissacrazione, contraffazione ironica o nata per gioco e condotta con straordinaria e versatile abilità. Alla NOTIZIE opere dal 1917 al 1950 di un altro grande dadaista: FRANCIS PICABIA, animatore con lo stesso Man Ray e Duchamp a New York dal 1915 delle manifestazioni dada zurighesi. Dal periodo meccanico, che corrisponde agli anni di attività dadaista e in cui "macchine ironiche" inglobano cifre e parole, al periodo figurativo dal 1925 al '45 e nuovamente all'astratto dal '45 alla morte "quel che Picabia ci ha lasciato non è soltanto una serie di quadri, e splendidi, ma un metodo di comportamento, una rinnovata filosofia dell'arte" (M. Fagiolo, dalla presentazione). R. S. MATTA alla BUSSOLA espone dipinti e pastelli dal 1952 al 1969. Animazione di meccanismi e meccanizzazione di crisalidi umane in un'atmosfera non terrestre, nella "figuration de l'immaginaire", tra vapori, scariche elettriche e colori fosforescenti, in cui la larvale presenza dell'uomo coordinatore e demiurgo catalizza una tensione subconscia che, anche se ripetuta in tono monocorde in tutti i dipinti, è sempre violenta e crudele. Antologica di NICOLA CARRINO alla CHRISTIAN STEIN. La sintassi espressiva geometrica che, unitamente alle dipanazioni e contrazioni prospettico-lineari distingue tutto l'iter di Carrino, sfocia nelle Sculture 1968 e nel recente Componibile in ferro in una sintesi normativa data dalla cristallizzazione dell'indagine fenomenica dei sistemi modulari e la possibile componibilità illimite degli stessi. Di GIANGIACOMO SPADARI al PUNTO l'introspezione profonda di situazioni e azioni quotidiane in analisi diretta e in "figurazione critica". L'aderenza alle immagini tratte dai rotocalchi (data dall'uso di mascherine su cui è spruzzato il colore) è resa drammatica dalla corrosione dei colori e dalla violenza dell'imminenza dilacerata. La "reinvenzione del reale" di CESARE PEVERELLI alla GISSI attraverso le Crisalidi, il Campo di vetri, e Campo di canne ('66-'69). Un'abilità pittorica e un visionarismo distillati sia in orditure sensibilissime e aeree, che proiettati in indagini strutturali e di simbolizzazione interiore.

M. B.

VICENZA Alberto Bolzonella espone alla Galleria Tizianesca. Vive e lavora a Padova, dove è nato nel 1934 - qui ha già esposto in alcune mostre, personali o collettive, e anche alla Biennale d'arte triveneta quest'anno. Suoi maestri, tra gli altri, Rosai e Lilloni: ma non resta molto, se non, del primo, qualche reminiscenza nell'impasto dei colori. A prima vista vengono in mente altri nomi: Marino Marini soprattutti (e non solo per il ricorrere di certi simboli), ma anche Picasso. C'è sempre un cavallo, almeno, immoto e teso come una scultura di Marini; oppure contorto a terra in un estremo tentativo di risollevarsi da una morte incombente, come in Guernica. L'altro simbolo è il pagliaccio, talvolta drammaticamente in sella, più spesso disincantato e lontano, con uno sguardo "indefinito, nè lieto, né triste, quasi a denunciare una "fuga" oltre l'umano (come ricorda Giorgio Penzo nella presentazione), in una dimensione metafisica riconquistata non in una calma ed evasiva contemplazione, ma dall'interno di una tesa partecipazione alla drammaticità dell'esistere storico e temporale. Partecipazione del tutto peculiare: chè, se per un lato si inscrive in un modo di rapportarsi all'esistere di per sè, genericamente, comune a tanti artisti oggi e ieri, anzi a tanta cultura ormai, e ad una larga atmosfera vissuta, (talchè l'evidenziarla in realtà poco dice sul caso particolare); tuttavia il modo - nella sua tecnica, nei suoi segni o simboli (i toni smorzati dai colori, tra l'ocra i viola e i grigi argentati, l'andamento geometrizzante dei segni nel loro connettersi, le combinazioni cavallo-pagliaccio nelle molteplici tonalità significative e nel vario descrivibile reciproco atteggiarsi) - è caratterizzante di un'avventura pittorica del tutto personale. Pur entro i limiti di un modo di far arte lontano da ogni sperimentazione "avanguardistica".

Gabriele Scaramuzza

L'ORATOR PUBBLICITARIO

Il nostro modo di vita e di fare esperienza è condizionato dalla pubblicità, non solo dai manifesti, non solo dagli shorts televisivi, dai flashes alla radio, dagli imballaggi, dagli avvisi sui giornali, ma dagli ideali che il nostro sistema illustra, il sistema insomma produce, riproduce se medesimo. Un discorso del genere evidentemente è implicito nella espressione società del consumo che caratterizza la divulgazione di questi concetti variamente elaborati da Adorno in avanti e che, di recente, sono stati confortati, a livello di analisi economica, dai Baran Zweezy, tra gli altri. Se consideriamo la produzione pubblicitaria e, in particolare, il Advertising Annual americano, che raccoglie una scelta larghissima della pubblicità d'oltreoceano, possiamo notare alcune sostanziali differenze tra quella pubblicità e quella che ha maggior diffusione in Italia oggi. A prima vista una grande capacità di invenzione formale che si contrappone qui, invece, ad un livello figurale estremamente basso. Da noi, in genere, il discorso è all'interno di schemi narrativi continui, al massimo si giunge al simbolismo, oppure al "tutto per le parti", ma la *oratio retorica* che è in sostanza la pubblicità non si discosta da quella sintassi accademica e da quella cultura mistificata che forma il tessuto del modo di essere borghese. Si tratta di un tessuto compatto e uniforme, anch'esso talmente ben organizzato da autoriprodursi per filiazione interna, attraverso le riviste, attraverso le rubriche dei settimanali "impegnati", attraverso il sistema delle critiche, delle recensioni, delle amicizie da salotto; questo ideale di cultura è poi ripreso ed imitato, assorbito più o meno bene da coloro che si propongono di inserirsi nel sistema. Se confrontiamo il sistema pubblicitario americano, l'invenzione, in questo, appare l'aspetto più evidente. Un livello primario è quello della invenzione formale, con l'uso combinato e complesso di tecniche assai elaborate, allusive: individuazione di particolari, e dunque invito al lettore come ad usare un vero e proprio *zoom* sul visivo, eliminazione del dettaglio con tecniche assimilabili alla solarizzazione in fotografia, riduzione del dato realistico al contorno, oppure, ancora, esasperazione di questo dato reale e sua violenta proposizione, sua imposizione a livello di esclamazione visiva. Ancora la pubblicità americana presenta spesso sottili discorsi "critici", stabilendo un rapporto complesso, che non è mai di parallelismo ma, al contrario, di contrapposizione o integrazione, tra sezione immagine e testo letterario; ed anche questo, appunto, viene elaborato linguisticamente o con riporti arcaici o, più spesso, con l'uso di *slang*, frasi idiomatiche, del linguaggio infantile, familiare, del gruppo, soprattutto con rotture della "aspettativa" del lettore attraverso un particolare che stimoli ed evochi un complesso processo critico.

Questo discorso sulla comunicazione pubblicitaria impone qualche altro codicillo, e cioè il sottolineare il fatto che la cultura più critica della civiltà del consumo americana, la cultura *pop* appunto, fisicamente esce proprio dal mondo della pubblicità: ricordo solo il caso di Warhol ma il discorso potrebbe essere facilmente allargato. E, comunque, più di questo conta il sottolineare l'aspetto del referente linguistico. Ma bisogna intendere allora dove siano le somiglianze e dove le divergenze, e insomma se la pubblicità è invenzione linguistica, è comunicazione, e comunicazione naturalmente di immagini-concetto, quale è il discorso da farsi sulle altre immagini-immagini concetto, nella operazione che si conviene chiamare "arte". E', come si vorrebbe da alcuni, un problema di durata? Il messaggio pubblicitario avrebbe insomma una sua brevità, una sua istantaneità quasi di durata mentre l'arte avrebbe una presenza, una profondità, meglio uno spessore diverso, cioè maggiore? Il problema non sembra dei più semplici. Perciò, poste in un certo senso queste premesse, cercheremo di svilupparlo la prossima volta.

Arturo Carlo Quintavalle

Desmond Morris:
BIOLOGIA DELL'ARTE
Bompianti Editore

La pubblicazione in Italia di questo interessante studio dello zoologo e etnologo inglese Desmond Morris deve considerarsi un positivo rimbalzo del successo de "La scimmia nuda". E' un rimbalzo all'indietro - "La scimmia nuda" è del '67, "Biologia dell'arte" del '62 - e bisogna anche precisare come le ricerche sul comportamento pittoriale (con una certa disinvoltura il *picture-making behaviour* è stato tradotto in comportamento artistico) di alcune scimmie, condotte dal Morris, sono del '58-'59. Si tratta di precisazioni necessarie per valutare quanto maliziosamente gli studi del Morris fossero aperti al confronto con la pittura di quegli anni di definitivo trionfo e di inarrestabile caduta dell'informale. Assunto e precisato questo ritardo, oggi è forse possibile affrontare una più serena lettura dell'opera, concentrando il fuoco dell'attenzione più sulla struttura interna di un modello biologico dell'arte, che sulle sue pungenti implicazioni. Il modello biologico è da affiancare agli altri, di particolare complessione e coerenza, che la conoscenza estetica mutua oggi dalla conoscenza scientifica: modelli psicologici, antropologici, clinici dal versante delle scienze dell'uomo; modelli dalle scienze matematiche (si pensi all'estetica matematica o generativa di Max Bense). Rispetto a questi la biologia dell'arte ha il vantaggio, secondo Morris, di affrontare un materiale veramente primario: gli elaborati di circa trenta scimmie, osservate in varie parti del mondo; in queste prove è possibile osservare i fondamenti basilari della creatività estetica attraverso lo studio delle variazioni minime che si hanno nella composizione, nello sviluppo calligrafico, nella variabilità tematica. Il confronto con il disegno del bambino nelle prime fasi di sviluppo, e i successivi rapidi distacchi, forniscono senza dubbio dati interessanti per la conoscenza dell'espressività figurativa dell'uomo.

Nello studio dei dipinti delle diverse scimmie osservate, Morris ha analizzato soprattutto la natura delle relazioni spaziali tra le unità di un dipinto (composizione) e la natura di ogni unità formativa individuale presa a sè (calligrafia). Per quanto riguarda la composizione, lo studio di circa seicento elaborati di due scimpanzè Alpha e Congo ha messo in evidenza tre caratteri fondamentali: una tendenza a segnare tutto il foglio bianco all'interno e non all'esterno; a marcare la figura centrale; a equilibrare una figura fuori centro. Queste tre tendenze dimostrano come le scimmie esercitino un notevole controllo visivo durante l'esecuzione dei loro dipinti e ciò fino al difficile controllo dell'equilibramento (a questo punto si può dire che la scimmia ha un certo vantaggio sull'attività pittorica del bambino piccolo). Quando invece si osservino i dipinti delle scimmie dal punto di vista che Morris definisce "calligrafico", allora appare subito evidente il diverso orientamento della produzione pittorica umana. Gli studi ormai classici di Rhoda Kellog, compiuti su duecentomila disegni di bambini tra i due e i cinque anni, hanno permesso di stabilire dati basilari relativi all'attività grafica dei bambini. Dai quali si può dedurre che l'aspetto fondamentale della differenza tra attività pittorico-grafica umana e infraumana è dato, in definitiva, dall'assenza di produzione imitativa negli infraumani; dalla nascita e dall'accrescimento della "immagine", precoce nel bambino. Morris ha potuto estrapolare, a conclusione del suo lavoro, alcuni principi generali "regole-base onnicomprensive" che egli ipotizza di poter estendere "da Congo a Leonardo". Regole che consentono, appunto, di proporre un modello biologico dell'arte. Un modello che in questa prospettiva appare accettabile. Ma a patto di non trascurare, in nessun momento, il valore culturale intraspecifico dell'esperienza artistica umana.

Vittorio Fagone

LE RIVISTE

a cura di Luciana Peroni e Marina Goldberger

QUI ARTE CONTEMPORANEA n. 6
G. Carandente: Calder cinetico - G. Celant: L'adottarci del nostro territorio - R. Barilli: I due volti del simbolismo - M. Volpi: Fernando Melani - M. Volpi: Ricordo di Colla - G. De Marchis e S. Pinto: E. Colla - G. Rizzi: Note per la regia di Bruto Secondo - G. Paolini: Note per le scene e i costumi - C. Cintoli: C'è chi ... - M. Bentivoglio: Ben Shahn - J. Clay: Arte culturale e arte selvaggia - F. Bellonzi: Pier Luigi Nervi - C. Spencer: Lettera da Londra - F. Menna: Un design per il quotidiano - A. Trimarco: Gropius, il Bauhaus e la ragione dialettica.

STORIA DELL'ARTE n. 1/2
G. C. Argan: La storia dell'arte.

ARTE ILLUSTRATA n. 17/18/19
G. Testori: Fernandez o la distruzione del tempo - P. C. Santini: Mario Sironi.

AD LIBITUM n. 6
F. De Santi e V.Angelini: Bompadre e Panni, ricerche visuali programmate.

PIANETA n. 30
P. Restany: Iperavanguardia.

IDEAL STANDARD n. 4
H. Martin: L'arte americana, prologo polemico.

IL PONTE n. 8/9
R. Assunto: I cavalli di Kounellis e l'elegia di Huszarik.

RIVISTA DI ESTETICA n. 3
C. Brandi: Sulla nozione di codice nella critica d'arte - G. Vattimo: II VI Congresso internazionale di estetica.

ARTSTUDIO n. 5
D. Cara: Parabola dei gruppi di ricerca - S. Torresani: Sangregorio - E. Villa: Mario Samonà.

FORME n. 23
G. Confalonieri: Comunicazione visiva e grafic design.

REVUE D'ESTHETIQUE n. 2
P. P. Hesse: L'impossibilità di sottomettersi dell'arte - G. Lascault: Alle origini della nostra modernità, Mondrian, Hartung, Magritte ed altri.

JARDIN DES ARTS ot. 69
J. D. Rey: I Picasso della donazione Cuttoli-Langier - Andare incontro a Matisse - M. Ragon: Adam, scultore, incisore, arazziere, medaglista.

CONNAISSANCE DES ARTS ot. 69
Arte moderna, lo spazio e i suoi miraggi: interviste con Vieira Silva, Génévième Bonnefoi, Charbonnier - J. Russel: Toy Lichtenstein - H. Demoriane: Georges Mathieu - A. B. : Le donne al Museo.

OPUS n. 12
P. Comte: La Bauhaus continua - J. C. Lambert: Alechinsky - P. Alechinsky: Un oniroduc - G. Gassiot - Talabot: La proposta di Buren - J. J. Leveque: Sonderborg - R. J. Moulin: Claude Viseux - P. Leonard: Cremonini - P. Comte: Soto - G. Gassiot - Talabot: Recalcati - D. Miege: Gette - J. C. Lambert: Pierre Omcikous.

ART INTERNATIONAL set. 69
Joseph E. Young: Jasper Johns, una valutazione - B. Vinklers: Hans Haacke.

ART and ARTISTS set. 69
C. Spencer: Un'illusione senza futuro - E. Deighton: L'arte e la legge - Scott Burton: Appunti sulle novità - S. S. Prokopoff: Tra l'oggetto e l'"environment" - E. Wolfram: Pop-Art indefinita - B. Efrat: Visuale dinamica - J. Lindsay: Cezanne e Zola - R. Pomeroy: David Smith, nel profondo- K. Moffet: La scultura di Jules Olitski - E. Winter: Arte africana - P. e R. Leigh: Sculture all'aria aperta - Barrie Cook.

ART NEWS mag. 69
P. Pavia: Cinque condizioni della mente - D. Shapiro: Come Hockney fa un quadro - L. H. Schafran: Mikhail Larionov - S. A. Kurtz: Al principio c'era Kandinsky ... - A. Goldin: Dolci misteri della vita - Al Brunelle: Rollin Crampton - H. Rosenstein: Peter Golfinopoulos.

DU set. 69
W. Rotzler: Oggetti nell'arte dal Dada alla Pop.

ALTE und MODERNE KUNST lug/ag. 69
R. Engerth: Rosita Salem - P. Baum: L'arte applicata in Cecoslovacchia dal 1918 al 1968.

ARTIS ag. 69
Un nuovo museo tedesco per i manifesti - H. Neidel: La rivoluzione blù di Yves Llein e la sua prima monografia - E. Rathke: Il museo "Kaiser-Wember" a Krefeld - La raccolta d'arte di Wilhem Hack - Sguardo alle opere grafiche - E. Billeter: La Biennale internazionale degli arazzi, a Losanna.

DIE KUNST ag. 69
A. Wagner: Alberi nell'arte - R. Wick - H. J. Aubert: Wolfang Hahn - Programma per l'avanguardia nei musei - H. Klabebusch: Grande esposizione d'arte moderna a Monaco - H. Schütz: J. Maria Dietz "ispirazione della musica" - Klaus - H. Olbricht: L'Happening è morto, viva l'Happening! - A. Sailer: Kurt Schnurer - H. Locher: Il diritto delle arti plastiche, II.

DIAGONAL CERO n. 28
A. Artaud: Editoriale - E. A. Vigo: No va mas! ! ! - M. Bense: Linguaggio e civilizzazione - F. G. Cespedes: Despedida a un guerrillero.

NOTIZIARIO

a cura di A.M. Beltrame, S. Marcon, S. Pozzati

MOSTRE IN ITALIA

ACQUI Bottega d'arte: Enrico Goretta
ALESSANDRIA D4: Bartolomeo Gatto
Alexandra: Luciano Blotto
BARI Panchetta: Romano Campagnoli
Vernice: Antonio D'Achille
BERGAMO Caruggio: Renato Caneva e A. Corrà
BOLOGNA Crocicchio: Umberto Sgarzi
Nuova Loggia: G. Korompay
Tempo: Giulio Ruffini
Forni: Fabrizio Clerici
Indipendenza: Enea Garagnani
Collezionista: Antonio Bini
BRESCIA Schreiber: Benvenuto Disertori
Fant Cagnì: Antonio Possenti
Sincron: Giorgio Bompadre
Centro Inter. : Naifs italiani
Acme: Harold Paris
UCAI: Gruppo Indra
S. Michele: Mario Carletti
Cavalletto: Luca Crippa
CATANIA Accademia: Grafica internazionale
CIVITANOVA Annibal Caro: A. Calavalle
COMO Salotto: Francesco Coter
CREMONA Poliedro: F. Bianchessi
Cornice: Oggetto a funzione estetica
Portici: Elio Borgonovo
FELTRE Al Sole: Mucchi
FIRENZE Goldoni: G. Auzzi e U. Bianchini
Inquadrature: Giuliano Picchi
Flori: Paolo Scheggi
Nuovo Ponte: Giuseppe Tempestini
Semaforo: Rossel Campitelli
Masini: Giordano Beciani
Michaud: E. S. Matta
GENOVA Rotta: Pompeo Borra
Vicolo: Fillia
GORIZIA Caffè Teatro: Incisori triestini
JESI Centro: Orfeo Tamburi
LECCO Stefanoni: Lucio Del Pezzo
LEGNANO Museo: 10 pittori di Parigi
Pagani: Kou Wakabayashi
LIVORNO Peccolo: Primo Conti
MANTOVA Inferriata: Fernando Capisani
Saletta: Bambina Castagna
MATERA Scaletta: Antonio Passa
MERATE Salgallery: Angelo Dozio
MESTRE S. Lorenzo: Anselmo
MILANO Accademia: Rancel al 20/11
Agrifoglio 1: Valentino Dionisi al 18/11
Agrifoglio 2: Franca Brunetti Puliti al 18/11
Alitalia: Rino Abbrescia dal 6/11
Angolare: Ugo Spezi dal 14/11
Annunciata 1: 30 anni di attività
Annunciata 2: Livio Marzot dal 13/11
Apollinaire: Willy Orskov al 30/11
Ariete: Piero Dorazio al 10 12
Ars Italica: Boris e Ina Zueff dal 15/11
Artecentro: Albert E. Yersin dal 20/11
Barbaroux: Ivo Capozzi dal 13/11
Bergamini: Giovanni Cappelli dal 26/11
Blu: Xanti Schawinsky al 30/11
Bolzani: Mario Donisetti dal 15/11
Cairola: Romano Romiti dal 20/11
Cannocchiale: Alfredo Mantica dal 17/11
Cavour: Riccardo Corte al 22/11
Centro Brera: Carlo Levi dal 16/11
Civica: Coll. diplomati Brera al 30/11
Cigno: Lido Beccarini al 24/11
Colonne: Michele Cisternino dal 15/11
Cortina: Roberto Crippa dal 12/11
Diagramma: Gruppo F Firenze dal 21/11
Eunomia: Arnaldo Badodi
Falchi: Mauro Reggiani dal 11/11
Fond. Europa: Friedrich von Rieger dal 5/11
Giorno: Pittori Yaia dal 18/11
Incisione: Kokoschka dal 18/11
Jolas: E. S. Matta al 5/12
Lambert: Robert Raiman dal 18/11
Levante: Simbolisti dal 15/11
Levi: Michele Cascella al 11/12
Lima: Toni Malanka dal 15/11
Lux: Matteo Carnazzi dal 16/11
Marconi 1: Valerio Adami al 5/12
Marconi 2: Gerard Gooch al 5/12
Milano: Antonio Calderara al 26/11
Milione 1: Claudio Olivieri dal 15/11
Milione 2: Attilio Forgioli al 21/11
Montenapoleone: Lucio Fontana dal 19/11
Morone: Eddie Allen al 28/11
Naviglio: Emilio Scanavino dal 20/11
Ore: Romano Notari dal 22/11
Palazzo Turismo: Graziella Scarno al 23/11
Pagani: Giorgio Bellandi al 2/12
Pater: Cervi al 23/11
Patrizia: Cesare Castagnoli al 30/11
Pegaso: Aldo Beltrami al 26/11
Pilastro: Antonio Baldassare dal 17/11
Porta Romana: Lino Marzulli al 24/11
Sagittario: Roger Chapelain al 4/12
S. Ambrogio : Edoardo Krumm dal 15/11
S. Ambroeus : Cesare Caso al 19/11
S. Andrea: Mimmo Rotella al 25/11
Schubert: Umberto Lilloni dal 15/11
Schwarz: Valerio Adami al 2/12
S. Fedele: Serge Charchoune dal 25/11
Solaria: Pittori cecoslovacchi dal 17/11
Stendhal: Zadkine Ossip novembre
Ticino: Salvatore Molino al 23/11
Toninelli: Alicia Penalba dal 12/11
32 : Federica Galli dal 24/11
Venezia: Breddo, Schifano, Polikratis
Vertice: G. F. Gonzaga al 24/11
Vienna: Arturo Martini al 12/12
Vinciana: Angelo Cagnone dal 15/11
Vismara: Mauro Reggiani al 24/11
Visualità: Carmelo Di Ruggero dal 20/11
Vitruvio: Norberto dal 1/11
MODENA Muratori: Josip Stanic Stanios
Sfera: Lucio Riva
MONZA Caprotti: Francesco Fedeli
NOVI LIGURE Maddalena: Bruno Cassinari
PALAZZOLO Rossi: Nuove ricerche
PADOVA A. Dieci: Gruppo 4 e 1
PESARO Segnapassi: Alfonso Frasnedi

PIACENZA Piacenza: Luigi Arzuffi
Rizzoli: Hastianatte
PISTOIA Balì: Alfredo Fabbri
PRATO Falsetti: Ardengo Soffici
QUARGNENTO: Omaggio a Carlo Carrà
REGGIO EMILIA Comunale: Bruno Caruso
Rinascita: Vallarelli
RHO Portichetto: Giovanni Balansino
ROMA Marlborough: Roberto Motherwell
Nuova Pesa: Giulio Ciniglia
Ciak: Aldo Tagliaferri
88 : Jack Frankfurter
SM 13: Franco Giorchino
Trinità: Luigi Bartolini
Vantaggio: Primo Zeglio
Russo : Renzo Orvieto
Margherita: Robert Brennen
Astrolabio: Giovanni Omiccioli
Qui Arte Cont. : C. Battaglia
ROVERETO Delfino: Enrico Villani
ROVIGO Garofolo: Salvatore Tropea
SAVONA Brandale: Luigi Grande
S. BENEDETTO G. Romano: Roberto Pedrazzoli
SEREGNO S. Rocco: Enzo Di Guida
SUZZARA Cavallino Bianco: Giulio Salvadori
TARANTO Magna Grecia: Bruno Fanesi
Nuova Taras: Vito Capone
TERAMO Polittico: Mario de' Nigris
TERNI Poliantea: Salvatore Viaggio
TORINO Civica: Atanasio Soldati
Gissi: Ezio Gribaudo
Viotti: Elsa De Agostini
Laminima: Salvator Dalì
Arteviva: Mario Gros
Punto: Gaetano Carboni
Ridotto: Cristina Crinteanu
Triade: Michael Michaeledes
Galatea: Max Ernst
TRENTO Argentario : Arabella Giorgi
Fogolino : Lorenzin
Bronzetti: Lea Gyarmati
TREVISO Giraldo: Giuseppe Zigaina
TRIESTE Tribbio: Pino Reggiani
Comunale: Mirella, Schott, Sbisà
Cappella: Botti, De Mori, Marussigh
UDINE Girasole: Giuseppe Santomaso
VARESE Bilancia: Orfeo Tamburi
Internazionale: Lucio Sollazzi
VENEZIA Numero: Francesco Missaglia
Riccio: Angelini, Bevilacqua, Carrara.
S. Stefano: Carlo Cuneo
Venezia: Ernesto Treccani
Traghetto 2 : Hans Hoffmann-Ybbs
Toleta: Mario Canepa
VERONA Ghelfi: Elena Felici
Novelli: Remo Brindisi
Notes: Daiana Bonetti
Sigillo: Damini
Salotto: Luisa Ruffa
S. Luca: Cesare Peruzzi
Ferrari: Curt Stenvert
VICENZA Civico: Ubaldo Oppi
Incontro: Giuseppe Gambino
Salotto: Vasile Pintea
Cenacolo: A. Avanzolini e C. Mariani
Bacchiglione: Vittorio Tremante

MOSTRE ALL'ESTERO

PARIGI Grand Palais: Salon d'automne
Orangerie: Giacometti
Arts decoratifs: Cesar
Maeght: Antonio Tapies
Trois plus deux: Gustav Klimt
Sonnabend: Jim Dine
Ror-Volmar: Ion Sima
France: Milan, tendences actuelles
Jolas: Mattiacci
Lambert: Ely Bielutin
Speyer: Peter Saul
GRENOBLE Musée : Gilioli
VENCE Salle: Girodon
BRUXELLES Palais beaux-arts: Europalia 69
Fiera dell'arte attuale
Withofs: Lynn Chadwick
Albert 1: Awyngedau
Brachot: Jean Pierre Alaux e Max Savy
CHARLEROI Palais beaux-arts: Frans Masereel
LUGANO Boni e Schubert: Remo Brindisi
CHIASSO Mosaico: Rinaldo Pigola
LOSANNA Pauli: F. Schroder - Sonnenstern
BASILEA Kunsthalle: Tomitaro Nachi
BERNA Kunstgalerie: Felice Filippini
Kunsthalle: Ricco M. C. Escher
ZURIGO Verna : Antonio Calderara
Neue: Estève
Kirchgasse
LUCERNA Raeber: Sangregorio e Jaenisch
LONDRA Tooth: Arthur Boyd
White Chapel: Yves Gaucher
Alwin : Noemia Guerra
Inst. Contem. Arts: John Heartfield
Gimpel Fils: Leslie Thornton
O' Hana: Menahem Gueffen
Hayward : Charles Biederman
BERLINO Haus Waldsee: Gerhard Oltenbourg
COLONIA Museum: Fiera dell'arte attuale
Baukunst: Surrealismo in Europa
Gmurzynska: Leonor Fini
Reckermann: Tadaaki Kuwayama
MONACO Studio UND: Antonio Calderara
Am Abend: Edmund Kieselbach
DUSSELDORF Museum: Prospect
HANNOVER Kestner: Gotthard Graubner
BADEN - BADEN Kunsthalle: Gerard Altenbourg
ESSELINGEN G più H : Marcello Morandini
BOCHUM: Stadtische: Artisti olandesi oggi
Kuckels: Andy Warhol
DUREN Museum: Dieter Lapple
WINTERTHUR Museum: B. Steiner, I. Valenti, T. Yokoi
OSLO Museet: Pietro Gentili
PRAGA Theateriustitutes: Josef Svoboda
VIENNA Museum: Marks on a Canvas
Griechenbeise: Ernst Zdrahl
GRAZ Kunstlerhause: Steirischer Herbst 69
NEW YORK Metropolitan: Scuola di New York
Guggenheim: Roy Lichtenstein
Museum Modern Art: Claes Oldenburg
CLEVELEND Museum: Henry O. Tanner
FILADELFIA Museum: Marcel Duchamp
TOKIO Museum : Franco Gentilini
JOHANNESBURG Goodman: Plastic Research
BUENOS AIRES Velasquez: Fely Eula Tronville

ALTRE NOTIZIE

GAZZ. UFF. 259 del 11 ot. 69 Concorso per l'ideazione e realizzazione di opere artistiche per il carcere giudiziario di Padova; spesa L. 7.500.000.

GAZZ. UFF. n. 263 del 16 ot. 69, Concorso per la ideazione ed esecuzione di 4 opere d'arte (diaframma decorativo in metallo o pietra, L. 8 milioni - pannello in ceramica, L. 2 milioni - gruppo scultoreo, L. 22 milioni - pannello in mosaico, L. 8 milioni) per la nuova Facoltà di economia e commercio dell'Università di Roma.

GABRIELE MAZZOTTA EDITORE pubblicherà la collana "Archivi d'arte del XX secolo" diretta da Massimo Carrà e Giorgio De Marchis. La collana ha inizio con la ristampa anastatica delle due riviste "La voce" e "Valori Plastici".

LA GALLERIA DELL'INCISIONE di Milano (Via Spiga 33) ha pubblicato il 2 Bollettino-Catalogo comprendente 286 opere grafiche e relativi prezzi, dei maggiori artisti italiani e stranieri.

A PARIGI presso il C. N. A. C. Centre national d'art contemporain, si è inaugurata una mostra delle opere acquistate dallo Stato nei 3 anni dalla costituzione del Centro. E' prevista la pubblicazione di un catalogo a fogli staccati per la costituzione degli archivi dell'arte contemporanea.

A PARMA si è tenuta la 3 Edizione del Premio biennale "Bodoni", indetto dal Centro di studi "G. B. Bodoni" per una migliore qualificazione della grafica italiana. Sono state presentate oltre 100 opere tra libri, opuscoli, manifesti e annunci pubblicitari. Primo premio a Cesare Baroni. Secondo premio ex-aequo a: Riccardo Gambetti, Mario Ramus, Roberto Sambonet.

A GABICCE MARE, 5 Premio Valbruna è stato vinto da Maria Vittoria Tiezzi. Il secondo premio a Voljievica; terzo premio a Bassis. Altri premi a Ducci Callegari, Negri, D'Angelo.

A BOLANO, estemporanea di pittura, vinta da Raffaele Mudado. Altri premi a: Corsi, Santamaria, Ambrosini, Favero, Marzulli, De Montis, Milone, Pieri, Sarti, Capuani.

PREMIO di pittura "Il cinghiale", svoltosi a Larciano, nell'Empolese, é stato vinto da Pier Luigi Allegrini. Altri premi a: Bertilotti, Grassi, Krimer, Pinotti, Ranzato, D'Angiolo, Andreini, Dorigatti, Mambriani, Nicoli, Vezzosi, Bettini, Lensi, Gruber, Rosati, Grassellini, Certo, Bacci, Calugi. Si è svolta anche un'estemporanea che è stata vinta da Sigfrido Nannucci.

A LA SPEZIA, è stata inaugurata alla Capitaneria di porto un'erma in memoria del capitano di Marina Michele Fiorillo, dovuta allo scultore Claudio Ambrogetti.

LA BIENNALE DI VENEZIA ha pubblicato la prima serie grafica. Gli autori sono: Alberto Biasi Mario Ceroli, Joseph Fassbender, Ezio Gribaudo, Jan Koblasa, Riccardo Licata, Arrigo Lora-Totino, Maurizio Nannucci. Prezzo della cartella L. 20.000. Prezzo di ciascuna stampa L. 3.000.

IL CONCORSO "Un manifesto per gli Amici di Brera" è stato vinto da Bruno Monguzzi. Gli altri 6 premi a: Stefano Corvi, Cesare Priori, Orlando Orlandini, Patrizia Pavone, Francois Robert, Christina Tschopp.

A PARIGI alla Biblioteca Nazionale mostra di documenti, libri, quadri, e cimeli dedicata a Guillaume Apollinaire.

I PREMI "Città di Milano" della rassegna nazionale di pittura "Il nostro Po", allestita al Palazzo del Turismo di Milano, sono stati vinti da Igino Sartori e Lucia Bosisio. Altri premi a Mario Castellani, Renzo Tamagnini, Cosimo Sponziello.

A PARIGI, a cura del Ministero degli Affari culturali è stato creato un "Istitut de l'Environnement" che provvederà alla formazione di insegnanti e promuoverà ricerche relative ai problemi dell'ambiente umano.

CONCORSO per un manifesto "Sicurezza della circolazione stradale", bozzetti entro il 31 gen. 70 al Ministero Lavori Pubblici, Via Nomentana 2 Roma.

LE EDIZIONI "Il Torchio" di Milano hanno pubblicato un volume corredato con 6 litografie di Pietro Annigoni dal titolo "Impressioni veneziane. Presentazione di Indro Montanelli, note di Ugo Longo, prose e poesie di Byron, Cocteau, Mann, Montale, Ramous, Sala. Prezzo L. 250 mila.

IL CONCORSO per l'ideazione ed esecuzione di opere d'arte, per la nuova sede del Ministero degli affari esteri alla Farnesina a Roma, è stato vinto da Osvaldo Calò e Pietro Consagra.

E' IN PREPARAZIONE il Catalogo delle opere di Armand Guillaumin. Chi fosse in possesso di opere dell'autore è pregato di scrivere a Mme B. Derbanne, Galerie A. Pacitti 174, Fb Sainte-Honoré. Paris - 8 e.

LA EDITRICE PONTE ROSSO di Milano pubblicherà cartelle dedicate a pittori contemporanei. Finora sono usciti: "Adriano Spilinbergo" di Emilius Radius, "Savino Labò" di Mario Lepore, "Jean Costanzo" di Domenico Rea.

FOTODIMENSIONI Edizioni d'arte di Varese ha pubblicato un volume dedicato al pittore Innocente Salvini, in occasione di una grande mostra antologica "Omaggio a Salvini". Testo di G. Franco Maffina, foto di Paolo Zanzi.

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