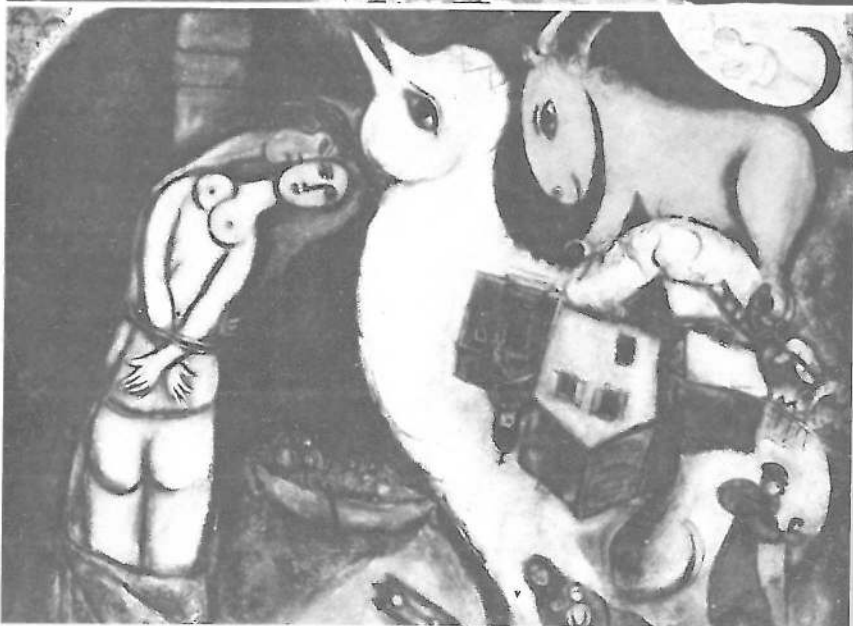
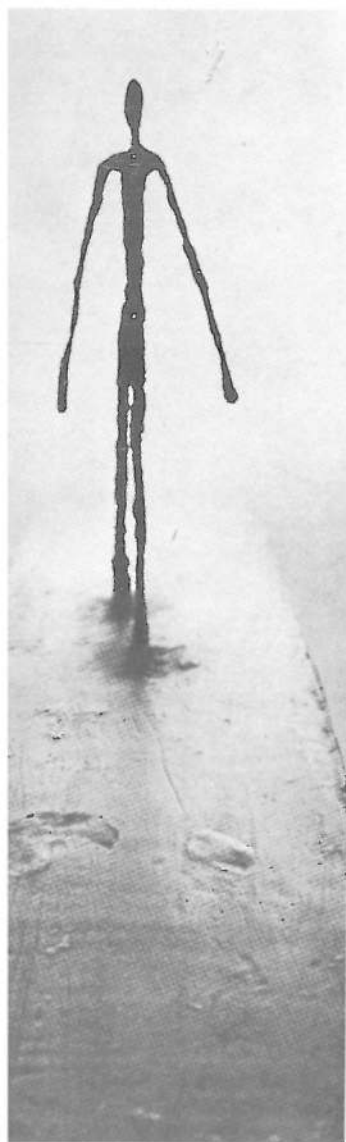


NAC

notiziario arte contemporanea

29

15 - 1 - 70



quindicinale

direttore responsabile:
Francesco Vincitorio

Sommario

Prima viene l'arte	3
V. Fagone: L'isola siciliana	4
A ciascuno il suo	6
F. Vincitorio: Lettera aperta a Attilio Rossi (Biennale di Milano)	7
F. Vincitorio: Klee e Chagall	8
M. Emiliani Dalai: Alberto Giacometti	10
F. V. : La provincia esporta (I pittori italiani dopo il 900 a Pontedera)	12
F. V. : Avanguardia a teatro (Depero, Baldessari Prampolini alla Scala)	13

Mostre:

Cremona: "G. Cortellazzo" di E. Fezzi	14
Lecco: "F. Plessi" di E. Cesana	14
Luzzara: "C. Baruffaldi" di R. Margonari	15
Macerata: "F. Grignani" di C. Melloni	15
"G. Capogrossi" di C. Melloni	16
Mantova: "G. Belluti" di E. Fezzi	16
Milano: "G. Ossola" di R. Beltrame	17
"O. Kokoschka" di R. Barletta	17
"G. Piacentino" di G. Schönenberger	18
"M. Rossello" di R. Barletta	18
"Simbolismo e Art Nouveau" di R. Bossaglia	19
Padova: "P. Lustig" di G. Scaramuzza	20
Roma: "E. S. Matta" di G. Giuffrè	20
"P. Phillips" di V. Apuleo	21
Torino: "A. Burri" di M. Bandini	21
Trento: "H. Grieshaber" di L. Lambertini	22

Panoramica:

Brescia di E. P.	23
Civitanova di E. S.	23
Milano di F. V.	23
Pesaro di A. P.	24
Torino di M. B.	24

C. Altarocca: Ancora su Duvignaud	25
F. Quadri: Kubelka	26

Recensione libri:

C. L. Ragghianti: Severo Pozzati e Bologna cruciale 1914	28
---	----

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

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

Abbonamento annuo:

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

In copertina:

A. GIACOMETTI: Homme
qui marche sous la pluie 1948
P. KLEE: Couple d'amants 1920
M. CHAGALL: Les amoureux au
poteau 1951

Non intendiamo certo polemizzare con Flash art. Considerati indegni persino di citazione - ci ha chiamati, semplicemente, "una pubblicazione milanese" - ci attanaglia un rispetto troppo reverenziale per controbattere alla "*rivista italiana più informata, tempestiva e polemica*", come, con umiltà, si autodefinisce. Per di più: internazionale o, meglio, bilingue!

Scherzi a parte saremmo tentati di perdonare anche la sua affermazione che l'intervista a Dell'Acqua è stata "provocata, anzi si è trattato di una autointervista". Flash art riceve regolarmente la nostra pubblicazione, da molto tempo, e avrebbe dovuto accorgersi che se noi, nelle nostre paginette, non inseriamo pubblicità, palese o occulta che sia (come fa, invece, qualcun altro), è proprio perché vogliamo essere liberi da chiunque. Totalmente liberi. Alla Biennale di Venezia noi, in verità, crediamo poco. Ma data la sua rinomanza, alla scadenza del mandato commissariale, abbiamo ritenuto utile informare i lettori su ciò che era stato fatto e sulla sorte di questa istituzione. La persona più adatta per fornirci queste informazioni ci è sembrata il Commissario stesso. E a lui abbiamo rivolto precise domande. Senza la minima sollecitazione esterna. Questi sono i nostri "meccanismi".

Quanto alla proposta di Flash art, "più case, meno musei", con la quale essa è intervenuta nel nostro dibattito, forse non varrebbe nemmeno la pena rispondere, tanto è storia vecchia. Nessuno ha dimenticato che certo rivoluzionamento verbale finisce, spesso, in una feluca e in uno spadino da Accademico. Alle fermissime convinzioni di questa rivista, che "sia più importante una casa per i senza tetto anziché l'opera completa di Raffaello, di Piero e di Caravaggio", noi non abbiamo che da contrapporre i nostri tanti dubbi, soprattutto su ciò che stiamo dibattendo. Ma se avesse seguito con maggiore attenzione il nostro dibattito, avrebbe capito che noi, per museo intendiamo un'altra cosa (fra l'altro, neppure molto dispendiosa). Avrebbe forse compreso che quei musei che auspichiamo, dovrebbero servire per l'appunto ad aiutare la gente ad acqui-

stare coscienza degli enormi problemi che ci angustiano. Secondo noi è l'arte, o per meglio dire gli artisti che, molto prima e meglio dei politici, individuano i problemi basilari del momento e ne progettano le risposte più progressiste, vale a dire più umane. L'importante è saperle leggere. E' stato, per esempio, proprio Caravaggio che per primo, ha - con la sua pittura - lottato strenuamente per una società di eguali. Con l'odierno sviluppo tecnologico, se realmente lo si volesse, costruire case sarebbe, in fondo, anche facile. Ma costruire e consolidare una coscienza che faccia sentire l'imperiosità di questa esigenza e, oltre a questo, spinga a risolvere i problemi della libertà, della dignità umana, della tolleranza, in una parola di un umanesimo autentico, è molto, molto più difficile. Non c'è tecnologia che tenga. Forse (e diciamo forse per quei dubbi di cui, pensiamo, che ogni uomo cosciente, non possa mai liberarsi) forse potrebbe contribuirvi in modo determinante l'arte. Soprattutto una diffusione capillare della sua problematicità. Evidentemente non un'arte intesa come contemplazione evasiva. Bensì, un'arte che speli i nostri problemi e, al tempo stesso, sia irriducibile speranza e volontà di risolverli. Qualcosa che, mediante l'educazione, deve trapassare dagli artisti a tutti gli uomini. E ciò, secondo noi, oggi può avvenire soltanto organizzando strumenti idonei, dove questo incontro sia possibile, sia favorito, sia stimolato.

Siamo abbastanza disincantati per non farci illusioni su possibili "tempi brevi". Come non accadrà (per fortuna) che ci venderemo i musei per farne case e parcheggi - come propone Flash art - altrettanto difficilmente una bacchetta magica farà sorgere questi centri di educazione visiva, cioè civica. Non c'è dubbio che, se ci si riuscirà, sarà conquista lenta, faticata, tanto più che darà fastidio a tanti "conservatori". E la gente non è ancora abbastanza edotta che questi musei sarebbero uno strumento per il suo affrancamento. Anche perché troppi demagoghi gli impediscono di accorgersi che, da che mondo è mondo, l'arte viene prima.

L'ISOLA SICILIANA

Dopo le superficiali e indiscriminate - se non "coloniali" - aperture delle tante effimere rassegne siciliane, Palermo si prepara a organizzare - ma l'esperienza ci fá raccogliere l'informazione con "beneficio d'inventario" - una mostra dedicata agli artisti siciliani, e solo a questi.

E' una iniziativa sollecitata da almeno quindici anni da pittori e scultori operanti nell'"isola" siciliana che sicuramente avrà un buon successo e l'attenzione del pubblico, ma che - va detto con fermezza - in un limite così gravoso, potrà risultare utile e *progressiva* solo se saprá affrontare alcuni difficili e insidiosi problemi di struttura. Chi ha avuto occasione di frequentare in questi ultimi anni le mostre della Permanente di Milano, le Quadriennali e le promotrici a Torino, la Biennale degli Artisti Veneti (non la Biennale Internazionale di Venezia), quella di Roma e del Lazio, sa come queste mostre costruite in genere secondo criteri di rappresentanza regionale, oltre la dichiarata onestá delle intenzioni collegiali, raramente riescono a valere come indicazioni vantaggiose e riflessive, a mettere in evidenza il lavoro di un artista, meno che mai di un artista giovane. Si tratta di un modello che vive solo di tradizioni - e in Sicilia possono ricordarsi in proposito le ultime, remote Sindacalima che non può certo essere riproposto se non per un confronto critico. Il carattere regionale d'altra parte difficilmente può oggi dare fisionomia ad una esposizione se non si moltiplica per le tensioni di una autentica dinamica culturale. Un esempio clamoroso si é avuto a Roma lo

scorso anno nella mostra, al palazzo delle Esposizioni, degli artisti giuliani organizzata nel cinquantenario della "Vittoria": nonostante il valore degli artisti e il rigore delle scelte il visitatore non riusciva a cogliere una immagine vitale di una situazione, le determinazioni di sviluppi singolari.

Una iniziativa "regionale", come questa prospettata, può risultare positiva solo se accetta di percorrere la via piú difficile, quella di una scelta critica motivata e circostanziata.

La vita dell'arte in Sicilia ha avuto in questi ultimi cinquantanni una storia che é segnata da stacchi, da diacronici tentativi di adeguamento, da eccentriche dispersioni, da indeclinabili polaritá sentimentali ma segue con fedeltá impressionante gli alti e i bassi di una società culturale che non vi si é rappresentata, riconosciuta se non per immagini, sensi parziali.

Sono convinto che una storia - o piú esattamente un esame della condizione storica - dell'arte contemporanea nell'isola potrà, per questo, valere a mettere finalmente in una costruttiva e coerente prospettiva episodi che si é abituati a leggere come singoli e staccati.

Il mondo non provinciale di Basile potrebbe ancora guardarsi nella dimensione dell'arte decorativa palermitana di quegli anni (Gregoriotti, Geraci) della scultura (Ugo, ad esempio), della stessa grafica (Terzi). O, se si vuole per una mostra d'arte contemporanea stabilire un confine piú netto, si potrebbero registrare le vicende, quasi completamente inedite del secondo



L. Pasqualino Noto: *Figure al mare* 1934

futurismo a Palermo, in Sicilia (Pippo Rizzo, ma anche Varvaro e soprattutto Corona, oggi completamente dimenticato), indagare in quale senso esso agì, per uno sbocco da quella situazione che più tardi Guttuso avrebbe definito di "polverosa soddisfazione provinciale". Un altro campo che va misurato - e da dove sicuramente potrebbero venir fuori riscontri sorprendenti - è quello che corre tra le generazioni di Rizzo e Corona e il cosiddetto gruppo dei quattro della mostra al Milione del '34 (Guttuso, Franchina, Barbera, Lia Pasqualino Noto): lo spazio occupato dal lavoro di artisti come Leo Castro e Bevilacqua, dalla generazione di scultori palermitani che ereditano la tradizione della cultura artistica a Palermo, dagli artisti isolati di Catania e Messina. L'irradiazione del novecento, l'adesione a una condizione europea (che a Milano fu "Corrente" e a Torino il Gruppo dei sei, negli anni tra

il '30 e il '40) sono leggibili anche dai riflessi dell'arte in Sicilia nella misura in cui i distacchi degli artisti più insofferenti, ma anche più resistenti e dotati, determinano l'inizio di un nuovo isolamento. Ci sono anche due generazioni, forse tre, di questo dopoguerra che possono già isolarsi in una prospettiva critica (Caruso, Bardi, i Pecoraino, Baragli; e poi i giovanissimi, gli ultimi).

In conclusione, è possibile fare un esame della condizione artistica in Sicilia, dei suoi rapporti con una società non solo segnando le partenze, i "rilasci", ma studiando i vuoti, i silenzi, le conquiste silenziose di chi è rimasto a lavorare in un ambiente che non offre certo molti stimoli, molti incentivi vitalizzanti al lavoro di un artista. Venendo avanti per fila di generazioni si scoprirebbero anche termini caratteristici di affronto della realtà; risposte e fughe troverebbero una ragione. Si potrebbe leggere un percorso che parte dai "lampi" di Rizzo del 1920 al gruppo dei nuovissimi (più facile a vedersi tutti insieme in una confusa mostra a Caorle, che qui a Palermo) secondo una coerenza stretta, oltre le dichiarate opposizioni.

Certo un piano di questo tipo, se potrà essere realizzato, obbligherà a stabilire scelte, confini e responsabilità critiche. A chiudere alle più tipiche dimensioni provinciali: i velleitari e dilettanteschi anacronismi, le enfatizzate, e mai dome, esercitazioni accademiche. Ma ne potrà risultare senza dubbio una mostra efficace e viva, strumento utile per il critico, il pubblico e gli artisti. Una manifestazione di riflessione culturale, non di superficie né senza orizzonte.

Vittorio Fagone

A CIASCUNO IL SUO

Qualche sera fa, al Centro Culturale San Fedele di Milano, si è tenuta la seconda manifestazione della, per così dire, "gestione padre Bruno". Questi è un giovane gesuita che ha raccolto l'eredità di padre Favaro e, fra molteplici impegni, cerca di mandare avanti anche il settore artistico. Pur tra esitazioni, difficoltà ed errori vari, lo sta facendo, secondo noi, in modo egregio. Ed è per questo che desideriamo parlarne, come contributo al dibattito sulle strutture.

L'altra sera, infatti, ci è parso di capire meglio come dovrebbe realizzarsi quella civica galleria d'arte moderna "per ogni Comune", per la quale amici e avversari ci tacciano di utopia. C'era Munari che, con il suo tono piano, da angelico stratega, ha presentato a circa due/trecento persone i suoi films di ricerca, insieme al cortometraggio di Léger, "Le ballet mécanique". E c'era Valsecchi che, come un Cireneo, aveva accettato di fare un breve inquadramento storico-critico davanti ai dipinti di Charchoune, appesi nell'adiacente galleria. Il tutto inframezzato da vivaci, spesso polemici interventi del pubblico.

Non tutto era oro, lo abbiamo detto. C'erano parecchi difetti. Soprattutto un errore di base. E, cioè, quello di aver considerato il pubblico presente, una entità monolitica, e non, come in effetti era, una massa eterogenea, composita, dove, per sopramercato, prevalevano gli artisti e i cosiddetti operatori culturali, richiamati dal famoso ma poco noto cortometraggio di Léger e dalle "novità" di Munari. Ciò nonostante, un'esperienza, secondo noi, valida. Paradossalmente, specie per questa verifica negativa. Vale a dire la verifica che l'attività di un centro pubblico deve articolarsi, contemporaneamente, in vari modi, proprio per offrire a ciascuno il suo. A ciascun partecipante ciò che gli serve o va cercando. Una serie, contemporanea, di iniziative a ventaglio, che interessino sia chi già sa, sia chi vuol conoscere l'abc delle arti visive. Anche l'asilo. E dicendo asilo, intendiamo riferirci proprio ai fanciulli. Siamo infatti pienamente d'accordo con Fomez, il quale, in un recente scritto, accusando appunto d'utopia il nostro "mu-

seo per ogni Comune", ribadiva la necessità di partire dall'educazione visiva dei bambini. Ma, a nostro avviso, ciò non esclude affatto che questa educazione - sia pure parziale e in attesa di quella che dovrebbe offrire la scuola - possa essere svolta in questi luoghi, che per brevità chiamiamo "musei". Valga l'esempio dei corsi che vengono tenuti al Metropolitan Museum di New York. E dall'asilo, con opportuna gradualità - si pensi ai corsi di arte contemporanea preannunciati dall'Associazione Amici di Brera oppure alla didattica geniale di Munari - su su fino alle proposte, le più aperte e sperimentali, degli artisti. Una attività incessante, con una programmazione dinamica che impedisca sclerotizzazioni o il costituirsi di centri di potere. Un luogo dove la gente si senta stimolata a partecipare ad una comunità che cresce, ad una "società" nel senso vero del termine, come la vagheggiava il Caffi. Una "società" pronta a servire e che si abitui a considerare lo scontro ideologico, un civile umano raffronto di opinioni, come esemplarmente insegnano, appunto, le vicende artistiche.

Senza timore per i cattivi usi delle parole, vorremmo dire: un museo come scuola di vita. E aggiungiamo subito: vita come soltanto l'arte può individuare, creare, indirizzare. Molti diranno: ancora utopie. Ma questa piccola esperienza del San Fedele, pur con i suoi limiti ed errori, è qui a dimostrare che quel che conta è la volontà e la tensione ideale. Oltre tutto ci conferma che non c'è neppure bisogno di una grande organizzazione, né di una specifica competenza. Qui, in pratica, c'è un pó di tempo rubato a cento altre incombenze e l'aiuto di una segretaria, magari una volontaria. E, addirittura, c'è un uomo che dichiara esplicitamente di essere quasi digiuno di arti visive. Senonché egli è animato dalla volontà di capire. Capire per sé e, in seconda istanza, volontà di aiutare gli altri a capire.

E' la forza di questa iniziativa. Ed è la ragione per cui ci sembra utile additarla, come stimolo, ai tanti padre Bruno (speriamo sia pacifica la laicità del nostro discorso) che sono sparsi per la nostra penisola.

lettera aperta a attilio rossi

Conosco la tua rettitudine, la tua passione. E so che se non fosse per il tuo senso civico, volentieri manderesti tutto al diavolo - anche l'incarico di Consigliere della Società Permanente - per dedicarti, interamente, alla tua pittura. Ma questo accresce il mio dovere di dirti con lealtà il mio pensiero. Che è poi il mio dissenso sulla Biennale nazionale d'arte "Città di Milano" che è considerata un po' una tua creatura. E se avrò saputo dirtene con spregiudicatezza e chiarezza le ragioni, solo allora non sarò venuto meno alla nostra amicizia. Siamo alla ventiseiesima edizione e ancora una volta sono rimasto deluso e frastornato da una quantità di opere che stipano il Palazzo della Permanente. Sarebbe facile, sottolineando la presenza di un dipinto di Ferrazzi del '19, di una incisione di Vellani-Marchi del '26 o di un disegno di Leonardo Borgese del '35, fare dell'ironia, ricordando che non molti mesi fa, su questo stesso palazzo, apparve una scritta di non so quale "mostra antiquaria". Ma so che non è colpa vostra e fa parte della sfiducia - checché ne dica il Presidente Radice Fossati nella presentazione al catalogo - con la quale molti artisti guardano a questa manifestazione.

Il discorso però è un altro e riguarda le funzioni ed il comportamento di una istituzione che, volendo essere di "valido aiuto agli artisti" (sono parole, sempre, di Radice Fossati) finisce per render loro il peggiore dei servizi. Ossia, offrendo ai visitatori uno zibaldone dove c'è di tutto. Opere degne (e così, come mi vengono in mente, potrei citarti i nomi di Carmassi, Francese, Della Torre, Fieschi, Ramella, Treccani e molti altri) e opere non qualificabili, per le quali vorrei non essere costretto a far nomi, se non altro per non rischiare di essere aggredito, come mi è capitato di recente, ad opera di un pittore che avevo osato definire *petit-maitre*. Una confusione qualunquistica dove, per altro, accanto alla "Anatomia che cammina" del giovane Finotti, c'è la tradizionale "testa di ragazza" di Gallo (a cui è andato il primo premio della scultura); e, accanto, al "Marat" di Del Pezzo, c'è il ritrattino di bambina di Cusini (salvo errore non citato in catalogo); e, accanto ai multipli di Vol-

pini o ai ritmi astratti di Rizzato, c'è l'ottocentesco "Case di pescatori" di Carlo Vitale, a cui è andato uno dei due premi del bianco e nero (l'altro, come sai, è andato a Ciarrocchi, presente però solo con acquarelli!)

Anch'io credo - e questa rivista vorrebbe testimoniarlo - che una situazione artistica è composta - sempre - da molteplici voci che fanno un coro caotico e, spesso, dissonante. Senza poter fare troppe distinzioni tra giovani e vecchi, tra mezzi espressivi nuovi o tradizionali. Spesso la storia capovolge tutto: i giovani erano vecchi, certi vecchi erano più giovani dei giovani, il pennello e il bronzo più nuovi della plastica. Tutt'al più possiamo tenerci le nostre private preferenze. Ma queste convinzioni non possono, secondo me, trovare espressione in una mostra (dove non c'è la giustificazione di un riesame storico) e dove capitano visitatori che, spesso, non hanno avuto neppure i primi rudimenti di cultura artistica. Dove questa persona è lasciata sola, senza la minima indicazione, di fronte ad una scultura di Pietro Cascella e, girando lo sguardo vede la testa "noventesca" di Luigi Filocamo, primo premio per la pittura. I salti stilistici sono eccessivi e qualitativamente spesso inammissibili. Cosicché tutto si risolve in una malinconica passeggiata tra 300 opere di "pittura, scultura e bianco e nero", dalla quale si esce peggio di come si è entrati. Conosci le mie idee sul come sostituire queste anacronistiche manifestazioni e sai che sono il primo a plaudire per la programmata vostra mostra del divisionismo. Perciò non ti ripeterò che l'unica via d'uscita io la vedo in un'attività continua e, in particolare, monografica. Mi dirai che questo costa e già vi provvedono le sessanta e passa gallerie private che affollano Milano. A parte che queste gallerie hanno altri scopi e perciò propongono mostre di opere recenti e, quasi mai, mostre storico-didattiche, vorrei ricordarti (dissentendo dal discorso mercantile adombrato nella prefazione al catalogo) che una istituzione come la vostra ha un solo, elementare dovere: concorrere all'educazione artistica del pubblico. Tutto il resto non può che portarvi alla fine.

Francesco Vincitorio

TRE MOSTRE A PARIGI

Si fa presto a dire che la folla alle esposizioni non fa cultura. Certo, quando ciò avviene per moda o snobismo, siamo in effetti lontani da un fatto culturale. Ma quando - come in queste tre grandi, contemporanee mostre parigine di Klee, di Chagall e di Giacometti - tale affluenza è regola, ed è un pubblico attento e vario (moltissimi i giovani), e si ascoltano commenti spesso sorprendentemente calzanti, allora il discorso cambia. E vien davvero voglia di piangere sulla nostra condizione, sull'assenza pressoché totale, in Italia, di iniziative del genere.

paul klee

Lasciando a Marisa Emiliani Dalai il compito di parlare della mostra di Giacometti, mi limiterò a qualche notizia sulle altre due. Cominciando da quella di Paul Klee al Museo nazionale d'arte moderna. Sono circa 200 opere fra dipinti, disegni e incisioni. Potranno sembrare poche, rispetto ai 9000 pezzi da lui stesso meticolosamente inventariati. Ma sono state scelte con tale intelligenza da costituire - praticamente senza sostanziali lacune - un vero compendio della sua attività. A partire da due paesaggi dei dintorni della nativa Berna, dipinti nel 1900, a 21 anni, fino alla famosa, ricapitolativa "Natura morta" del '40 e alla contemporanea, profetica "barca di Caronte". Le tappe fondamentali della sua vicenda ci sono tutte: il rapido ripudio della Secessione e le scelte cezanniane, la prima incisione astratta del '13 e gli acquarelli di Tunisia, la Bauhaus e il ritorno a Berna per il nazismo, con i presentimenti dolenti della morte. Legate l'un l'altra da una continua ricerca di arrivare - come egli stesso scrisse - più vicino al "cuore della creazione", di fare dell'arte "una parabola della vita". Un filo che corre, come si è detto, dalle primissime prove - quando trasmuterà (vedi le illustrazioni per *Candide* di Voltaire) lo spirito satirico in lucida, sottile ironia - lungo tutto l'arco della sua vita. Una progressiva, inesausta riduzione dell'immagine, del segno, del colore, a quel momento germinale in cui l'artista è singolarmente vicino al fanciullo. E fino alle monumentali, tragiche forme degli ultimi anni: il labirinto che si spezza, la fama che insegue goffa e ridicola la ruota giottesca.

Ciò che questa mostra, ciò che questa visione complessiva della sua autobiografia per immagini mette in risalto, è proprio la straordinaria, lucida, poetica essenza della sua esperienza. Una esperienza che si riallaccia alla cultura tedesca (specie la *Naturphilosophie*) ma, altresì, aperta alle più disparate influenze: la scrittura-pittura dell'Estremo Oriente e il colore - luce dei mediterranei. Una esperienza - soprattutto - che riesce a cogliere l'universale. Sia quando suggerisce con mille forme diverse (altrettante analogie poetiche) che il principio della vita è quella formatività che inventa e organizza, senza soste, la crescita e di una semplice cellula e dell'universo. Sia quando egli mostra, attraverso estreme semplificazioni, che la invenzione nasce incessantemente dalle cose stesse: una foglia nasce dal ramo, un'immagine da un'altra immagine. Una invenzione che sgorga libera, imprevedibile e disciplinata soltanto da certe regole di fondo che egli rende visibili mediante una specie di reticolo o (è nota la sua passione per la musica) con un pentagramma. Oppure quando, con pazienti, sottilissime alchimie e astuzie anche tecniche, aguzza la percezione dell'osservatore, perché tutto concorra a questa luminosa evidenza. In fondo, io credo che pochi altri artisti, non solo della sua generazione, siano così vicini a certa problematica contemporanea. Specie per il modo ironico e, insieme, appassionato, col quale egli ha cercato di ridurre al minimo il diaframma tra arte e vita. Senza illusioni. Appunto un'arte intesa come "parabola della vita". Come parabola di una continua invenzione che deve nascere, per vir-

tù d'immaginazione, giorno per giorno, ora per ora. E, soprattutto, come responsabilità personale dell'artista perché di questa "vita nova" siano resi partecipi tutti. Insomma un maestro da rivisitare con attenzione. Un maestro che è ingiusto che in Italia sia conosciuto solo attraverso qualche piccola mostra o attraverso le riproduzioni. Oltre tutto costituirebbe un dovere verso un artista che non ha mai fatto mistero dei suoi debiti verso la nostra terra. Volendo limitarsi a questa esposizione parigina, basti pensare alla minuscola veduta di Arco sul Garda del '96 (aveva appena 17 anni ma la sottigliezza del

segno già ne rivela la eccezionale personalità). Oppure l'incontro coi mosaici di Ravenna che, secondo la testimonianza del figlio Felix, sono all'origine delle opere "divisioniste" intorno al '31/32. Una svolta più importante di quanto comunemente si creda. Come se in quei mosaici, dove libertà dell'immagine e colore sono intimamente connessi con la tessitura del fondo, egli avesse avuto conferma - e in un certo senso ciò l'avesse placato - di quello che aveva sempre cercato di dire. Un istinto controllato, una sintesi tra invenzione e ordine, come è all'origine della stessa vita.

marc chagall

Anche la mostra di Chagall è un avvenimento di primaria importanza. Una mostra grandiosa, posta sui tre piani della rinnovata Galleria nazionale d'esposizione del Grand Palais, comprendente circa 500 opere tra dipinti, disegni, scenografie, sculture, ceramiche, vetrate, arazzi e bozzetti vari. Senza contare la contemporanea esposizione, al Centro "Vision Nouvelle", delle 105 splendide incisioni della Bibbia e, presso la Galleria Maeght, di altre opere recenti. Una "intera giornata" con Chagall, un "omaggio" che la Francia ha inteso rendere a questo suo figlio adottivo. Infatti, come è noto, Chagall approdò sulle rive della Senna giusto cinquant'anni fa, a 23 anni, dopo un breve tirocinio compiuto a Pietroburgo, maestro Leon Bakst. Da allora, salvo gli anni della rivoluzione russa e la parentesi statunitense durante l'ultima guerra, non si è più distaccato dalla Francia. E Parigi, come egli stesso ha confessato, sarà per lui, sempre, il "reflet de mon coeur" e "l'étonnante lumière - liberté".

Due espressioni che, a mio avviso, sono poi alla base di tutta l'arte di Chagall. In effetti questa mostra, pur con il suo carico di nostalgia per la vita e i riti della comunità ebraica di Vitebsk, è, principalmente, un canto sotto il segno di quel "reflet de mon coeur" e di quella "étonnante lumière - liberté", che egli attribuiva a Parigi, ma che in realtà erano al fondo delle sue aspirazioni. Una pittura, appunto, che cerca una emozione effusiva e un colore libero

e luminoso. Raggiunti, l'una e l'altro - e questa rassegna lo rivela, pure, in modo esemplare - non senza notevoli sforzi. Specie agli inizi. E, soprattutto, quando, dopo l'esplosione del primo contatto con le avanguardie parigine, avrà i noti contrasti in Russia con Malevic, Tatlin e compagni. Subentrerà allora una specie di freno classicheggiante, un pó legnoso, col quale cercherà di mettere ordine nelle sue fantasie. E i risultati saranno discontinui e non sempre felici. Bisogna attendere il ritorno in Francia nel '23, perché quel fervore fantastico che si era rivelato fin dalle prime esperienze pietroburghesi (già, allora, un fantastico che, come egli stesso scrisse, tentava "il lato invisibile, vale a dire illogico della forma e dello spirito senza il quale la verità esteriore per me non è completa") riprendeva a sommuovere quadro e spettatori. Sia pure con cadute e ripensamenti (significative le aggiunte, anche a distanza di anni, sullo stesso dipinto) e con una ostinata, sotterranea ricerca di esprimerlo, non solo mediante elementi iconografici, ma anche con una particolare pittoricità e un preciso pigmento. Non credo, infatti, sia arbitrio affermare che, accanto alla nostalgia per quel mondo dell'infanzia, c'è in lui un'altra, profonda, segreta nostalgia. Cioè quella per il colore, per il ductus fermentante, caratteristico di tanta pittura slava, specie popolare. Un colore fortemente emotivo, brulicante, panico che egli tenta e ritenta per molti anni. Finché, quasi con una punta di ras-

segnazione per l'obiettivo mancato, giungerà a quel suo colore - quasi analogo - ricco d'impasti, spesso addirittura fosforescenti, e con questo si abbandonerà a quei tipici "racconti" che ne fanno il più grande decoratore del nostro tempo. Decoratore nel senso più alto e antico del termine. Non per niente la parte, secondo me, più persuasiva di questa mostra è proprio quella della serie dei grandi quadri favolistici e biblici, dipinti subito prima dell'ultima guerra e che continuano fino ai nostri giorni. E vi aggiungerei i bozzetti per le decorazioni e le scenografie teatrali e i due saloni dove sono esposte le vetrate per la cattedrale di Metz e gli arazzi per il Parlamento di Gerusalemme. Qui Chagall ha raggiunto, ormai, una libertà straordinaria. Una capacità di dare alla sua pittura una intensità e fervore che, empateticamente, si comunica all'osservatore. Diciamo, meglio: agli osservatori. Perché - ed è qui il distacco, per esempio, da Klee - egli sembra non rivolgersi mai ad un singolo uomo. Ma c'è in lui (secondo la caratteristica, appunto, dei grandi decoratori) questo biso-

gno di rivolgersi, contemporaneamente, collettivamente, a molti. Ai quali egli propone con una ricchezza traboccante e trascinante, la simbologia di una storia a cui tutti apparteniamo. E attraverso questi simboli stratificati e questa iniziazione all'irreale e ai miracoli, attraverso sollecitazioni che agiscono a livello quasi inconscio, egli risveglia un fervore di fonda religiosità. Una religiosità (come in certe saghe russe) dove paganesimo e cristianesimo non hanno più confini. E tutto diventa un inno, un cantico alla vita, al suo stupefacente mistero.

A questo punto bisognerebbe parlare dei vari strumenti che egli usa per esprimere tutto questo. Soffermandosi, in specie, su certi aspetti particolari o meno noti, come ad esempio le vetrate e la scultura che, in questi ultimi anni, lo sta appassionando. Ma è discorso troppo lungo. Queste poche righe volevano essere solo una indicazione. O meglio, volevano soltanto far sentire il rammarico per quali occasioni d'incontro ci vengono precluse.

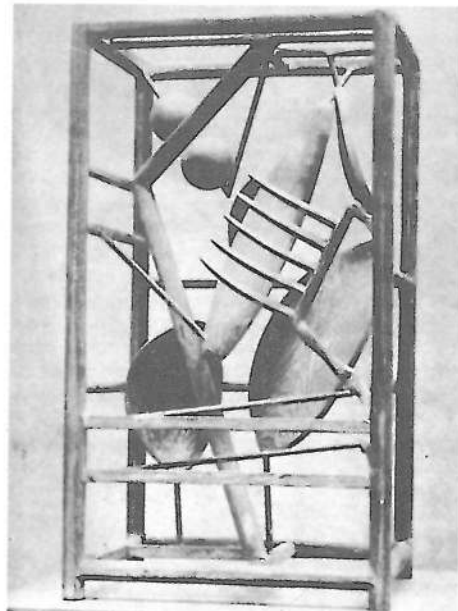
Francesco Vincitorio

alberto giacometti

A quattro anni dalla morte, Parigi dedica ad Alberto Giacometti una grande retrospettiva, aperta nelle sale dell'Orangerie dall'ottobre del '69 al gennaio del '70. E' un'occasione importante: e in particolare per noi, che in Italia non abbiamo avuto altre *chances* di un incontro diretto con questo maestro dopo la sua presenza alla XXXI biennale veneziana, nel '62. Sulla traccia di un preciso giudizio suo, si preferì allora dare spazio alla sua produzione ultima, quella successiva alla guerra, che meglio pareva consentire una lettura in termini simbolico - esistenziali. Mentre, ampliando la prospettiva critica, a Parigi è la sua intera vicenda creativa che si vuole rimeditare, attraverso una scelta vasta ma estremamente filtrata dell'opera plastica, pittorica e grafica dello scultore. Dico scultore, perché tale Giacometti mi pare si confermi ora in modo inequivocabile, da scultore dichiarando il suo contributo, tra i protagonisti, alla storia delle avanguardie artistiche del nostro secolo. Eppure il suo esordio precoce - all'Orangerie non manca nemmeno il primo *Busto di*

Diego, del '14, né gli autoritratti e i ritratti dei famigliari, a matita e a olio, fino al '22 - si compì sotto il segno di Cézanne: ed è proprio questa matrice, affiorante nei disegni e nelle tele dei primi anni, tra puntinismo e fauvismo, a dar ragione di quella ostinata analisi delle strutture formali che sottenderà poi sempre il suo lavoro, elevata a sistema nella breve stagione cubista, tra '23 e '26, ma operante in realtà fino all'ultimo, a riscattare anche la più rarefatta 'cifra' delle sue scorporate sculture. Lo testimonia ad evidenza tutta la sua produzione grafica, quei disegni ora esposti che basterebbero da soli a dare la misura della sua grandezza - penso tra gli altri ai cinque studi in sequenza per un ritratto della moglie Annette, dove l'essenzialità della visione e del segno è portata così avanti da limitare l'indagine a un solo particolare del volto: gli occhi, lo sguardo, resi con tanto concentrata intensità di vita da farne vibrare l'intero spazio bianco del foglio. Non credo tuttavia che si possa parlare di autonomia del disegno - come del resto della pittura - per Giacometti,

connessi come sono inestricabilmente questi mezzi espressivi alla fondamentale ricerca plastica dell'artista. Una sospensione di questa complementarietà si ebbe soltanto nel periodo di adesione al surrealismo, tra '28 e '35, quando la creazione di 'oggetti' spogli di qualsiasi intento mimetico e carichi invece di implicazioni allusive coincise con l'abbandono temporaneo dell'attività pittorica. E' il momento, finora ben poco conosciuto, che la mostra attuale documenta con una serie eccezionale di opere, autentica rivelazione per chi voglia valutare l'incidenza di Giacometti nel costituirsi di quella nuova poetica. Un apporto, il suo, tutto condotto sul piano del linguaggio - e in questo senso meno significativi sono proprio i pezzi, come la *Table surréaliste* del '33, che più puntano invece sulla 'sorpresa' del contenuto d'ispirazione onirica - al fine di liberare la scultura precisamente della sua connotazione più qualificante: il volume. Ridotto a semplice superficie nelle essenziali *planches* del '28, il cui significato si nasconde nel lieve emergere o affondare del piano, il volume diviene infatti struttura trasparente nelle *cages* del '30 - '31, aeree gabbie spaziali dove forme geometriche in sospensione istituiscono un rapporto dialettico con il vuoto che, limitandole, le definisce. Non può quindi stupire che, una volta tornato con decisione irreversibile al lavoro sul vero, dopo il '35 - poiché, come dirà più tardi, *'dans mes intentions la sculpture était autre chose que l'objet'* - Giacometti in fondo continui, esasperandolo, lo stesso processo di 'contestazione dall'interno' del linguaggio plastico, che già aveva avviato durante la fase surrealista. Eppure, di quel linguaggio egli accetta polemicamente alcune scontate convenzioni, come l'immobilità e la frontalità dell'immagine, addirittura desunte dalla tradizione iconografica egizia, e rende esplicito l'artificio del 'rappresentare' grazie ai blocchi - piedestallo che reggono, equilibrandole, le sue sculture, o, sul supporto pittorico, mediante l'esasperata definizione prospettica dello spazio - ambiente. Ma è appunto l'uso consapevole di questi logorati strumenti in funzione di un discorso disperatamente precario e soggettivo a dare alla sua opera il significato di un esito estremo, conclusivo - suggello



A. Giacometti: Cage 1930 - 31

di un'intera civiltà figurativa anziché apertura su possibili sbocchi. Se del resto la sua reiterata affermazione di non voler cogliere se non l'apparenza della realtà, in un impegno di fedeltà assoluta alla percezione visiva, non può assolutamente intendersi come una professione di fede nel realismo della rappresentazione, è perché nulla in lui era più problematico della nozione di realtà, dell'atto stesso del percepire, inteso sì come inizio di un processo di riduzione fenomenologica ma continuamente minacciato dall'instabilità del rapporto soggetto - spazio - oggetto, dalla contraddittorietà della natura, insieme una e molteplice, della realtà percepita. Con drastica determinazione, Giacometti volle ridurre quest'ultima alla sola figura umana, ipotizzandone un possibile *double* nelle smaterializzate e pur vitalissime presenze delle sue sculture, sempre in arrischiato equilibrio tra l'essere e il nulla. La loro inquietante inafferrabilità è come la forma tangibile dell'insicurezza ontologica che le ha generate e che ne fa altrettante immagini emblematiche della solitudine, dell'incomunicabilità, dello straniamento che condizionano oggi il nostro vivere.

Marisa Emiliani Dalai

LA PROVINCIA ESPORTA

Finalmente la provincia "esporta" mostre. Così Dino Carlesi nella presentazione de "I pittori italiani dopo il novecento (Prima serie)", inaugurata un paio di settimane fa a Pontedera e che verrà, successivamente, trasferita alla Galleria Civica di Ferrara e a Palazzo Reale di Milano. E' senza dubbio una iniziativa meritoria e lodevole, tanto più che si tratta di un coraggioso rinnovamento del vecchio Premio Pontedera, vissuto tra il '48 e il '62, al modo delle consuete rassegne provinciali e relative premiazioni. Poi - come spiega sempre Carlesi - una pausa di sette anni durante la quale è maturata l'esigenza di trasformarlo in una mostra storica, con "compiti esclusivamente informativi di documentazione e di verifica". E' stato prescelto quel periodo cosiddetto dell'anti Novecento o della "generazione di mezzo" e si è dato incarico a Raffaele De Grada e a Marco Valsecchi di proporre un panorama quanto più esauriente possibile. Come si diceva, l'idea è eccellente e c'è da augurarsi che altri ne seguano l'esempio. Specie quello di renderle itineranti, in modo da far fruttificare meglio i notevoli sforzi organizzativi, facendo conoscere ad un numero molto maggiore di persone periodi e fatti della nostra vicenda artistica. Quanto al contenuto della mostra, invece, pur riconoscendo le inevitabili difficoltà delle scelte, ci pare che si debba fare qualche osservazione.

De Grada e Valsecchi - che, peraltro, di quegli anni sono stati critici particolarmente attenti - hanno spiegato nelle pagine introduttive al catalogo, i criteri seguiti nella ideazione. Ed entrambi hanno sottolineato la necessità - in simili operazioni di riesame - di tener conto della complessa dialettica, delle interne contraddizioni che in realtà sommossero quella rivolta al Novecento che, in genere, solo per pigrizia, consideriamo unitaria. Specie il secondo, con limpido, persuasivo discorso ha ribadito la necessità di considerare la coesistenza di spiriti spesso opposti. Ag-

giungendo subito dopo che, trascurandoli, "non si chiarirà la configurazione di quel periodo; lo si impoverisce soltanto" e che "la molteplicità di queste voci, allora, allargherà la conoscenza su cui gli uomini debbono meditare".

Come non consentirvi? Ma scorrendo l'elenco dei 47 artisti prescelti - e che per semplicità di discorso indichiamo in calce - oltre a qualche nome, secondo noi, non propriamente rappresentativo, si constata certe lacune che realmente non chiariscono la viva dialettica di quegli anni trenta da cui la mostra prende le mosse. E accettando il criterio seguito, di non indicare scuole o gruppi ma singole personalità, viene da chiedersi se, per esempio, è storicamente giusto escludere dalla polemica degli anni trenta i nomi di un Licini, Reggiani, Radice, Rho, Veronesi. E' ben vero che anche la storia è sempre opera soggettiva. E, come diceva Baudelaire, i critici hanno l'obbligo di essere partigiani. Ma un eccesso di partigianeria davvero impoverisce quella che è stata - come tutte le vicende umane - una pagina viva e contraddittoria, pulsante e spesso divergente. Un secondo appunto riguarda le date delle opere presentate. Se mostra storica deve essere non si comprende perché i cinque dipinti di Afro sono del '67/69 o quelli di Moreni scalati dal '63 ad oggi. Non sono i soli. Anzi, la maggioranza delle opere esposte appartengono ad anni ormai lontani da quel periodo preso in esame. E se, qualche volta, ciò serve a dimostrare la coerenza stilistica dell'artista, in una antologia di intento storico come questa, resta, a nostro avviso, un errore.

Difetto, comunque (e lacune), che non intaccano sostanzialmente la bontà dell'iniziativa. Se abbiamo inteso sottolineare il vale soltanto come sollecitazione per perfezionare le prossime serie (riservate agli artisti degli anni cinquanta/sessanta o che hanno dato vita alle esperienze ultimissime), che Pontedera ha già preannunciato.

F. V.

ARTISTI PRESENTI: Afro, Birolli, Breddo, Burri, Cagli, Cantatore, Capocchini, Capogrossi, Cassinari, Cirri, Clerici, Corpora, Faraoni, Fontana, Gentilini, Grazzini, Guttuso, Lanini, Levi, Mafai, Martinelli, Meloni, Migneco, Moreni, Morlotti, Mucchi, Musc, Omiccioli, Pardini, Paulucci, Pirandello, Pizzarello, Pizzinato, Saetti, Santini, Santomaso, Sassu, Scialoja, Spinosa, Stradone, Tamburi, Tettamanti, Tomea, Treccani, Turcato, Viviani, Ziveri.

avanguardia a teatro

Nel giugno scorso, commentando una esemplare mostra di scenografie di Prampolini, organizzata da Guido Ballo nel salone dell'Accademia di Brera (NAC n. 16), auspicammo un incremento di iniziative del genere, se non altro, come sostrato culturale alla rinnovata attenzione per il teatro, specie da parte di artisti di avanguardia. E' perciò con piacere che segnaliamo, ora, questa mostra presso il Museo Teatrale alla Scala di Milano, dedicata all'opera scenografica di Fortunato Depero, Luciano Baldessari e - ancora - Enrico Prampolini. La esposizione si inquadra in una serie di manifestazioni - scambio (con altri musei italiani e stranieri) che, da due anni, questa Fondazione va svolgendo sotto la direzione di Giampiero Tintori. Manifestazioni riservate, per lo più, all'opera lirica, ma, ogni tanto, anche a tematiche più vicine all'arte moderna. Come è appunto questa mostra dal titolo significativo: "Avanguardia a teatro".

Superfluo star qui a ripetere dell'importanza di Prampolini, come apportatore di idee europee e come innovatore egli stesso, anche in quella rivoluzione teatrale verificatasi intorno agli anni 20. I circa cento bozzetti esposti in questa mostra - da quello per i "Parallelepipedi" di Buzzi del '21 per la Compagnia del Teatro sintetico futurista, fino a quelli, tardi, per i "Sette peccati" di Veretti del '55 - confermano questa sua incidenza, specie nell'ambito di un teatro, inteso come luogo deputato per la sintesi delle varie arti. Tutte confluenti per realizzare il mitico, auspicato incontro arte - vita.

Anche per Depero, alcune recenti indagini (basti ricordare la mostra organizzata anno scorso da Martano a Torino) hanno già messo in luce la sua importanza anche nel campo teatrale. Nel catalogo approntato per questa occasione scaligera, Mario Monteverdi non manca di sottolinearne il carattere istintivo e, in definitiva, folkloristico. E recentemente anche Maurizio Fagiolo Dell'Arco ha ricordato che "quando (egli) fa un lavoro scenico, si affanna a teorizzare il 'teatro plastico' ma poi in pratica fa delle marionette: lo svago delle fiere paesane". Ciò non toglie (e la preannunciata

monografia di Bruno Passamani, probabilmente, ne chiarirà definitivamente le ragioni) che Depero sia stato un grosso personaggio, pure per quanto riguarda l'attività scenica. Pur volendo trascurarne la partecipazione al rivoluzionario Cabaret Sprovieri a Roma nel '14, basterebbero i rapporti nel '16 con Diaghilev e i Balli Russi (e qui, oltre al contratto con lo stesso Diaghilev, sono esposti vari schizzi e figurini per il "Canto dell'usignolo" di Stravinskij) o i famosi "balli plastici" a Palazzo Odescalchi a Roma nel '18, per testimoniare il peso avuto da questo "estroso, vulcanico inventore".

Discorso, in un certo senso nuovo, invece, quello da fare su Baldessari. Un architetto abbastanza noto per numerose realizzazioni ma mai, o quasi, teatrali. Per meglio dire - ed è questa la "novità" di questa esposizione - accanto a realizzazioni non teatrali (Mostra della Seta a Como nel '27, Teatro della Moda a Milano nel '28, Expo di Barcellona nel '29, IX Triennale nel '51, Padiglione Breda alla Fiera di Milano del '52) è qui possibile incontrare tutta una serie di bozzetti per scenografie cinematografiche e teatrali mai realizzate. Le quali costituiscono preziosa documentazione di una attività niente affatto secondaria. Anzi, viste nel loro insieme, non si può che essere d'accordo con Monteverdi quando, individuandone la matrice razionalista, insiste sul contributo *culturale* di Baldessari (una cultura assorbita e vissuta a fianco dei protagonisti dell'arte europea: dai maestri della Bauhaus a Reinhardt, a Le Corbusier) per una sprovvincializzazione dell'arte italiana. Certi bozzetti sono infatti esemplari aperture, dove i mezzi tecnici (quali luce e colore) ed una controllata, nuova sensibilità per i volumi e gli spazi, spingono la scenografia a diventare sollecitazione, al tempo stesso, critica e poetica.

Che questi esempi di avanguardia storica siano accolti, come motivo di meditazione, nel cuore stesso di quel "sacro mostro" che è la Scala, è senza dubbio buon segno. Speriamo ne vengano numerosi altri.

F. V.

CREMONA

Libreria Renzi: Gino Cortellazzo

La scultura, l'incisione, l'oggetto in oro e argento: sono 'forme' che fioriscono in modo complementare nel lavoro di Gino Cortellazzo. All'insegna di una concezione dinamica del disegno, sia nel suo rendimento autonomo, che come duzione della materia scultorea, queste opere nascono da un contemperarsi degli impulsi immaginativi e dell'esperienza costruttiva, che tende ora a precisare i suoi interventi con sempre maggior peso. Il margine aperto di quest'opera proviene dalla duttilità inventiva che stimola l'autore a registrare le sue trame litografiche nella chiarezza eccitata di un tragitto agile, ogni volta diverso, dove la *silhouette* essenziale si precisa in un'astrazione sempre immaginosa, mobile nelle linee-forza; o nei legami rari di 'taches' cromatiche che accennano ad una idea di spazio libero, indefinito. Anche la scultura, che pure conserva sempre un carattere massivo, di gravità centripeta consistente ('un centro propulsore', ha scritto Umberto Mastroianni, 'il cuore', che poi 'elargisce a raggera spasimo continuo o ... ribellione') è fornita di una dinamicità inquieta, che nelle composizioni recenti si chiarisce in una volontà di affinamento neocostruttivo. L'oggetto è da vedersi nella sua totalità spazio-temporale. Il nucleo concentrico-eccentrico di 'Mondo allegro' mostra ancora una massa di materia che si annoda intorno ad un centro, per scattare e snodarsi poi in volumi irradiati, in fuga; è una scultura precedente alle architetture di 'Città' e di 'Piper'. In queste costruzioni Cortellazzo rielabora un'idea essenziale e unitaria dell'ambiente, cercando, nella connessione di segmenti irregolari, verticali e a più piani in profondità, uno spazio da cogliersi nella sua complessità globale, nel suo percorso e animazione interna. Il 'Piper' propone la proiezione nello spazio-tempo scultoreo di una 'allucinata frammentazione d'immagine' simile a quella del 'Brodway Boogie-Woogie' di Mondrian, in cui la razionalità è travolta dal 'ritmo incalzante della realtà' (I. Tomassoni: 'Mondrian', 1969). E' un problema che Cortellazzo affronta, sentendone tutta la suggestione e la difficoltà; tanto che le sue opere in bronzo conservano tutta la concretezza di una manualità febbrile, inquieta, dominata a stento da una severa ricerca dei nodi equilibranti. Scultura e inci-

sione, in ogni modo, si congiungono proprio nel punto in cui la razionalità neoplastica è sentita ancora carica di umori, di ritmi mobili, di sorprese visuali.

Elda Fezzi

LECCO

Galleria Stefanoni: Fabrizio Plessi

Col titolo "A proposito dell'acqua" Fabrizio Plessi propone una serie di progetti inutili, nel campo delle strutture idrostatiche e idrodinamiche. L'inutilità viene dalla constatazione che i ritrovati, benché descritti con dovizia di particolari tecnici, quando non sono semplicemente ovvii sono del tutto paradossali. La prima lettura di queste tavole didattiche, si risolve in chiave di ironia. Non è difficile infatti cogliere il riferimento ad alcuni tra i più celebrati luoghi comuni dello strutturalismo ricco o povero e, in genere, dello sperimentalismo tecnologico. E in questo senso, Plessi sviluppa la sua satira con puntualità e finezza di spirito, assumendo quel compassato tono didattico di cui si compiacciono gli operatori a pieno impegno. Ad una più attenta lettura, i progetti di Plessi rivelano più pregnanti significati, fruibili anche fuori dal loro rapporto colla situazione estetica circostante. C'è in primo luogo da degustare la felicità di un linguaggio pirotecnico, dove il più disincantato eclettismo (nel lessico, nella sintassi e nei mezzi di significazione) assume specifico sapore, in contrappunto con l'apparente rigore metodologico con cui sono affrontati i problemi di tecnologia. E, ancora, la fertilità di ideazione che arricchisce ogni foglio di soluzioni inattese. Ma c'è anche una sottile dimensione patetica che costituisce il significato più sommerso, ma non il meno efficace del discorso. Nasce proprio dalla constatazione che è impossibile realizzare gli effetti progettati, benché l'usualità degli ingredienti necessari li renderebbe veramente alla portata di tutti. Perché, per esempio, l'idea che il rubinetto di casa possa diventare occasione di meraviglia, scaricando arcobaleni d'acqua e provocando rigurgiti iridescenti, ha un'inconfessabile capacità di suggestione. Sarebbero, se realizzabili, le più povere ma anche le più amabili delle strutture e non avrebbero bisogno di spazi e di tempi assoluti: perché disponibili in ogni momento, anche per la più modesta abitazione, naturalmente se dotata di servizi.

Eligio Cesana

In questa regione che ha tenuto a battesimo la fortuna della pittura ingenua, e nella quale il fenomeno è assurdo a tali valori da caratterizzare il costume artistico, si sono perpetrati troppi crimini contro la pittura in genere, e contro la vera pittura naïve in particolare, perchè serenamente si possa ancora interloquire in questo argomento. Sono comparse figure di sedicenti critici e sedicenti mercanti (per non dire - per carità di patria - della falange dei sedicenti pittori) che hanno prodotto episodi di malcostume tra i più triviali, e che sfruttano la fortunosa improvvisazione di alcuni operatori che passano per pittori ingenui solo perchè, nonostante la libera circolazione dei testi del mestiere, non sono riusciti ad impararlo correttamente. Dopo Ligabue, fatta salva l'opera di un paio di ormai criticamente acquisiti personaggi dell'arte spontanea, i nomi dei pittori "ingenui" che sono emersi non sono più di due, o tre al massimo. Sono legione, invece, quelli che i raccoglitori, in virtù di una conoscenza di costituzione autarchica e quasi mai dimostrata o dimostrabile, tentano di imporre - e qualche volta hanno imposto - ad altrettanti improvvisati collezionisti. Non è ancora stato "scoperto" - per sua fortuna - Carlo Baruffaldi. Ciò che convince nella sua opera è che, naïf o no, si tratta di un pittore che non ha certo limiti espressivi, stante - sia pure - l'assoluta inosservanza delle "buone regole" della tecnica pittorica. Eppure la sua è pittura di prim'ordine, ricca di succhi poetici, ed espressa con una concitazione ed una mancanza di inibizioni formali da destare meraviglia. E' come il fluire di un fiume che trascina con sé detriti di ogni genere. Ci sono nei quadri di Baruffaldi un abbandono onirico e una gravidanza pittorica tali che non si adattano ad alcun calibro critico, malgrado il suo lessico permetta gli accostamenti più svariati, se a qualcuno questo ozioso procedimento serve ancora. Diciamo che si tratta di pittura popolare (non "cultura", cioè) per quanto attiene al segno ed al gesto pittorico, ma già questa definizione non è bastevole allorché si voglia esaminare la caterva di simbologie che l'immaginazione del pittore riversa sulla tela lasciandosi trasportare dal sogno e ripercorrendo la strada dell'irrazionale calcata a suo tempo dai surrealisti. Tra l'espressività popolaresca e primitiva e la romanticità decadente ed egocentrica, che infor-

ma tanta parte della pittura fantastica, sta l'operazione di Carlo Baruffaldi. E' una commistione di valori e significati, di contenuti e intuizioni tra loro stessi in antitesi all'interno del dipinto, dove la violenza del segno contraddice la gustosità dei colori, la rusticità dei reperti simbolici è disarmonica al cospetto della raffinatezza emblematica dell'assunto poetico, la spontaneità dell'insieme pittorico combatte con la complessità psicologica da cui traggono origine gli spunti iconici e la tematica. I dipinti di Baruffaldi hanno il sapore delle frutta acerbe, e si sa che alcune frutta hanno miglior sapore da acerbe che da mature.

Renzo Margonari

MACERATA

Studio l'Arco: Franco Grignani

Questa Galleria, che da qualche anno si sta distinguendo per la lodevole sua attività nel campo dell'arte grafica internazionale, ha presentato in questi giorni una trentina di serigrafie di Franco Grignani. Opere grafiche, che ben s'inquadrano nell'attuale processo creativo di un artista che può essere considerato uno dei più formidabili suscitatori di forme ed uno dei più felici ricercatori di rapporti ottico-spaziali del nostro tempo e che possono raggrupparsi in due serie distinte: quella delle forme geometriche spigolose, in cui i valori stereometrici vengono per così dire compromessi da una interna dinamica, talché lo stesso valore geometrico iniziale risulta obliterato, e quella in cui la compenetrazione delle forme, per lo più ad andamento curvilineo, disposte in un tessuto di relazioni reciproche, di intensità e lunghezze diverse, finisce per deformarle e per costituire l'inevitabile bersaglio di una estenuante esercitazione otticale. Ciò che Mussatti, a nostro parere impropriamente, ha definito "derealizzazione". Tanto è vero che lo stesso Grignani, recentemente ci confessava: "Ora, avendo interessi nelle ricerche psicologiche, ho spostato il mio lavoro verso i tempi lunghi della percezione, dove l'occhio che è solo registratore, deve districarsi dalle prospettive alterate o falsate, dai labirinti strutturati e dagli spazi senza piani". Con il che egli ci conferma che, al di là dell'apparente irrazionalità dei costrutti e della giustapposizione di forme asimmetriche, e non coordinate, v'è nel suo operare una fondamentale tendenza alla progettazione, cioè alla esplicitazione di norme che aspettano soltanto di essere tradotte nella vita pratica.

Galleria Artestudio: G. Capogrossi

Questa breve antologica di Capogrossi merita di essere segnalata se non altro perché è stata avallata dallo stesso Maestro romano, presente alla serata inaugurale. Sotto l'aspetto semiologico, questa mostra assume invece un particolare motivo d'interesse per il fatto che presenta alcune opere datate 1950. Se si pensa che l'opera *Superficie 021*, nella quale per la prima volta appare l'ormai famoso motivo della mezzaluna dentata, fu eseguita da Capogrossi nel 1949, appare evidente come nelle opere più antiche qui esposte risultano "illustrati" gli archetipi della caratteristica pittura segnica, mediante la quale l'artista, gettando alle ortiche anni ed anni di pittura accademica, con un gesto che a quel tempo gli costò molte amarezze e che, per ciò stesso, fu doppiamente coraggioso, poté liberarsi a forme espressive di una intensità interiore che solo Licini conoscerà qualche anno dopo, indicando nello stesso tempo ai giovani nuove strade da seguire. In questa mostra è possibile, dunque, cogliere l'esordio di una singolare stagione artistica, che sembra possedere il miracoloso privilegio di una durata senza tempo. In questa pittura infatti non v'è traccia alcuna di usura: vi è, al contrario, un continuo rinnovarsi del motivo che, pur costituzionalmente e, in un certo senso, istituzionalmente immutato, da sé stesso trae insospettiti effetti moltiplicatori. Come in una *fuga* di Bach, da tema nasce tema ed è tutta una successione di temi e di variazioni sul tema, con un effetto figurativo che fa pensare ad una nuova scrittura musicale. In effetti, per chi sappia guardare, segni e spazi vuoti di questa pittura non sono ordinati a caso: il segreto della sua comunicativa sta nel cogliere i valori ritmici che esprime.

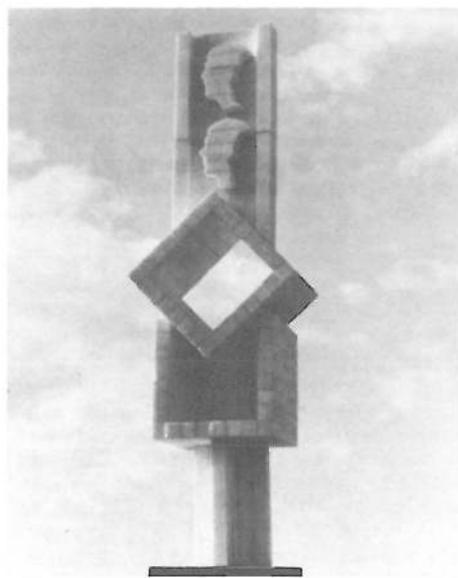
Carlo Melloni

MANTOVA

Galleria L'Inferriata: G. Belluti

Una selezione di figure a profili e ritagli geometrici, giustapposte in una combinatoria a schema quasi metafisico, contrassegna l'operazione di Gianfranco Belluti; non è nuova, ma sollecitata da un piglio critico a livello semplificato e 'povero'. Anche la costruzione, di un certo rigore, è senza compiacimenti; segnala se mai la volontà di schedare, con un apparato compositivo di tipo attuale, il gioco risibile dei rapporti sociali figurati nei simboli (facce umane e altri oggetti urbani). I segnali

("L'uomo segnale, l'uomo bersaglio, l'uomo merce ...", ha scritto Margonari) sono incasellati nel quadro, talora a profili successivi o in schiera, mossi da una ritmica 'in folle', come nel ristretto spazio di un teatrino bizzarro. Schematici, dipinti e a rilievo in polistirolo, i segnali simboleggiano l'artificioso dialogo fra strutture "politiche", che la stessa emblematicità dei segnali rende meccanici. Nei dipinti fin qui costruiti, Belluti ha usato ingredienti diversi, a volte quasi alla rinfusa, per ottenere quella immagine di spazio pletorico che sembra davvero l'ambiente più reale della città e della società odierna. E' chiaro che Belluti tenta un quasi elementare gergo critico nei confronti delle strutture politiche, e ne ha individuato almeno una possibilità parodistica attraverso l'uso di codici già sfruttati, sia dalla 'pop-art' che dalla pubblicità. Ma recentemente ha intuito che una dimensione più decisamente demistificatoria è possibile con l'isolare un dettaglio di quello che era il complesso caotico di simboli e materiali usati nel quadro. Gli 'idola' che apparivano nei meccanismi dipinti, sono ora concentrati in un 'oggetto' costruito in polistirolo, che campeggia come un ironico 'totem' stradale. Vi è conservato quel clima araldico, di scarsa e secca geometria, che era nei quadri; ma sembra fissato ancor più perentoriamente il grottesco caracollare della non-vitalità, della fissità meccanica della vita odierna. Il 'progetto per monumento', a cubi so-



G. Belluti: Proposta n. 8 1969

vrapposti, con un braccio verticale o obliquo su cui sfilano ancora facce anonime profilate a rilievo, riesce un contrassegno ironico, al limite della banalità; il che incrina il rigore costruttivo dell'oggetto stesso, ponendo in crisi l'utilizzazione tecnologica del puro sperimentalismo.

Elda Fezzi

MILANO

Galleria Morone: Giancarlo Ossola

Dai dipinti e disegni, in gran parte del '69, che Ossola ha esposto in questa personale si ha netta l'impressione di assistere al tentativo di dar vita a un mondo nuovo, inventato, avvalendosi di elementi tolti dal mondo naturale, qui da forme relativamente semplici di vita animale. Direi tentativo perchè in queste opere, dove l'immagine pittorica raggiunge sempre una compiutezza e un'originalità notevolissime e dove il particolare è trasposto dal mondo naturale con cura, conservandogli intatta la suggestione di cosa vivente, l'immagine pittorica, che fino a un certo punto era avvertita procedere da un contenuto concettuale che andava dipanandosi, prende il sopravvento, da guidata si fa guidante, trapassando da mezzo a fine dell'opera. Ed è fatto di cui sentiamo la lucida consapevolezza dell'autore, quasi che di fronte a un contenuto concettuale che resiste ad essere articolato l'artista abbandoni l'impresa, e coerente con la più antica concezione dell'arte per la quale lo sperimentare non riscatta mai l'incompiutezza formale dell'opera, si dà quest'ultimo compito. Alla ricchezza anche cromatica dei particolari, contrasta infatti una strutturazione del quadro spesso di sconcertante semplicità: puri suggerimenti di piani e superfici in *Pneuspazio* o in *Habitat sbilenco*, una luminosa campitura in *Espansione-Contrazione*. Anche quando si passa, apparentemente, all'estremo opposto con certi preziosi involucri sferici, come nei due *Oggetti condizionati entro una sfera instabile*, si tratta piuttosto di ricchezza compositiva, che nell'uno e nell'altro caso l'opera rimane pervasa della sottesa ricerca concettuale non ancora pacificata. Per questo non riusciamo - qui come in certi pastelli di Forgioli recentemente esposti al Milione - ad abbandonarci interamente alla suggestione dell'immagine pittorica. Ma proprio in questo punto mi sembra risieda l'interesse dell'opera di Ossola. La sua strada ha molte affinità con quella del surrealismo: anche là l'onirico e il surreale nella parti-

colare accezione di alternativa tra realtà e irrealtà comportano un impiego di elementi tratti da un'esperienza ampiamente interpersonale e quindi carichi di una ricca prestratificazione di significati e di associazioni. Ma il surrealismo era figlio anche di Dadà, con una componente contestativa da cui molta arte di "denuncia" e molta ironia hanno tratto un alibi a volte fin troppo comodo. E proprio dal rifiuto di questa componente mi sembra nascano ad Ossola le difficoltà che possono spiegare e giustificare la relativa povertà di strutturazione concettuale che la sua opera lascia attualmente trasparire. Ma un tale indirizzo è, oggi, storicamente troppo importante perchè il critico non debba arrischiarsi a cogliere con simpatia in un giovane artista anche le avvisaglie.

Renzo Beltrame

Galleria Incisione: O. Kokoschka

Psicologia del lontano: mentre a Londra una compagnia di artisti greci dà la commedia "Le rane" del greco Aristofane, lavoro del 405 a. C., Atene è sconvolta dalla rivolta militare: siamo nel 1968. L'ultraottantenne Oskar Kokoschka incide dodici puntate secche magistrali sul tema aristofanesco, la cui foga immaginativa e il cui *pathos* sono talmente imprigionati nel segno, che le parole poco dicono rispetto alla visione diretta. I vecchi grandi artisti sanno render giovani e attuali le immagini del passato, quanto molti giovani fanno vecchissime e stantie le immagini del presente! Sta di fatto che Kokoschka carica le immagini di un senso grottesco e impietoso, con un tratteggio pungente e una gamma di segni, or più marcati, ora più lievi, ora quasi evanescenti, senza il minimo edonismo. Incisivo e violento, esuberante nella fantasia e nel ridicolo, come il maestro della commedia antica, il pittore di Pochlarn mostra senza mezzi termini la follia dell'uomo "animale politico". La convulsione formale dei tratti ne è segno icastico. Non si tratta di un espressionismo stilistico, bensì di un espressionismo psicologico e morale, che poi trova nell'espressionismo grafico la naturale espressività. Dei e saggi, giudici, generali e demagoghi, vi sono trattati con la medesima cattiveria! Una serie invero impietosa, quanto laicamente lucida nella condanna, da cui però traspira una indenne umanità. I visi pari a maschere, la sgraziatura dei corpi, l'incoscienza cieca delle azioni mostrate, la veemenza furiosa degli atti - e tutto in un sarcasmo da irato Giove olimpico, scagliatore di fulmini - fanno,

della serie delle dodici puntesecche, un originale *corpus* incisivo. Si pensi, in rapporto a Kokoschka, alla greccità linearisticamente neoclassica di un Picasso. Un abisso, tra le due espressioni! Eppure il tedesco ci dà una Grecia senza il complesso filiale. Una Grecia al di là delle contemplazioni; è la terra ardente palestra di passioni, non esente da un nihilismo fatale come vertice, nell'acme della dialettica tra cose umane e naturali e divine.

Riccardo Barletta

Galleria Toselli: G. Piacentino

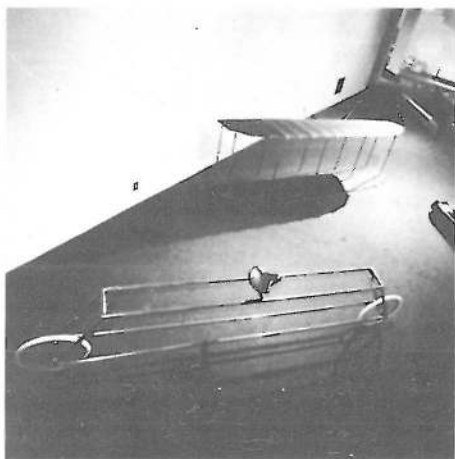
Confuso, fino a non molto tempo fa, nel gruppo della giovane avanguardia torinese dominata dalla corrente 'povera', Gianni Piacentino è - con Alighiero Boetti - forse Paolini - uno dei rari artisti usciti da questo clima locale di ricerca che abbiano abbastanza rapidamente acquistato una fisionomia sempre più inconfondibile. Il duplicato, la riproduzione usati per un'irritante ma lucida operazione di verifica ottico-intellettuale, in Paolini; un pittoricismo, già latente fin dalle proposte "povere", e ora ribadito con insistenza, abbinato a una raffinata sensibilità materica, in Boetti; in Piacentino il connubio fra una manualità, artigianalmente sempre più perfetta, e un'ironica distorsione delle funzioni che devia una ricerca limitata inizialmente alle strutture verso aree più ambigue dove non è difficile riconoscere la permanenza di atteggiamenti dadaistici e surrealistici. Anche quando si presentava assieme con i suoi compagni torinesi delle correnti "povere", Piacentino si distingue-

va per il suo linguaggio "diverso": apparentemente più vicino a quello delle "strutture primarie" che a quello degli "earth-works". Con una differenza, però, rispetto al primo gruppo: che, nelle opere di Piacentino, anziché avere forme di derivazione geometrica, proposte come combinazioni ottiche e spaziali, avevamo un discorso "minimo" a livello del manufatto umano: oggetti di perfetta falegnameria, ridotti alla loro essenzialità formale, e curiosamente inutilizzabili (tavoli, archi, stipiti di porte ecc.). Inoltre, questi oggetti erano accuratamente stuccati e ricoperti di una densa vernice acrilica, stesa con la pistola a spruzzo, e di caratteristiche tonalità dolci o metalizzate: colori scelti da un campionario di vernici per carrozzerie d'automobili. Nella mostra attuale, Piacentino porta avanti il discorso della riconoscibilità dell'oggetto e della sua contemporanea distorsione, e, quindi, inutilità. Strani bicikli, dalle ruote estremamente divaricate, monopattini frammentari, manubri dilatati, che non potranno mai essere inforcati o mossi dall'uomo, frammenti di alianti, con ali membranose, che mai prenderanno il volo, riposano sul pavimento della lunga sala della galleria, come macchine destinate ad altri esseri, stupendamente inutili nella perfezione del loro disegno e nella preziosità, al limite del kitsch, delle parti in legno verniciato a mazzature verdognole, o violacee. Le dimensioni spropositate di questi congegni rende la loro riduzione a oggetti decorativi oltremodo difficile. E' con una punta di staccato 'dandismo' che Piacentino è riuscito in questa difficile operazione di superamento della struttura primaria e della macchina inutile, smitizzandole a colpi di eleganza formale e di divertita fantasia funambolista, ludica. Senza provocazioni. Come la svagata eleganza 'beat' (foulard, giubbotto di pelle e stivali, jeans, cinturone con fibbia), però tutta tenuta su raffinati accostamenti di toni dolci, con cui il giovane capelluto e baffuto torinese si presenta in pubblico.

Gualtiero Schönenberger

Galleria del Naviglio: M. Rossello

Pitture e sculture dell'artista savonese oggi milanese: un momento importante nella sua evoluzione. Tuttavia, su Rossello, bisogna far chiaro. Anzitutto Rossello sembra facile per i suoi contenuti, in linea con la letteratura "apocalittica" da Ortega y Gasset a Huzinga ad Adorno; altrettanto facile per determinare fonti artistiche, da Du-



G. Piacentino: Oggetti 1969

champ a Moore a certo Ernst. Ciò, accanto a una maturata tecnica e a una coscienziosa serietà, determina un meritato successo. Tuttavia il valore del nostro artista è altrove. E assai meno in superficie. Artista che costruisce mattone su mattone il suo proprio mondo visivo, Rossello si differenzia da molti suoi contemporanei; non è declamatorio come un Matta; né introverso come un Bacon; né romantico come un Sutherland; né ricercatore di oblii labirintici come Cremonini; né mondano come un Vespignani; né controriformista come un Vacchi. Rossello è narrativo; in equilibrio fra introversione ed estroversione; positivo, non positivista né oggettivista; storicizzante, senza la scivolata nel revival; antedonista, antisoggettivista; contrario alla violenza propria del morboso e altresì disprezzante certa necrofilia del gusto crepuscolare; più gotico che barocco, più romantico che neoclassico. La pittura per Rossello è, dunque, un fatto di scelta interiore e di cultura morale; comunque essa impedisce sia di salire in cattedra, sia di sfuggire il proprio impegno. Pittura per comunicare stati d'animo ad altri uomini mediante lo stile, più che per servirsi della tematica della crisi dell'uomo contemporaneo come di una ideologia tutto fare, rassente il luogo comune al livello da aggiornato salotto intellettuale. Scelta di stile; cioè maturato costruttivismo complesso su diversi piani visivi, il figurativo, il cromatico, lo spaziale; bisogno soprattutto di sintesi temporale. Pur agli antipodi formali, in Rossello, ora, si sente la calma lucida e misurata di un Léger. E' la posizione dello spettatore, del narratore in terza persona. In altre parole, l'artista, descrivendo il mondo dell'incomunicabilità, si sforza tuttavia di comunicare e anche di non farsi coinvolgere; si tratta di un fatto difensivo più che offensivo. Ne è esempio la recentissima produzione di un gruppo di sculture, per la prima volta esposte in una personale. Tali sculture (in marmo, in bronzo, con supporti in *plexiglass*) non sono altro che le figure prima dipinte ora divenute tangibili, come per un bisogno di maturazione, di prova del nove. Certamente è uno pseudoproblema il chiedersi se il Rossello vero sia quello che dipinge o quello che scolpisce. Tra i due modi v'è unità e sintesi. E la scultura, ricca di piani e di contropiani, compatta ma flessibile nelle articolazioni, porterà il pittore a una sempre maggiore coscienza strutturale e severità d'impianto (in alcune sculture s'avverte più che la insensatezza del robot, la ieraticità senza parole dell'arte egizia arcaica!). Lo spazio

non permette, qui, di dir molto. Ciò che, però, mi preme di annotare, è una sentimentalità, una intimità, un senso della contemplazione della solitudine, una mitezza serena e intelligente, che contraddistinguono gli ultimi lavori pittorici di Rossello. Il nostro non è un pittore volgare né per il volgo; mai; sia quando guarda ad esempio al Quattrocento settentrionale, sia quando capta echi dal cubismo, dal neoplasticismo. In lui c'è, prima di tutto, ancora una Stimung umanistica: seguendo questo filo interiore, rientra in una neometafisica - di umore, di spazio e di ritmo - tutta italiana e, nel contempo, ricca di succhi regionali che si fondono, senza fornicazioni con la Moda, con la cultura internazionale dell'arte moderna.

Riccardo Barletta

Levante: Simbolismo e Art Nouveau

All'interesse sempre più vivo, da parte del pubblico, per i fenomeni dell'area simbolista - che tien dietro a quello più specifico per l'Art Nouveau e ne allarga, anche ambigualmente, le motivazioni -; interesse di cui fornisce prova lo stesso trasferimento a Toronto della mostra torinese dell'estate scorsa; la galleria del Levante risponde con una piccola esposizione di formula raffinata (quadri, alcune sculture, e un contorno di deliziosi oggetti), che costituisce in certo senso compendio di molti anni di attività specialistica della galleria in direzione Art Nouveau. L'esposizione scarta - per lo meno così sembra - ogni proposito di rivalutazione qualitativa, anzi gustosamente ironizzando (si pensi all'anonima *Allegoria di Garibaldi*); bada soprattutto a restituire un clima, e un costume psicologico; dove si identifichi tutt'al più il filo conduttore che dal simbolismo in senso lato e dalle sue nebbie contenutistiche arrivi alle sigle più rigorose dell'Art Nouveau: ma a questo punto si ferma. Su tale impostazione il discorso è coerente (scarsamente motivata pare soltanto l'inclusione di Pickersgill); rivolgendosi a un pubblico smalzato, non ha intenzioni didascaliche (ma un criterio più sistematico nel catalogo sarebbe comunque stato utile) e accosta spregiudicatamente il bello e l'orripilante, lasciando al visitatore il piacere del brivido. Per quanto riguarda la presentazione di opere che possono costituire arricchimento delle acquisizioni torinesi, appar molto opportuna qui la presenza di alcuni caratteristici pezzi preraffaelliti e derivati: Framp-ton, per esempio, e soprattutto lo splendido pastello botticelliano, a grandezza naturale, di Burne Jones: che qualifica il li-



L. Bakst: Angelo

vello particolarmente alto di questo maestro. Opportuna la presenza della gran tela di Fabry, tipico esponente di una situazione intermedia tra impegno descrittivo e volontà di schematizzazione, e cioè dello sforzo che sul finire del secolo XIX il simbolismo di natura più accademica faceva per sostituire alla formula naturalistica una formula stilizzata, meglio confacente alle motivazioni ideali del suo discorso. Si segnalano infine, per nettezza formale, i pezzi di Karel de Neree, questo più aspro fratello, e seguace, di Beardsley: di cui la Galleria del Levante promette tra breve una rassegna più ampia.

Rossana Bossaglia

PADOVA

Galleria Chiocciola: P. Lustig

Questo "bizzarro" artista che continua a riproporre - da dietro una vita (nota G. Montenero) svevianamente condotta "da tranquillo borghese benestante" - le proprie "umanissime follie" ci rivela insospettabile profondità. C'è dell'ironia: sugli eventi, gli oggetti, le proprie cose dentro; c'è del grottesco e a volte veramente da divertirsi a guardare (caso raro oggi, come nota Dorfles). Un *esprit de moquerie*, direbbe Fornari, che non risparmia nulla, neanche certi modi di far arte da cui Lustig, a modo suo, pare trarre spunti: un certo surrealismo fatto in casa, la pop art, l'arte naïf, forse un pò Campigli (del resto amico di Lustig) - ma tutte esperienze in cui è difficile inscrivere nettamente. Questi strani "contenitori" dalle forme terribilmente

contorte, fantastiche, pullulanti di fatti disparati e tuttavia conviventi (di cui tutto collabora a far sentire la precarietà: una sorta di impossibilità logica tuttavia evidentissimamente, trionfalmente contraddetta dall'insopprimibile verificarsi fattuale - come nella vita, del resto); il disgregarsi o l'aggregarsi apparentemente casuale (una casualità del significato, mai del significante) dei volti e degli eventi sembrano continuamente rimandare ad un'al di là del quadro, presente solo per simboli da scavalcare in una più esplicita presa di coscienza. Ma qui non v'è al di là, né presa di coscienza che non sia quella del segno vivo nel quadro. Tanto meno c'è al di là per via di nullificazione fantastica della realtà (come se ci fosse una realtà più vera oltre il quadro) rappresentata. Perché l'artista dovrebbe offrire per segni simbolici una realtà che può esser espressa con maggior chiarezza sul piano discorsivo (quello del critico che "svela" il simbolo nascosto?) Così non c'è situazione simbolizzata da ritrovarsi sul risvolto positivo dell'azione corrosiva del "divertimento" che le opere di Lustig suscitano: il "riso" è segno, e non è possibile sensatamente parlare che di questo. Non c'è ambiguità tra reale e fantastico se non per chi cerchi oltre il quadro il suo senso, svalutandone così la sensibile presenza. Non c'è alcun tranquillo (conservatore) contemplare qui, nessuna fuga oltre il segno nel mondo dei simboli esplicitati: anche esplicitato il simbolo non può che ricadere sul segno per riconquistare un autentico senso e non c'è che questo offrirsi del significato nel significante, in una presenza sensibile lanciata verso gli uomini e i loro mondi di sensibilità nella sua piena (e pertanto non riducibile ad alcun senso univoco) apertura significativa. Un *esprit moqueur* dunque questo di Lustig che non stravolge le normali connessioni della vita pratica (connessioni peraltro avvertite come non senso) se non perchè ne venga vissuto sensibilmente un più autentico senso - con una inarcatura più drammatica di quella di un Maccari, ad esempio, e una tonalità più stanca, più conscia dei rischi di distruzione presenti nel nostro mondo.

Gabriele Scaramuzza

ROMA

Galleria Iolas Galatea: Matta

Le "Prigioni" piranesiane sono già state citate; riferimenti meno mediati e più significativi sono Sutherland, Lam, Gorkij, in un intrico di relazioni nel quale neppure

la cronologia dipana i conti del dare e dell'avere. Valga comunque l'indicazione d'una temperie dove il surrealismo è mera tangenza, e la componente onirica e quella ironica son venute cedendo ad una visionarietà angelicamente infernale, oggi tuttavia non diversa da quella di ieri. La mostra include qualche grande scultura in alluminio, che non ripete la magia di certe trasposizioni magrittiane o dechirichiane. Anche su queste ultime ci sarebbe da ridire; in Matta il bianco argenteo della materia non restituisce, come pure vorrebbe, l'ectoplasmatica consistenza delle misteriose presenze animate della pittura; le quali vivono dell'assenza di un corpo definito, sospese nelle atmosfere avvampate o nel gelido nevischio di condizioni non più meteorologiche ma morali. Esseri divisi tra il vegetale e l'umano, il meccanico e l'animale, il micro e il macroscopico, interni di un laboratorio dove si trama sui destini del cosmo. Ma l'avvio letterario è facile non soltanto per l'esegeta; non sempre l'immagine e il suo folle ritmo fantastico riscattano intenzioni narrative che indugiano su personaggi e comparse, e la repulsione di larve ed embrioni non supera talora il livello fisico. Resta Matta anche in questa mostra, un artista che s'avvicina ai sessant'anni mantenendo con impercettibili adattamenti di registro un'attualità che sembra confortata dai tempi, ma che è in parte dovuta - dove manca l'incandescente messa a fuoco più frequente in anni meno recenti - a una sottile, calibrata ma alla fine improduttiva ambiguità di mondo poetico.

Guido Giuffrè

Studio Condotti: Peter Phillips

L'indagine all'interno di una nuova civiltà dell'immagine che Peter Phillips conduce, si manifesta nelle sue componenti fondamentali in queste opere che l'artista inglese espone nelle sale dello Studio d'Arte "Condotti", presentato al catalogo da Enrico Crispolti. Un modo d'essere, il suo, all'interno di una situazione umana con capacità ricognitive di scelta. Da qui il suo particolare campo visivo, l'organizzazione mentale dello spazio nel cui ambito egli colloca l'immagine scelta attraverso gli oggetti della civiltà del nostro tempo eminentemente meccanico - tecnologica. Solo che la sua è un'azione non di elencazione di mezzi espressivi (l'aspirazione all'inventario cara ai "popisti" statunitensi) bensì di precise individuazioni, con l'intenzione di dare agli elementi del racconto quei si-

gnificati conoscitivi che nell'ironia trovano la peculiare radice. Una posizione culturale indubbiamente d'estrazione europea riconducibile all'antica distinzione che vuole la partecipazione dell'artista europeo ai fatti della vita essenzialmente poggiata sui valori indicativi della vita stessa, e quella dell'artista americano, invece, fatta di adesione immediata. D'altronde scopo principale della pop-art americana è stato quello di accettare i messaggi della civiltà contemporanea riproponendoli avulsi dal contesto di sollecitazioni secondarie che sovente ne mutano i significati. Scopo del discorso di Phillips è quello di imprimere all'immagine determinate simbologie che trovano fertile terreno nella tradizione culturale britannica in modo particolare (gli "indovinelli" di Hogarth: e giustamente Crispolti si richiama anche ad Hogarth nel documentare le origini di Phillips). Logica ci pare, quindi, una interpretazione in termini di incontro - scontro; di reazione, cioè, del fruitore dinanzi alla estrema lucidità del racconto di Phillips; e ci pare anche evidente che la reazione debba scaturire da una serie di contraddizioni insite proprio nel racconto. E' l'immagine che aggredisce; il modo come essa è suggerita nelle componenti interpretative: il contrasto macchina - natura, oggetto - intuizione dell'oggetto. Il tutto legato dalla fluidità del segno che diventa veramente segnale. E' qui, allora, che le ragioni di Phillips risolvono quella emblematicità cui accennavamo. Gli elementi proposti nella rinnovata dimensione assumono nuovi significati ai quali è dato partecipare stabilendo con essi dei singoli rapporti che quasi diventano dialettico-dialogici. L'aquila aggredisce il motore ma è poi il motore che acquista lo stesso scatto dell'aquila; il racconto si addensa in tal modo acquistando quella capacità di *comunicazione ulteriore* cui accenna Crispolti, che è poi un modo d'accettare la condizione umana del nostro tempo integrandola soltanto di quelle componenti critiche a ristabilire quel nuovo umanesimo cui l'arte deve, a nostro avviso, aspirare, fuori da ogni sterile isolamento che nella poetica del non linguaggio si risolve.

Vito Apuleo

TORINO

Galleria Notizie: Alberto Burri

Le opere recentissime di Burri - tutte del '69 - esposte alla Notizie sono basate unicamente sull'uso del colore uniforme bian-

co e nero (steso su paniforti per mezzo di smalti variamente opachi o lucidi all'incidenza della luce), sensibilizzato in alcune parti dalla sovrapposizione di fogli di plastica trasparenti. Esse sono tutte di grande dimensione; la loro monumentalità nasce più dal rapporto interno che dalle proporzioni stesse. In questo ritorno al colore nella sua accezione di positività e negatività, dall'artista già usato in opere dal '46 al '50, la conferma della radice di "pura visività" (Arcangeli, Barilli) all'origine del suo creare. Dallo stacco e dall'opposizione tra il bianco e il nero il ribaltamento e lo slittamento dinamico, e pur sempre calibratissimo, della compressione di masse che giungono nei "Gobbi" alla visualizzazione tridimensionale mediante oggetto in tensione della tela. Le presenze geometriche a curva parabolica, sottilmente irregolare, che "passano" sulle superfici di un bianco assoluto, congelato e invalicabile, sono la decantazione ultima e illuminante del lungo, significativo discorso di Burri. Dalla nuova percezione ottico-cromatica della forma-materia del suo periodo più famoso, all'attuale impaginazione rigorosissima di



A. Burri: Nero plastica 1969

zonature bianche e nere, variamente opache, lucide o ricoperte di plastica; dall'aggressione della tessitura materica della superficie allo stacco contemplativo odierno, più che un vero e proprio nuovo corso della sua pittura, un processo riduttivo mentale all'essenzialità esistenziale. E che naturalmente ingloba e sintetizza le recenti connotazioni dell'op art e della nuova geometria. L'energia dilagante sulle superfici attraverso rapporti equilibrati di separazioni e accostamenti, non violenta lo spazio; si oppone otticamente a esso, vibra tensionalmente nelle textures ondulate a piccole bolle d'aria delle pellicole in plastica, scorre in una continua dinamica all'infinito al di là dei limiti del quadro, nell'evocazione di silenzio e di misura assoluti della creazione autentica.

Mirella Bandini

TRENTO

Palazzo Pretorio: Hap Grieshaber

Le tavole che lo xilografo germanico Hap Grieshaber ha presentato su iniziativa del Centro Bronzetti nelle sale di Palazzo Pretorio costituiscono una "summa" di carattere tecnico difficilmente eguagliabile. In esse infatti la malizia del mestiere, la bravura artigianale - questo termine lo si intenda per il giusto verso - sono di scena ed ogni particolare è improntato alle risorse che l'artista svevo "sente" nel legno, nel colore e nell'impaginazione. Forse per molti al giorno d'oggi parlare di legno di filo, legno di testa significa assai poco, è qualcosa di sorpassato. Ebbene con questa mostra s'è avuta la possibilità di vedere come le venature del legno, quel linguaggio sottile che solo un artista sa cogliere e mediare con il colore, incidendo e quindi imprimendo, sia colmo di una infinità di affabulazioni. E qui siamo giunti a dover dire della poetica di Grieshaber. Da partenze espressioniste, mediate attraverso il mondo di Feininger e di Klee - come avverte giustamente il prefattore Horst Richter - lo xilografo giunge ad una sua proposta per certi versi autonoma. Qua e là si avvertono simpatie per Picasso, d'accordo, ma non c'è mai una deformazione tesa a sottolineare un aspetto negativo, non esiste mai la "carica" che deforma ed irride. Al contrario i racconti di Grieshaber hanno qualcosa di panicamente gioioso, sono una festa di colori, di forme, di immagini nel fluire di una vicenda, semplice e complicata come, in fondo, lo è la vita: e come tali vanno accettati.

Luigi Lambertini

BRESCIA Alla GALLERIA SINCRO si è tenuto il primo incontro post-Pejo tra gli operatori estetici che hanno partecipato alla manifestazione "11 Giorni di Arte collettiva" a Pejo. E' stata allestita una mostra collettiva comprendente, fra gli altri, H. Bohm, I. Gandini, A. M. Gaudenzio, M. Mondani, B. Munari, C. Schoner, Studio Piùuno, Y. Toyota, A. Valmaggi. Tale mostra rappresentava il pretesto per riunire, grazie alla tenace volontà dell'organizzatore Nizzi, direttore della Sincro, gli operatori estetici per decidere sul piano di lavoro per il futuro del Centro. E' questo un fatto insolito che esce dai tradizionali schemi delle gallerie. Infatti il raccogliere molti operatori per ascoltare le loro necessità e poter quindi organizzare loro gli spazi operativi necessari all'espressione è un fatto che auspichiamo venga proposto da un maggior numero di gallerie.

E. P.

CIVITANOVA Sempre lodevoli queste iniziative provinciali. Qui, un gruppo di amici, che ha creato la GALLERIA ANNIBAL CARO, per far conoscere in questo paesino delle Marche, nomi noti e proporre alcuni promettenti giovani. Prima è stata la volta di ADRIANO CALAVALLE, un giovane urbinato dal segno incisivo col quale costruisce immagini di notevole essenzialità. Un artista da seguire per la limpidezza del suo dettato e per una capacità di restituire, al di là dell'immagine stessa, i drammi, poetici segni della vita. Poi una mostra di REMO BRINDISI (presentazione di Franco Solmi). Come ha scritto Vincenzo Perini: "il riferimento, nella rappresentazione, a persone o avvenimenti di recente memoria, ha per questo artista un significato ontologico; il personaggio è finzione prospettica e non è dato riconoscerlo se non nella sua decomposizione; la decomposizione di una carne che si ritrova macero supporto alla condizione interiore che è la vera cosa ad essere rappresentata: è la sete di conquista e di supremazia, la violenza, l'odio, la sopraffazione, l'egoismo, segni inoppugnabili della tragica dinamica della presenza umana di oggi, ma anche di sempre. Ma esiste in Brindisi, accanto alla denuncia, un segno di fede nell'umanità; nella proposta di un incontro dell'uomo con se stesso, in termini non più diaframmati dalla visione molto spesso piacevole di un realismo rievocativo, è insita la speranza che egli si riconosca nell'odio, nella violenza, nei tragici condizionamenti ed abbia la forza di reagire per ricostruire il tessuto di valori morali e spirituali distrutti".

E. S.

MILANO Di FAUSTO PIRANDELLO si è già parlato, su questa rivista, in occasione di un'altra mostra da GIAN FERRARI e quindi, per quell'economia che ci tiranneggia, dobbiamo limitarci a queste brevissime note. La mostra comprende opere poco conosciute e precisamente piccoli pastelli eseguiti negli ultimi quindici anni. In un certo senso sono una sorpresa. Si direbbe che il mezzo tecnico spinga l'artista ad una scioltezza inusitata e ciò che colpisce è come il linguaggio franto e allusivo, col quale riusciva ad immergere i suoi personaggi in uno spazio molteplice, si sia solidificato in volumi maggiormente netti e contornati. Rimane la complessa ric-

chezza che lo caratterizza ma lo spazio si è fatto, ora, più ordinato, più fermo. Una mostra forse più significativa di quanto sembri a prima vista. La SQUARE GALLERY è una galleria nuova che ha aperto i suoi ampi locali in Piazza Liberty 8. La mostra, più che una collettiva, è formata da tre distinte personali di ARTURO BONFANTI, CARMELO CAPPELLO e GIOVANNI KOROMPAY, presentati da Ernesto L. Francelanci. Sono tre artisti dei quali, su questa rivista, è stato scritto più volte e non resta che sottolineare come li accomuni un discorso che con gli anni si è affinato fino a livelli di notevole qualità. Non un semplice approfondimento dei rispettivi temi astratti, bensì una pienezza espressiva che fa venire in mente come la storia, spesso, batta i sentieri più schivi e meno celebrati. Altro artista di cui spiace non poter scrivere a lungo è GI-NO MELONI che ha esposto alla GALLERIA DELLE ORE. Erano opere recenti che hanno consentito un'ulteriore analisi del suo particolare lirismo. Anche questo fra i più genuini che sia dato incontrare. Si nota una più accentuata tendenza a liberare questo lirismo in una specie di racconto, frammenti di memoria che nell'organizzarsi sulla superficie del quadro tendono a depurarsi di ogni scoria per rimanere puro palpito di fronte a luoghi e cose incontrati e visti. Dopo questa mostra si è avuta l'esposizione dei disegni partecipanti all'annuale PREMIO DEL DISEGNO, giunto alla sua 9 edizione, di cui diamo i risultati nel notiziario. Insieme al PREMIO DIOMIRA, pure riservato al disegno, tenutosi poche settimane fa alla GALLERIA GIAN FERRARI (anche di questo i risultati sono stati dati nel notiziario del n. 27) è uno dei premi di più alto livello. I disegni presentati sono, nella stragrande maggioranza, di buona qualità, quasi a confermare che il disegno, oltre ad una propria autonomia, gode del privilegio di essere più vicino alla sorgente del fatto espressivo. Allo STUDIO SANR'ANDREA opere di EUGENIO DEGANI su cui ha scritto Schoenenberger nel n. 27, per una sua mostra veronese. Qui la sala è dominata da un "canneto" ed è occasione per saggiare l'efficacia di questi suoi ambienti dove natura e tecnica vivono in una simbiosi affascinante. Affascinante nel senso proprio del termine, per quella suggestione che i tubi di plastica - contenenti liquidi colorati e posti in mezzo a vere piante di granoturco - generano anche per effetto delle luci. La povertà dei mezzi usati acuisce questa presa un po' misticheggiante, forse per l'ambiguo rapporto che si stabilisce tra artificialità e natura. Continuando il suo "navegar pittore-sco", ALFONSO GATTO è approdato al NAVIGLIO milanese. Pareti fitte di quadri in cui, come scrive sia lo stesso Gatto che Valsecchi nella presentazione, si coglie una intensa ricerca di dire la "realtà fantasticante", l'ineffabile della memoria. Egli vuole esprimere con colori e immagini (soprattutto paesaggi), la medesima "visionarietà" lirica che c'è nella sua poesia. Nell'altra sala, sculture di NENA AIROLDI. E' alla sua prima personale ma in queste sue forme lucide, semplificate, c'è già una notevole bravura e capacità di esprimere con proprietà un suo ideale. Come scrive Bruno Munari nella presentazione, non è facile eliminare il superfluo e invece queste forme hanno una pulizia mentale che rende percepibile - come lieve fremito della fan-

tasia - la più tenue piega, il solco più sottile. Una bella mostra è quella di GIOVANNI ALICO' alla PEGASO, presentato da Silvio Ceccato. Si tratta di un catanese, non più giovane, che da ragazzo, fino a 20 anni, ha dipinto carretti siciliani. Poi, dopo aver trascorso alcuni anni in Argentina, si è stabilito a Milano. E qui continua, con rara modestia, in una sua ricerca astratta che si sta facendo sempre meno materica e sempre più matura. A volte, ormai, bastano pochi segni essenziali sulla tela bianca, a costruire un'immagine tutta interiore, forte e, al tempo stesso, tenerissima. La nuova GALLERIA FALCHI (Via Andegari, 4) si sta caratterizzando per un tipo di proposta dove l'accento è posto soprattutto sulla qualità. Per esempio, in questi giorni, ha esposto alcune incisioni di rara bellezza. Sia le litografie, specie quelle bianche, di FONTANA, sia quelle calibratissime di CAPOGROSSI, sia le serigrafie "a fotogramma" di BURRI. In tempi di grande scialleria (specialmente nel campo delle incisioni) è una lezione salutare che viene da questi tre maestri. Alla GALLERIA DEL GIORNO collettiva particolarmente interessante. Un gruppo presentato da Aldo Passoni, composto da 5 giovani che operano a Torino. Ognuno con un suo discorso. ANNA COMBA nell'ambito della mec-art; DUILIO GAMBINO sulla linea della pop europea, con certi "quadri nel quadro" piuttosto efficaci; LUIGI MOTTURA con sculture che si ampliano a ritmi complessi; GIANNI DEL BUE, un pittore elegante, pulito, e nel medesimo tempo con una accentuata capacità costruttiva e dinamica; GIORGIO CIAM con certe sottili reti che si aprono sullo spazio con un persuasivo effetto di liberazione fantastica. Insomma una mostra da ricordare. Sempre in questa galleria si è avuta, in seguito, la personale di SANTOLO MAFFETTONI, presentato da Sandra Giannattasio. Da una matrice informale, egli è venuto costruendo immagini più delineate, con un segno che è "orma" e, nel medesimo tempo, elementi che si snodano e si organizzano in una forma che è quasi organica figurazione. Una specie di canna in cui ciascun segmento è esso stesso l'essenza della natura. Ritrovando così, con una delicatezza che è forse la sua caratteristica prima, addirittura agganci con la pittura dell'estremo oriente. All'AGRIFOGLIO, due giovani piuttosto promettenti: CLAUDIO ZANINI e ROBERTO MARTONE, presentati rispettivamente da Aurelio Natali e Vittorio Fagone. Il primo con dipinti di notevole sottigliezza coi quali scandaglia la comunicazione di fitti spazi che si scalano sul quadro, secondo prospettive logiche e illogiche insieme. L'effetto è di una complessità razionalizzata (ma sempre molto armoniosa), con certe "sospensioni" quasi metafisiche che riescono a portare il discorso su un piano di esteticità. Forse, se un rischio esiste, è che tutto diventi troppo bello. Il secondo presenta soltanto disegni. Ma ciò non gli impedisce - specie con la matita - di ottenere risultati persuasivi. Dico: specie con la matita, perché quel flusso onirico, quella "corporeità" di cui parla Fagone, trovano nel nitore e nella sensibilità di questo mezzo una implicita dialettica. Vale a dire che ad arginarli, non ci sono soltanto gli assi cartesiani, i tralicci, bensì è il segno stesso che diventa, a livello espressivo, ragione. Infine ALL'ANGOLARE, quasi una antologica di UGO SAMBRUNI, presentato da G. Anzani. Dato che ci sono opere di diversi anni fa e opere recentissime, ciò

che risalta è la coerenza di questo pittore. Un discorso denso di umori, dove una tragicità di fondo si attorce e si impenna, facendo - specie di queste sue forme vagamente antropomorfe - uno specchio della sua esistenzialità.

F. V.

PESARO Mostra di gioielli di artisti e ceramiche - di NANNI VALENTINI a IL SEGNAPASSI. Una mostra natalizia dove al felice ritorno di Valentini alla ceramica con forme nuove ed efficaci per plastica essenzialità, si contrappongono gioielli già visti in mostre più complete a Roma e Milano. Tra i nomi poche le novità: accanto ai Pomodoro, a Soto, a Fontana, Del Pezzo e qualche altro, figurano i più giovani Lorenzetti, Ramosa e Mariani. Particolarmente interessanti i semplici e misurati gioielli di Lorenzetti e tecnicamente perfetti quelli di Mariani. Tra gli altri si rivedono sempre con piacere le eleganti e fantastiche creazioni di Fontana e Soto. Alla GALLERIA COMUNALE mostra di grafica, attività assai vitale nella regione. La mostra però risulta piuttosto confusa per la mancanza di una precisa scelta. Accanto ad illustratori quali Maccari, Piacesi, Ciarrocchi, ed altri, per lo più della scuola di Urbino, pochi, ma significativi, pezzi di Severini, Dova, Del Pezzo e, soprattutto, Turcato e Dorazio. Particolarmente bella una serigrafia di quest'ultimo del '69. Tra gli artisti che lavorano a Pesaro, Spallacci e Travaglini si fanno notare per le loro qualità tecniche. Infine FIORUCCI espone acquarelli, tempere e litografie alla SALETTA ROSSINI. Si tratta di un artista misurato e raccolto in un mondo ancora ottocentesco, in cui i richiami a Delacroix si notano nei sensibili acquarelli di paesaggio. Un senso della costruzione di derivazione cezanniana rinforza e strutturalizza la composizione, organizzando i dosati toni dei colori. Senz'altro sono migliori i suoi piccoli paesaggi degli studi condotti sugli animali, che esulano un poco da quell'intimismo affettuoso e commosso che sembra costituire la fonte maggiore della sua ispirazione.

A. P.

TORINO Alla BUSSOLA "OMAGGIO A CHAGALL" con dipinti, disegni, acquarelli, acquaforti e litografie. La fantasia fiabesca, i fantasmi infantili dell'artista in un'accensione espressionista di colori; tra le opere esposte notevoli le litografie per le vetrine della sinagoga di Gerusalemme (1962). Al PUNTO il gruppo AARAU 4 (dal nome della città svizzera ove lavorano) composto da cinque giovani artisti elvetici: H. KIELHOLZ, M. MATTER, M. MULLER, C. ROTHACHER, H. SUTER inseriti nelle nuove correnti visive di derivazione pop, op e minimal. Alla VIOTTI il gusto espressionista del giovane pittore inglese BRIAN ELLIOTT nei "ritratti di caricature" eseguiti con sovrapposizioni materiche di colori su collages. All'APPRODO "LES GRANDS PEINTRES NAIFS", raccolta di primitivi in gran parte iugoslavi e ungheresi. Tra essi da segnalare per qualità pittorica il francese MAXIME e lo iugoslavo IVAN LACKOVIC. Alla TRIADE dopo la pittura informale del torinese ERMANNIO ELLENA, i dipinti strutturalisti di MICHELE VENTURI. Tempere di tonalità chiare, in cui strutture geometriche di tipo architettonico si deformano e si dipanano nello spazio in allarmante vitalità.

M. B.

ancora su duvignaud

Non sarà male per una volta riprendere alcuni argomenti di cui s'è già parlato. Per due motivi: perché le note che si scrivono in questa pagina vogliono avere un carattere discorsivo, non legato all'obbligo di trattare un argomento nuovo o un libro diverso in ogni incontro; e perché riparlare un poco della situazione attuale della sociologia dell'arte, sulla base delle indicazioni emerse, permette di mettere a fuoco alcuni centri di discussione davvero utili. Soprattutto in vista di quel riesame di alcuni problemi di fondo che ormai da più parti si va tentando.

Non importa se non si daranno alle volte soluzioni univoche e definitive; anzi, lo scopo del nostro discorso è proprio questo: evitare le secche di apparenti conquiste totali e indiscutibili, bandire i metodi carismatici, le scelte faziose ed effimere, e al contrario problematizzare sempre ogni argomento e ogni traccia di lavoro, indicare se possibile più risposte per ogni punto interrogativo. Questo non significa accarezzare uno scetticismo di fondo ed aizzare al qualunquismo. Vuol dire semplicemente tenere ben fermo un atteggiamento di apertura e di comprensione accanto a un altro orizzonte, quello di scelta. La dialettica tra questi due momenti, di comprensione e di scelta, è la tensione più adatta - ci sembra - per avviare un colloquio che non si svolga nelle strettoie del vicolo a senso unico, ma negli spazi ampi di una piazza, dove tutti possono parlare. Duvignaud, dunque. Solo alcuni punti, di più viva attualità. Innanzi tutto, segnaliamo su *Ideologie*, n. 8/1969, un saggio interessante di Alfredo De Paz: "Sociologia dell'arte e società divisa". Dopo aver tentato di circoscrivere una definizione della sociologia dell'arte, sulla traccia del Silbermann ("Arte", in *Sociologia*, a cura di R. König, Milano, Feltrinelli, 1964), De Paz tiene separate la sociologia dell'arte dalla storia sociale dell'arte, e perviene all'accettazione della linea Francastel - Duvignaud. Da ultimo, propone nuovi obiettivi alla sociologia dell'arte sulla base di una concezione dell'arte desunta dalla lezione della

Scuola di Francoforte: i suoi autori sono dunque Horkheimer, Adorno, Marcuse, e anche Benjamin. De Paz approda alla concezione rivoluzionaria dell'arte. Si tratta di riannodare insomma l'arte al Mondo, alla prassi, per ribaltarla in una nuova piechezza.

Osserviamo ora che la posizione di Duvignaud si differenzia nettamente da quella degli ideologi suddetti: proprio per assicurare obiettività di metodo alla sua ricerca, la dimensione dell'utopia che Duvignaud ritiene congenita all'arte è un fatto implicito, quasi immanente, sempre potenziale, non è "direzionato" a priori: disponibilità pura, neutra nel senso migliore, pronta a riempirsi del futuro. Non di qualsiasi futuro, questo sembra sottinteso: la passione del nostro autore nello smontare le mistificazioni ideologiche ed estetiche sta lì a dimostrarlo. La prova della "neutralità", cioè dell'autonomia, di cui gode il fatto estetico nel pensiero di Duvignaud è data dal modo con cui il sociologo d'oltralpe tratta i due connotati di fondo, a suo parere, della situazione artistica d'oggi, specie in pittura: il peso del "fatto", naturale e artificiale (l'arte attenta alle cose più comuni, quotidiane, con cui è impegnata a fare i conti), e il "collage". Oggi siamo entrati nell'età del *collage*, dice Duvignaud: l'arte rinuncia sempre di più ai privilegi dell'invenzione gestita con un linguaggio proprio, e assume ormai a ruota libera i reperti esterni, le cose e gli oggetti della vita stessa. Gris e Picasso, Strawinskij e Buttor: di esempi ne porta parecchi. Ebbene: sia i "fatti" che il "collage" sono semplicemente registrati e interpretati, non sottoposti a intruppamenti frettolosi, a forzature ideologiche.

Non bisogna far fare all'utopia la stessa fine che ha fatto quello che gli stessi marxisti ormai chiamano il "sociologismo ingenuo", alla Lukacs, che intende l'arte come semplice riflesso della vita sociale (ma la questione è un po' più complessa...). Se si deve passare a un sociologismo "evoluto", esso dovrebbe essere discreto, non mortificante e vessatorio, ma neanche visiona-

rio e astratto. Duvignaud sa bene anche questo.

Un'ultima cosa. La sociologia dell'arte si qualifica come scienza empirica e la sua ricerca è "orientata in senso strutturale - funzionale, prescindendo dai giudizi di valore": il suo è uno "studio *dinamico, funzionale, comparativo*" (De Paz, cit. p. 173). Se noi ricordiamo quanto Duvignaud insiste sull'antidogmatismo e sul dinamismo

che devono caratterizzare la vita della sociologia dell'arte, sarà facile intendere come dovrà essere questo strutturalismo metodologico: non rinchiuso nei piccoli fatti, non vincolato ed esaurientesi in analisi "microscopiche", per usare la terminologia di Barilli, ma al contrario salire di lì ed abbracciare un panorama più vasto e comprensivo, articolato e storico.

Claudio Altarocca

IL CINEMA E GLI ARTISTI

KUBELKA

C'è anche chi con la macchina da presa compie delle ricerche parallele a quelle che pittori e scultori portano avanti con altri mezzi, senza mai essersi esercitato prima alla pittura vera e propria. L'esempio tipico è Peter Kubelka, viennese, 35 anni, fisico sovrabbondante e rubicondo di frequentatore di birreria e autore di alcune tra le pagine più alte del nuovo cinema. Fa cinema dai 18 anni, ha studiato al Centro Sperimentale di Roma, è fondatore e conservatore dell'Oesterreichisches Filmmuseum di Vienna e membro d'onore della Film-makers Cooperative di New York. In 17 anni di attività, Kubelka ha composto solo 5 films per una durata complessiva di 39 minuti, con una media di circa 2'30" annui (*Mosaik in Vertrauen*, 1954-55, 16'30"; *Adebar*, 1957, 1'30"; *Schwechater*, 1958, 1'; *Arnulf Rainer*, 1958-60, 6'5"; *Unsere Afrikareise*, 1961-66, 13"). Vale la pena di raccontare la storia dell'ultimo film che nacque come resoconto di un viaggio in Africa; il regista tornò con 3 ore di riprese e 14 di sonoro, che in 5 anni di montaggio si ridussero ai definitivi 13 minuti audiovisivi, un grido di angoscia per la strage degli animali liberi, su toni cromatici gialli, naturalmente di scarsa soddisfazione per i committenti. Il purismo perfezionistico di Kubelka si ricollega alle sue teorie e ai suoi metodi di lavoro. Il regista austriaco non crede cioè che il cinema sia "movimento", ma bensì la proiezione, a un ritmo molto veloce, di immagini non in moto, che possono produrre il risultato di un'illusione del movimento. Il cinema, "proiezione di fo-

togrammi fermi", nascerebbe dallo scontro di due fotogrammi. Per portare il film a un grado di articolazione sempre maggiore, tale da poter coinvolgere il pubblico a livello vitale, bisogna - sempre secondo Kubelka - utilizzare ogni parte del lavoro, ogni secondo, in maniera autenticamente economica. Nell'intento di impedire ai fotogrammi lunghi di rendere l'opera meno articolata, l'autore lavora quasi sempre sul singolo fotogramma; sa di avere *24 possibilità di comunicazione al secondo* e non desidera perderne neppure una, traducendo ogni possibilità in un diverso fotogramma. Lo stesso avviene col sonoro, perché è essenziale l'accoppiamento di ogni fotogramma col corrispondente fonico.

Questi procedimenti sovrintendono anche il montaggio di un film cronistico come quello africano, ma si notano assai di più nei 3 brevi *films metrici* che precedono cronologicamente quest'opera. Non è possibile descriverli, per la loro complessa densità o, come ha detto Ken Kelman, "la rapsodica precisione"; l'unico modo di assimilarli, secondo l'autore, è di impararli a memoria, e infatti generalmente *Adebar* e *Schwechater* sono disponibili in rulli che contengono i films da 2 a 5 volte. Così, se si rivede ripetutamente la sinfonia in bianco nero e rosso di *Schwechater* se ne coglieranno diversi livelli: il gioco dei reciproci rapporti tra bianco nero e rosso, un'alternanza di negativi e positivi, che si arricchisce periodicamente di sfocature totali o parziali, in uno svariare di infinite gamme che lo rende vicino alla musica nella sua costruzione per inquadrature.

La cosa è anche più evidente nei 6 minuti di *Arnulf Rainer*, costato all'autore 2 anni di fatica. È il primo film stroboscopico della storia del cinema, costruito soltanto con la luce e il suono, senza la proiezione di nessuna immagine sullo schermo bianco. Il film consta semplicemente della sovrapposizione di due alternanze, rispettivamente di tipo visivo (nero assoluto e bianco pieno) e sonoro (suono puro e eccessivo e completo silenzio.) Nell'infinito gioco delle combinazioni di questi 4 elementi, mediate dall'intervento dell'elemento tempo, Kubelka riesce a conseguire un risultato tra i più compiuti della storia del cinema, che se per il tipo di ricerca si apparenta a precise esperienze pittoriche, grazie al gioco dei ritmi trova un equivalente soltanto nella musica.

"Il cinema", ha detto Kubelka, "ha una certa posizione tra le arti, non facile da definire, perché già molto complessa intrinsecamente riguardo ai propri materiali. Il mezzo delle più reali comunicazioni o "documentazioni" è la pittura, cui però fa difetto la dimensione tempo, mentre quest'ultima il cinema la possiede. La musica sa donare un certo piacere qualificato come "celeste" in quanto "non del mondo nostro". E il cinema può aver qualità

simili nel *costruirsi un tempo celeste* pur essendo una cosa reale. Ora il risultato più prezioso, che fa riconoscere il grande artista, è il saper riportare nella propria disciplina qualità peculiari di altre. Se un pittore riesce a documentare un ritmo del suo tempo, ad esempio "dipingendo il silenzio" (Carpaccio sì, Dürer no), introduce nella sua opera una *diversa* qualità. Per me l'obiettivo è di raggiungere qualità *altre*, difficilissime per il cinema: quelle dell'armonia architettonica anzitutto. Sul mio schermo non ammetto cose che non amo. Un centimetro quadrato dell'opera d'un buon pittore si differenzia da quello di un altro meno valido, proprio per il fatto che è riempito in misura completa di *cose amate*, tutte d'uguale bellezza, importanza, profondità. Così mi regolo per i miei films: devo provare amore per ogni cosa che decido debba apparire; vi comprendo quindi solo le cose che sono riuscito a dire bene. Se comincio a lavorare a qualcosa che poi non mi riesce della bellezza che esigo, la ometto: potrebbe compromettermi la *monumentalità* del film: la totale armonicità d'ogni risvolto, cosa pressoché assente nella storia del cinema. Tendo a raggiungere un'essenzialità di *composizione*".

Franco Quadri

NOTIZIE

Andy Warhol farà un film per la Paramount, e Mario Schifano per Carlo Ponti.

Paolo Scheggi sta studiando un film a colori, in costume, di argomento biblico e ha già offerto da due importanti gruppi produttivi.

Il Club Nuovo Teatro di Milano inizierà la sua attività 1969-70 di presentazione di films underground nella seconda metà di gennaio; per l'inaugurazione verrà proiettato "The private life of Fernando Cortez" di Chamberlain, con Taylor Mead e Ultraviolet, un prodotto della Factory di Andy Warhol. Lo stesso film verrà presentato al Filmstudio 70 di Roma dal 19 al 22 gennaio.

Gregory J. Markopoulos sta completando due nuovi films-ritratto di circa 30 minuti ciascuno, soggetti rispettivamente Alberto Moravia e Hans Richter. Il primo si chiamerà "The Olympian"; il secondo, "Index - Hans Richter"; Richter vi legge il suo famoso discorso di Zurigo del 1919. Entrambi i films saranno proiettati (accanto a una serata dedicata alle opere di Richter) in febbraio, a Roma da Filmstudio, a Milano dal Club Nuovo Teatro, a Trieste da La Cappella Underground.

Arnaldo Pomodoro inizia a gennaio la lavorazione del suo primo film.

Alla Galleria Il Centro di Napoli si è avuta la proiezione di 5 films di Luca Patella intitolati: Tre e basta, Paesaggio misto, Terra animata, Materiale per camminare e SKMP 2.

Carlo L. Ragghianti: SEVERO POZZATI Ed. Tamari

Carlo L. Ragghianti: BOLOGNA CRUCIALE 1914

Critica d'arte n. 106/107

Nella presentazione della mostra "Arte in Italia 1915-1935", tenutasi a Firenze nel '67, Ragghianti si chiedeva quale era la consapevolezza, la "conoscenza reale" dei fenomeni artistici, prodottisi dopo la conclusione del movimento futurista. E rivolgendosi in particolare alle giovani generazioni, chiedeva se era lecito disinteressarsi e ignorare questo periodo, magari "per riconoscere giusta e valida l'ipotesi di ricominciare la storia ab initio". Le medesime ragioni sorreggono questo volume sulle origini scultoree e pittoriche del cartellonista Severo Pozzati e il lungo saggio a cui è interamente dedicato l'ultimo numero di Critica d'arte. Per la verità si tratta dello stesso saggio, interpolato variamente, ed è per questo che ne parliamo contemporaneamente.

Gli scritti di Ragghianti sono, come è noto, una specie di colata magmatica dove c'è di tutto. Una enorme quantità di dati, molte intuizioni geniali e polemiche ritorsioni che spesso lo portano ad essere più crociano del re. Per l'arte antica, basterà ricordare l'anticipatrice apertura sui Carracci. Per quella moderna, il volume "Mon-drian e l'arte del XX secolo". Elementi che trovano conferma in questo suo ultimo lavoro, riguardante, appunto, la rivalutazione del neoprimitivismo italiano, che precedette il coagulo di "Valori Plastici" e poi il "Novecento". Cioè quel collegamento "alle visioni e alle immagini dei Maestri del passato" che, secondo Ragghianti, ha avuto il suo punto "cruciale" a Bologna nel 1914. Precisamente con la mostra di quattro giovani: Morandi, Licini, Giacomo Vespignani e Mario Bacchelli.

L'analisi che egli fa della nostra situazione artistica di quegli anni è, come abbiamo detto, fra le più dense di notizie, di intuizioni ma, altresì, tra le più magmatiche. Ed anche la ricostruzione di quella "cruciale" mostra di un giorno all'Hotel Baglioni, accanto ad elementi di notevole interesse, presenta, purtroppo, zone d'ombra non lievi. Probabilmente perché i dati a disposizione sono ancora insufficienti (lo stesso Morandi non ricordava quali sue opere vi erano state esposte) ma, soprattutto,

perché il discorso è, a mio avviso, viziato da un atteggiamento eccessivamente formalistico. Finché l'autore coglie "l'ascetismo monocromo" (d'origine cezanniana) che, in un certo senso, accomuna i quattro artisti e ne sottolinea i legami con altri avvenimenti del tempo (dal diffuso interesse per l'arte infantile, alle anticipazioni di Derain, alle conversioni di Carrà e Severini, al neoquattrocentismo di Oppi, al primitivismo di Garbari e alla divulgazione operata dal Muller o dal critico Canudo) tutto fila liscio e non si può che essere grati alla sua perspicacia, alla sua documentatissima indagine. Senonché, quando dopo questi "fatti" ci si aspetterebbe, non dico una sociologia dell'arte, ma una attenzione alle cause di questo "ritrovarsi dopo una lunga odissea" e, soprattutto, alle conseguenze che in brevissimo tempo ne deriveranno, partorendo i "richiami all'ordine" e il "Novecento", a questo punto si rimane con la bocca asciutta. Anzi il risultato è che, spesso, si giunge alla conclusione che i fatti raccolti da Ragghianti diano, addirittura, un'immagine contrastante con la sua tesi e la positività del suo giudizio. Come, per esempio, quando, citando il libro di Lionello Venturi, "Il gusto dei primitivi" apparso nel '26, mentre ne ribatte giustamente la sostanza postromantica irrazionale e, in definitiva, mistica, sembra sfuggirgli che la sua matrice, o per meglio dire, la causa negativa di ciò, sta proprio in quel culto dei primitivi che aveva contagiato l'Italia (e parte dell'Europa). Un culto che se per Morandi e Licini fu stagione breve, guardinga, forse neppure ben definibile, e per artisti, quali appunto Pozzati (per rimanere ai quattro di Bologna), fu motivo di una crisi (che forse non fu estranea all'abbandono, da parte di quest'ultimo, della pittura per la cartellonistica), per molti altri significò imboccare una strada senza uscita (Oppi insegna). Insomma, d'accordo che si tratta di un periodo di estremo, particolare interesse, specialmente oggi e per giovani. Ma, probabilmente, per le ragioni opposte a quelle postulate da Ragghianti.

F. V.

GALA n. 39

S.Orlandini: Una galleria di tendenza - La Polena di Genova - S.Orlandini: Max Bill - M.Bill: Alcune considerazioni sull'arte - T.Trini: Antonio Dias - G. Vicari: L'ambiente uomo - L. Caramel: Campo Urbano.

D'ARS n. 46/47

J.Acha: Situazione dell'arte contemporanea in Perù - E.Garcia Camarero: Seminario sulla generazione delle forme plastiche - V.Aguilera Cerni: Arte tecnologica e semiologia grafica - M. Barbadillo: Materia e vita - S.Ceccato: Relazione - V.Aguilera Cerni: Miró - F.Battolini: Vieira da Silva - D. Cara: Il gioco nell'arte tra metafora e divertissement - Wilfredo Lam - L. Caramel: Mario Radice.

IL MARGUTTA n. 11

D.Riganó: Le mostriciattole - W.Zetti: La 3 Biennale di Bolzano - G.Bonani: Giorgio Saporiti - G. Di Genova: La risacca di Cremonini - V.Sacharov: I periodici d'arte negli anni della rivoluzione russa (2) - D.Parisano: Giovanni Romagnoli - M.Cordaro: Il cinema e le arti figurative.

DOCUMENTI DI ARCHITETTURA n. 2

G.Di Simone: Le Corbusier, luci e ombre - A.Bennetton: Forme scultoree del ferro battuto - Arte sacra: Augusto Colombo pittore, Tonino Grassi scultore - Arte della ceramica: Edgardo Abbozzo, Giovanni Dragoni.

CASABELLA n. 341

J.Wolski: Case e manifesti, note sul divario tra architettura e arti visive in Polonia.

ARTE CRISTIANA n. 567

V.Gatti e Gruppo di Ricerca: Il contributo delle arti alla pedagogia liturgica del segno.

FLASH ART n. 14

G.Politi: Lettera aperta a Dell'Acqua - Più case meno musei - La Biennale di Parigi - Dal Brasile - M. Calvesi: Plus que nature - E.Gian Ferrari - A.Bonito Oliva: Un anno per Pascali - Incontro con Valerio Adami - V.Agnetti: Fausto Melotti - Design a cura di E. Lucini.

FORMALUCE n. 12/13

A. Fomez: Ritorno alle origini (Fazion).

JARDIN DES ARTS dic. 69

M.Ragon: L'opera favolosa di Marc Chagall - H. Coulonges: Chagall, il pittore - H.Perruchot: Augusto Renoir nel Sud - P.Cabanne: Renoir scultore - J. D. Rey: Vieira de Silva - I disegni della Galleria Nazionale del Canada.

CONNAISSANCE DES ARTS dic. 69

H. Coulonges: Matisse e il paradiso - P.Cabanne: Ancora un passo nella pop-art - D.D.: Erro, collage più litho.

a cura di Luciana Peroni e Marina Goldberger

L'ART VIVANT n. 6

M.Chilo: Pop art - W.Hofmann: Il ruolo del museo - C. Millet: Design o Design?

ART INTERNATIONAL ot. 69

R.C.Kenedy: Sull'espressionismo - Seamus O. Coigligh: Il mio passato e pensieri - E.Roditi: Allegoria e retorica nell'arte di Emmanuel Pereire - G.Nordland: Robert Natkin - Toni del Renzio: Continuità ed innovazioni, nelle sculture di Giò Pomodoro.

STUDIO INTERNATIONAL dic. 69

S.Siegelaub in conversazione con C.Harrison - P. Heron: Il colore nelle mie pitture - J.Benthall: Tecnologia ed arte, n. 9 - P.Carey: Il nuovo spazio - J.Kosuth: L'arte dopo la filosofia - B.Newman: Per una critica senza passioni - R.Rumney: Uccidi John Bull con arte! - B.Reise: Disegni di Sol Lewitt dal 1968 al 1969 - R.Gordy discute le sue opere - Richard Smith.

ART and ARTISTS dic. 69

M.J.M.Ricour e W.Ayala: La biennale di San Paolo - R.Thomas: Grafici - D.Zack: "Smut" per amore, arte, società - J.C.Siegfried: Lo spirito delle comiche - T.Measham: "Play-Orbit" - N.Gosling: Serpenti nell'erba - C.Orr: Super Artist - M.Perazzi: I piccoli giuochi di Juuko Ikewada - W.Packer: Viva il vorticismo! - K.Coutts-Smith: Baalraj Khanna - S. Kalu: La VI biennale di Parigi.

APOLLO nov. 69

M.Sharp: The "Metropolitan Museum" al suo centenario.

DAS KUNSTWERK ot/nov. 69

H. W. Franke: Conoscenza dell'arte e della natura - R. Kudielka: Rapporto fra arte e tecnica - K. Lüdeckens: Il gabinetto astratto di El Lissitzky a Hannover - H. Off: Le strutture primarie di Erich Reusch - O. Bilhayi - Merin: Arte e macchina - K. Jürgen - Fischer: Critiche d'arte, diario n. XI - J. Claus: L'arte nell'urbanismo - J. Claus: Memoriale per Werner Schreib - M. Ohl: In memoria di Egon Vietta e Serge Poliakoff.

WELTKUNST ot. 69

L. M. : Eugene Spiro - H. T. Flemming: Litografie e sculture in vetro di plastica di Salvatore Dalì - J. E. Lapp: Il "Fauvisme" nell'arte europea - H. Wiegand Petzet: Alan Davie e George Sugarman.

IGAZ SZO set. 69

Szöcs Istvan: Lo studio di Bene Jozsef.

SINTEZA n. 15

Z.Krzisnik: Rihard Jakopic - N.Sumi: Jakopic e il mondo del colore nella pittura slovena - O.Bihalji-Merin: Marji Pregelj - V.Pregelj: Reminiscenze - J. Mesesnel: August Cernigoj - I.Subotic: La frattura tramite l'Action Painting nell'arte serba - M.Trsar: Tipi di disegni secondo la loro destinazione.

NOTIZIARIO

MOSTRE IN ITALIA

ACQUI Bottega d'arte: collettiva
 AREZZO Sette di quadri: Novello Bruscoli
 ASCOLI Civica: Marche presenza arte
 BARI Campanile: Paolo Frosecchi
 Panchetta: Vito Ceglie
 Bussola: Renzo Vespignani
 Cornice: Luigi Zuccheri
 Piccinni: Linda Verniola
 Unione: Ave Fornari - Enzo Guaricci
 Rosta 2: collettiva
 Michelangelo: collettiva
 BASSANO Centro Artist.: collettiva
 BERGAMO Garitta: Feliciano Bianchessi
 BIELLA Mercurio: Pippo Pozzi
 BOLOGNA Cancelli: Vincenzo Satta
 Duemila: Alberto Mari
 Sanluca: Carlo Salomoni
 Collezionista: Tonino Del Re
 BRESCIA Fant Cagni: George Braque
 Schreiber: Bruno Cassinari
 Sincron: Giovanni Campus - R. Spagnoli
 BUSTO ARSIZIO Palazzo Esposiz.: Erpo
 CANTU' Pianella: Presenze 1970
 CASALE CENACOLO: Arte fantastica piemontese
 CATANIA Sicilia: Gianna Frati
 CIVITANOVA A. Caro: Remo Brindisi
 COMO Giovio: Vanni Viviani
 Salotto: Mario Braccigliano
 CREMONA Botti: Floriano Bodini
 Poliedro: Piero Riccardi
 Portici: Murillo Azzini
 CUNEO Etruria: collettiva
 FABRIANO Virgola: Gianni Poggeschi
 FELTRE Sole: Simonetti
 FERRARA Civica: Pittori dopo il 900
 Centro Attiv. Visive: Aurelio C.
 Forziere: Giuseppe Gagliardi
 FIRENZE Arteuropa: Riccardo Saldarelli
 Casa Dante: Oreste Zuccoli
 Fiore: Bruno Munari
 Fiori: Toti Scialoja
 Internazionale: Enzo Marinelli
 Pananti: Emilio Greco
 Gonnelli: Antonio Zorzi
 G. A. D. A.: Mostra sociale
 Goldoni: Renato Coppini
 Semaforo: Riepilogo '69
 Inquadrature: Modigliani
 Indiano: Scrittori che dipingono
 Sprone: Giancarlo Dughetti
 Masini: collettiva
 Michelucci: Piero Vignozzi
 Spinetti: Massimo Pasi
 FOGGIA Palazzetto arte: Vito Capone
 Propileo: Di Gregorio
 GALLARATE Arnetta: Giuseppe Jacchini
 GENOVA Polena: Mauro Reggiani
 GROSSETO Tridente: Karl Plattner
 LA SPEZIA Adel: Orfeo Tamburi
 Sprugola: Corrado Bechelli
 LECCE Elicon: Ennio Marzano
 LECCO Ca' Vegia: Giorgio Larocchi

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

LIVORNO Giraldis: Franco Lastraoli
 Fante Picche: Lorenzo Tornabuoni
 MACERATA Artestudio: Giuseppe Capogrossi
 Arco: Franco Grignani
 MANTOVA Greco: Carlo Poltronieri
 Mantegna: Giovanni Omiccioli
 MATERA Studio: Presenze grafiche
 MESTRE S. Giorgio: grafica 69
 MILANO Accademia: Vittoria Thea Catalani dal 9/1
 Palazzo Reale: Gustave Courbet
 Agrifoglio 1: Cardona Torrandell dal 19/1
 Agrifoglio 2: Natale Addamiano dal 19/1
 Angolare: Ugo Sambruni al 21/1
 Annunciata 1: De Pisis gennaio
 Annunciata 2: Bruno Gambone gennaio
 Apollinaire: Renato Carnevale al 30/1
 Ariete: Mario Nigro dal 10/1
 Ars Italica: L. Quatrini Zaccaria dal 24/1
 Artecentro: Modest Cuixart gennaio
 Barbaroux: Scarpanti al 20/1
 Bergamini: Rino Crivelli dal 15/1
 Bibl. Civica: Giacomo Ghezzi dal 11/1
 Borgonuovo: Luciano Minguzzi al 22/1
 Blu: Yves Klein gennaio
 Bolzani: Perindani dal 15/1
 Borgogna: Asger Jorn gennaio
 Cadario: José Navarro al 4/2
 Cairola: Guglielmo Pizzirani al 31/1
 Cannocchiale: Renata Pfeiffer dal 26/1
 Carini: Telemaco Signorini dal 15/1
 Castello: Mostra Maestri Contemporanei
 Cavour: Franco Vasconi dal 20/1
 Centro Brera: Artisti oggi a Roma dal 23/1
 Cigno: Collettiva gennaio
 Colonne: Rocco Fodale al 22/1
 Cortina: Lorenzo Pepe al 27/1
 Cripta: Stefano Garrisi dal 11/1
 Diagramma: Luigi Magnani dal 22/1
 Eunomia: Pierre Klossowski dal 15/1
 Falchi: collettiva
 Gianferrari: Piero Marussig gennaio
 Giorno: Giulio Martinelli dal 20/1
 Incisione: collettiva
 Jolas: F. Xavier - C. Lalanne dal 12/1
 Lambert: Brice Marden gennaio
 Levante: Simbolismo e Art Nouveau
 Levi: Klinghovef dal 15/1
 Lux: Giordano dal 16/1
 Marconi: Lucio Del Pezzo al 25/1
 Milano: Peter Phillips al 12/2
 Milione: Ernesto Ornati dal 20/1
 Montenapoleone: Locarno dal 17/1
 Morone: Fernando Piccini dal 15/1
 Naviglio 1: Pio Manzù dal 9/1
 Naviglio 2: Stuart Berkeley dal 9/1
 Ore: collettiva
 Pagani: Louis Latapie al 25/1
 Pater: Elisabetta Benvenuto dal 19/1
 Patrizia: collettiva
 Pegaso: Candido Po al 21/1
 Pilastro: collettiva
 Sagittario: Orfeo Tamburi gennaio

S. Ambrogio: Ottavio Steffenini dal 16/1
 S. Ambroeo: Gino Corradini al 21/1
 S. Andrea: Concetto Pozzati dal 14/1
 Schwarz: J. Balcar al 27/1
 S. Fedele: Luigi Ontani al 31/1
 Solaria: Maurice Henry dal 15/1
 Spazio d'arte: Sironi e Cassinari al 15/1
 Ticino: Calloni dal 17/1
 Toselli: concerto Jean Dupuy dal 25/1
 Transart: Goya gennaio
 32: Bruno Caruso al 27/1
 Vertice: Salvatore Fratantonio dal 15/1
 Vinciana: Bernard Buffet al 30 1
 Vismara: Enrica Zanchi dal 13/1
 Visualità: Tornquist dal 21/1
 Vitruvio: Giuseppe De Felice al 19/1
MODENA Tassoni: Gianni Martini
NAPOLI Studio 83: Paolo Cristiano
 San Carlo: 5 grafici austriaci
PADOVA Antenore: Ernesto Treccani
 Pro Padova: Giovanni Barbisan
PALERMO Asterisco: Giovanni Magenga
PARMA Petrarca: Carlo Pulejo
PESARO Comunale: Grafica
 Segnapassi: Nanni Valentini
 Rossini: Fiorucci
PIACENZA Gotico: Diana Colombo
 Piacenza: Bruna Weremeenco
PISA Macchi: Piero Gnesi
PISTOIA Vannucci: Orfeo Tamburi
RAPALLO Polymnia: Gruppo 5
REGGIO EMILIA Comunale: 20 anni d'avanguardia
ROMA Barcaccia: Marcello Muccini
 Borgognona: Carlo Montarsolo
 Burckhardt: collettiva
 Marlborough: Nuova grafica 69
 Medusa: Opere su carta
 Numero: Gino Piergentili
 Nuova Pesa: Velso Mucci
 Serendipity 54: Incastri
 Trinità: Magritte e Masson
 Vetrata: Litografie
 Vetrina: Ediz. Bestetti
 Alibert: Santoro
 A L 2: Alfredo Libero Ferretti
 Hilton: Eric Harter
 Segno: grafica
 Margherita: Leomporri
 Gabbiano: collettiva
 Pigna: collettiva sculture
 Rive gauche: Manifesti polacchi
 Rizzoli: Guido Strazza
 S M 13: Simona Veller
 Mini: Clario Onesti
 Nuovo Carpine: Romano Notari
 Studio Farnese: Manfredi Nicoletti
 Salita: Francesco Lo Savio
 Contini: Gualtiero Nativi
ROVERETO Delfino: Edoardo Cannistrà
SANREMO Beniamino: Giovanni Acci
SEREGNO G 13: Marcello Simonetta
SONDRIO Maspes - Romegialli: Venetia Lacoste
TERNI Poliantea: Gian Piero Mercuri
TORINO Viotti: Secessione di Vienna
 Franzp: Mario Russo
 Bussola: Omaggio a Chagall

Punto: Gruppo Aarau 4
 Approdo: Pittori naifs
 Triade: Michele Venturi
 Fauno: Felix Labisse
TRENTO Mirana: Guido Paoli
 Rosmini: Renzo Margonari
TRIESTE Comunale: Mario Tudor
 Tribbio: Bruno Ponte
 Torbandena: Bernard Buffet
VALDAGNO Dante: Sebastiano Matta
 Impronta: 5 pittori valdagnesi
VARESE Bilancia: Innocente Salvini e Mario Meda
 Internazionale: Gino Merico
VENEZIA Traghetto 2: Alberto Giorgi
 Benvenuti: Carlo Cherubini
 Rialto: Alberto Gianquinto
 Cavallino: Horst Antes
VERONA Scudo: Silvano Girardello
VICENZA Cenacolo: Arte popolare orientale
 Incontro: Diramati
 Salotto: collettiva

MOSTRE ALL'ESTERO

PARIGI Grand Palais: Marc Chagall
 Weil: Rino Ferrari
 Fels: Piero Manzoni
GRENOBLE Musée: Max Bill
AMIENS Maison culture: Tal Coat
LIONE Musée: Nathalie Gontcharova
ZURIGO Huber: Arnaldo Pomodoro
GINEVRA Benador: Lucio Fontana
BASILEA Egloff: Karel Appel
LUGANO Boni-Schubert: Piero Dorazio
BRUXELLES Withofs: Canogar
CHARLEROI Palais: Zho - Wou - Ki
BOCHUM Kuckels: Getulio Alviani
AMSTERDAM Krikhaar: Carlo Andreoli
BERLINO Natubs: Marcello Morandini
AMBURGO Kunstverein: E. Ludwig Kirchner
BREMA Kunstschau: Mataré
MONACO Stangl: Massimo Campigli
NORIMBERGA Kunsthalle: Josef Vrboda
ULM Museum: Max Beckmann
ALTONA Museum: Schmidt - Rottluf
DUISBURG Museum: Asmus Petersen H. J. Breuste
DUSSELDORF Kunsthalle: Fernand Léger
FRANCOFORTE Kleine: Eberhard Schlotter
HANNOVER Ernst: Sol Lewitt
EINDHOVEN Museum: West Kunst USA
STOCCARDA Staatsgall: Willi Baumeister
COLONIA Borgmann: Erwin Heerich
VIENNA Ausstellung: Nuova figurazione USA
LONDRA Tate: Richard Hamilton
MADRID Eurocasa: Serie matematiche
STOCCOLMA Konst: Masterverk ur Fransk
NEW YORK Matisse: Marc Chagall
 Princess: Ibrahim Kodra
 Bodley: Antonello
 Center: Carmelo Pluchinotta
CHICAGO Museum: Arte per telefono
LOS ANGELES Museum: Dan Flavin
TORONTO Dunkelmann: Picasso
TOKIO Universe: Vieri Vagnetti
AARAU Kunsthau: Aarganer Kunstler
DUREN Museum: Kunst in Duren

A PARIGI alla Galleria Nazionale del Grand Palais, dopo la mostra di Chagall in corso fino a marzo, si terrà la grande mostra "Omaggio a Matisse".

A ROMA il Premio Tormargana, riservato a personalità illustri nel campo della cultura, è stato assegnato a Giorgio De Chirico.

IL IX PREMIO DEL DISEGNO "Galleria delle Ore" è stato vinto da Maurizio Bottarelli. Altri premi a Giancarlo Ossola, Giuseppe Spagnolo, Sandro Martini e Ferruccio Marchetti.

IL CONCORSO PER IL MANIFESTO "Città di Milano" è stato vinto dallo svizzero Domenico Geissbuhler. Altri premi a Stefano Simoni, Otto Treumann, Ulrich Schenker.

LA LIBRERIA PRANDI di Reggio Emilia (Viale Timavo 75) ha pubblicato il catalogo n. 148 relativo ad incisioni, acquarelli e disegni, con 279 tavole fuori testo, 66 riproduzioni a colori e 733 in nero. Ha inoltre pubblicato il catalogo n. 149 riguardante libri illustrati da artisti moderni.

LA FONDAZIONE PAGANI ha bandito il concorso per la VI Mostra internazionale di scultura all'aperto, dal 31 maggio al 30 settembre, nell'omonimo parco a Legnano. Termini consegna 5 mag. p. v.

LA GALLERIA IL RIDOTTO di Torino ha pubblicato una cartella di 6 acqueforti di Giorgio Ramella intitolata "La città". Saggio critico di Angelo Dragone.

LE EDIZIONI SVOLTA di Bologna hanno pubblicato il volume "Quattro racconti, quattro acqueforti" di Giovanni Ruggiero e Carlo Ramous. Inoltre ha pubblicato il volume di Roiss dal titolo "Dal paese del don" con acqueforti di Calabria, Dova, Fiume, Ramous e Treccani.

LE EDIZIONI GIAN FERRARI di Milano hanno pubblicato un testo di Piero Chiara "L'ora esatta", dedicato a Francesco Tabusso, con una acquaforte del pittore.

3 EDIZIONE BIENNALE INTERNAZIONALE della Giovane Pittura, a Bologna dal 31 gen fino al 28 feb, presso il Museo Civico, organizzato dall'Ente Bolognese Manifestazioni Artistiche.

LA SINTESIS S.A.S. ha bandito un concorso internazionale per architetti e designers sul tema "Oggetti per la casa". Adesioni entro il 31 gen, via Saffi 34, Milano.

A PARIGI presso l'UNESCO congresso sul tema: "Qual'è il posto dei musei nella società e come essi possono adattarsi alle necessità del mondo contemporaneo".

L'ASSOCIAZIONE AMICI DI BRERA ha in programma per il '70 un corso di arte moderna "Introduzione critica alla Biennale del '70 (10 lezioni) e uno su "Problematica artistica del nostro tempo" (7 lezioni). Ha inoltre in programma alcune mostre fra cui: capolavori della pittura futurista, "disegni di Matisse", "opera grafica di Sutherland".

A MILANO nel corso delle cerimonie per la Giornata della riconoscenza, è stata assegnata, a cura dell'Amministrazione Provinciale, una medaglia d'oro a Enzo Pagani.

E' USCITO il primo numero di un nuovo periodico intitolato "Futurismo-oggi", diretto da Enzo Benedetto.

A PARIGI sono stati ritrovati alcuni disegni dal vero raffiguranti Lenin. Sono opera del pittore Filipp Maljavin.

GIORGIO LUCINI EDITORE ha pubblicato un volumetto di Bruno Munari intitolato "Guardiamoci negli occhi". Sono 25 fogli con disegni stilizzati di visi che possono essere variamente mescolati, ottenendo ogni volta un colore diverso degli occhi.

LA GALLERIA TEMPO di Bologna ha organizzato il Club Amici del Tempo. Agli iscritti, oltre a varie facilitazioni viene riservata, a prezzi speciali, un'opera grafica di ogni artista che esporrà in galleria nella stagione 69/70.

LA TARGA D'ORO 69 per il miglior fumetto dell'anno è stato assegnato a Dino Buzzati per "Poema a fumetti".

A MOSCA è in corso la costruzione di un grande museo d'arte moderna. Esso sorgerà sulle rive della Moscovia di fronte al Cremlino.

A NEW YORK nel set 70 conferenza internazionale sul tema "Institutions for a post - technological society".

E' IN CORSO la preparazione del catalogo del pittore Enrico Paulucci. I possessori di opere sono pregati di inviare 3 foto e dati tecnici alla Galleria Laminima, piazza S. Carlo 177 Torino oppure alla Galleria La Bussola, via Po 9 Torino.

A PARIGI nel set p. al Museo nazionale d'arte moderna sarà organizzata una grande esposizione dedicata a Lenin.

A MOSCA nell'autunno prossimo si terrà una grande esposizione d'arte, dedicata agli impressionisti.

A BOSTON il Museum of Fine Arts celebrerà nel '71 il centenario del museo con una mostra dal titolo "Verso il 2070".

NAC è in vendita presso le principali librerie.

Autorizz. del Tribunale di Milano n. 298 del 9 sett. 1968
Sped. in abbonamento postale - Gruppo II

Lire 300