

NAC

notiziario arte contemporanea

33

15 - 3 - 70



quindicinale

direttore responsabile:
Francesco Vincitorio

Sommario

Biennale calda	3
Le piaghe dell'arte (1)	4
P.Fossati: Veronesi uomo di poesia	6
R.Bossaglia: Gelide provocazioni (C.Schad)	7
A.P.: Testimonianze (Cecoslovacchi a Correggio)	8
A.Martini: La cognizione del dolore (G.Ferroni)	10

Mostre:

Cremona: "G.Fieschi" di E.Fezzi	11
Firenze: "L.Alinari" di L.Vinca Masini	11
"O.Superchi" di L.Vinca Masini	11
"B.Bongi" di L.Vinca Masini	11
Matera: "A.Roccamonte" di E.Spera	12
Milano: "P.Martelli" di G.Schönenberger	13
"A.R.Fleischmann" di E.L.Francalanci	13
"Drago" di L.Caramel	14
"L.Pescador" di F.Vincitorio	15
"A.Carmassi" di R.Barletta	15
"P.Marussig" di R.Bossaglia	16
"L.Sacconi" di A.Natali	17
Napoli: "G.Marotta" di A.Miele	18
Nuoro: "E.Treccani" di M.Di Càra	18
Piacenza: "R.Biasion" di M.Ghilardi	19
Roma: "O.Piattella" di A.Pandolfelli	19
"V.Arena" di V.Apuleo	19
"G.Scalco" di V.Apuleo	20
Torino: "P.Dorazio" di M.Bandini	20
"G.Paolini" di M.Bandini	21
"B.Sesia" di M.Bandini	21

L.Lattanzi: In morte di Rothko	22
P.Viscusi: La didattica nell'arte (Studio 2B Bergamo)	23
A.Cavaliere: Le incertezze	24
A.C.Quintavalle: Pubblicità come lingua	25
C.Altarocca: I significati della tecnica	27

Recensione libri:

L.Vinca Masini: Georges Braque	28
--------------------------------	----

In copertina:
Gian Franco Ferroni:
Notizie dall'America 1964

Le riviste	29
Notiziario	30

BIENNALE CALDA

Se l'ultima Biennale di Venezia è stata piuttosto turbolenta, molti segni lasciano presagire che quest'anno - se si farà - sarà ancora più calda.

I nostri lettori hanno potuto, in parte, seguire la gestazione di questo stato di cose. Ricorderemo: "Biennale in secca" nel primo numero, "Il convegno delle seggiole" nel n.4, l'intervista col Commissario, prof. Gian Alberto Dell'Acqua nel n.25. Perciò non si saranno, probabilmente, meravigliati della guerra scoppiata in questi giorni tra un gruppo di artisti e di critici, chiamati a raccolta dalla "Associazione internazionale delle arti plastiche" ed il "Comitato di lavoro dell'assemblea del personale della Biennale".

La guerra è in pieno svolgimento con appelli a non parteciparvi, finché il Parlamento non avrà varato il nuovo statuto in sostituzione di quello fascista del '38, e repliche che la Biennale "s'ha comunque da fare". Comunicati, rettifiche, accuse, fughe di notizie e cose del genere che, come si è detto, non lasciano presagire nulla di buono.

Nel frattempo è stato laboriosamente elaborato un programma che, per quanto riguarda le arti visive, comprende la solita partecipazione dei paesi stranieri, un convegno internazionale, una mostra internazionale dal titolo "Proposte per una Biennale sperimentale", oltre ad una sezione italiana limitata a sette giovani artisti e "mostre a rotazione". Il tutto, in verità, senza troppi dettagli, con molte polemiche, e con la sensazione che, a soli tre mesi dalla inaugurazione, il da fare sia ancora tanto e neppure tanto chiaro.

Una situazione che va a braccetto con tutto il resto. Con il progetto del nuovo sta-

tuto che, da anni, rimbalza tra Camera e Senato. Con il Commissario che soltanto a metà gennaio riceve la riconferma del mandato scaduto ad ottobre ed, uno e trino, ha sulle spalle anche la Soprintendenza di *tutti* i dipinti antichi e moderni esistenti in Lombardia (e per valutarne il peso, valgono i grossi tomi che sta pubblicando la Cassa di Risparmio delle Province Lombarde), oltre all'insegnamento all'Università Cattolica (e consulenze editoriali). Con un bilancio dell'Ente di cui tutti lamentano le deficienze ma che, se si chiudesse, manderebbe a spasso (sono parole del Comitato di lavoro del personale) "centinaia di collaboratori esterni".

Noi, come sa chi ha avuto la pazienza di seguirci finora, non abbiamo molta fiducia in queste "strutture". Sono cose che, comunque vadano, andranno sempre male.

E saranno, di volta in volta, carrozzoni mercantilistici o burocratici, centri di potere più o meno occulto o ufficialità banalmente a rimorchio. Qualcosa su cui tutti avranno la tentazione di mettere le mani per il proprio "prestigio", per il proprio "particolare". Dimenticando l'elementare principio che cultura è servire. Servire disinteressatamente, per uno spirito di socialità di cui sembra si sia perduto il seme. Insomma, si faccia o no, secondo noi, cambierà poco. E ciò finché non si sarà capito - e si agirà in conseguenza - che il lavoro da svolgere è un altro. Decentrato, capillare, in umiltà, perché tutti siano educati - educati davvero - alla problematica artistica. Cioè ad uno degli strumenti più efficaci per una presa di coscienza, oggi, con i tempi che corrono, più che mai indilazionabile.

LE PIAGHE DELL'ARTE (I)

Siamo debitori di una risposta circa i risultati del questionario, distribuito a suo tempo, per una inchiesta sulla situazione artistica in Italia. Una indagine sulle strutture artistiche nel nostro paese per la quale, come è noto, avevamo chiesto la collaborazione dei lettori. I quali, in realtà, se in diversi casi hanno risposto con interesse e in modo costruttivo, in molti altri casi hanno confermato il vizio antico della sfiducia. Spesso, neppure la rabbia della denuncia di uno stato di cose che sarebbe eufemistico chiamare precario.

Dati i mezzi a nostra disposizione, naturalmente, voleva essere soltanto un abbozzo di inchiesta e non siamo perciò in grado di tradurre in dati statistici questa situazione. Tuttavia possiamo dire, che se qualche organismo, con adeguate attrezzature, si prendesse la briga di condurla in modo rigoroso ed esauriente, non abbiamo dubbi che ne risulterebbe un quadro piuttosto preoccupante; da non stare molto allegri.

Intanto, per parte nostra, vogliamo riassumere ciò che i partecipanti all'inchiesta ci hanno scritto, enucleando quelle che sono risultate le costanti, emerse dall'esame delle singole risposte. In sostanza, alcune idee-base che vorremmo definire: le "piaghe dell'arte". E che tratteremo in distinti, successivi articoli.

Cominciamo da quello che, più di ogni altro, è risultato il punto dolente denunciato dai lettori: cioè, il mercantilismo.

Che di questi tempi il mercantilismo abbia raggiunto nell'arte punte allarmanti, ci sembra cosa pacifica. Lo ironizza persino un organo di solito piuttosto prudente, quale è la RAI-TV, quando in una intervista televisiva col mercante d'arte, Marconi, gli fa dimostrare, con lavagna e gesso, che

"trattare" un artista, le cui singole opere hanno una quotazione al di sotto di mezzo milione, è un cattivo affare. Dunque una porta aperta, anzi spalancata. Ma per quella sottile astuzia che i sociologi assegnano al neocapitalismo, questa consapevolezza leggermente ironizzata finisce per diventare un concetto scontato e, perciò, inutile. Vale a dire: lascia il tempo che trova, lascia le cose al punto di prima. Mentre bisognerebbe non stancarsi di reagire, reagire radicalmente perchè qualcosa muti. Altrimenti - ed è questo il tasto su cui le varie risposte hanno più battuto - significherebbe davvero uccidere l'arte; per lo meno un certo modo di intendere l'arte che ha, invece, ancora tanti compiti da assolvere. Significherebbe, insomma, impoverire la società di un bene prezioso, significa arrivare a conservare un quadro di Klee, per paura dei ladri (come è stato ricordato, appunto, in quella trasmissione televisiva), nelle cassette di sicurezza di una banca. Non è questo il luogo per una disanima storica per capire come, da prevalente prodotto spirituale, l'arte sia diventata quasi esclusivamente merce da barattare, soprattutto da specularci sopra. Bisognerebbe riandare molto indietro nel tempo e, magari, scopriremmo che già Plinio scriveva che "è straordinario che, mentre sono aumentati a dismisura i prezzi che si pagano per le opere d'arte, l'arte stessa abbia perso ogni diritto al nostro rispetto".

Corsi e ricorsi storici - e sarebbe facile individuare altri tempi di sfrenato mercantilismo artistico - senonchè, oggi, con gli strumenti di cui disponiamo, il fenomeno ha assunto forme macroscopiche. E basti pensare alla spia costituita dalla attuale, straordinaria fioritura di gallerie private. Una fioritura che dovrebbe rallegrare il

cuore ed è invece segno preoccupante, come dimostrano i fatti degenerativi che ne conseguono. Per esempio le falsificazioni ormai torrentizie, le gallerie-affittacamere e relativi, umilianti, penosi rapporti che vengono ad instaurarsi con gli artisti, l'incompetenza, per non dire l'ignoranza, di chi si improvvisa "gallerista", soltanto per un prurito d'amore verso l'arte e con la sua preparazione potrebbe, tutt'al più, mettersi a vendere carne in scatola.

Un mercato siffatto è pura corruttela. E fa sorridere l'ingenuità di Dino Buzzati quando, con l'avallo di Michel Tapié, ci informa che, per esempio, "attualmente, dopo Parigi e New York, Milano è nel mondo il più importante mercato di arte moderna" e quindi c'è da esultare per questo "boom dell'arte", per "questa regione la più artistica d'Italia". Ed è retorica oggi ricordare, come ha fatto Luciano Budigna, in una recente serata in una galleria milanese, dedicata a "Cosa si fa a Milano per l'arte", ricordare, dicevamo, l'opera di cultura svolta dal mercante. Oggi, quei pochi mercanti che hanno ancora intenzione di svolgere una autentica opera di cultura, vengono sommersi, schiacciati e, nel migliore dei casi, al pacato colloquio-consiglio di un tempo col collezionista, se vogliono essere capiti, debbono sostituire quello ben più "concreto" del "solido bene di rifugio".

Perché, un'altra e non meno grave conseguenza di questo mercantilismo ad oltranza, è la confusione che si è venuta a creare nel campo del collezionismo. Un collezionismo - fatte salve le debite eccezioni - non più inteso e praticato come operazione critica, come atto d'amore, come sostegno a quegli artisti in cui si ha fede. Bensì un problema semplicemente d'investimento: speculativo. Un occhio al Bolaffi e un altro al "Sole-24 ore" e, magari, alle quotazioni pubblicate sulla pagina "culturale" del Corriere della Sera, la domenica. Oppure un problema di prestigio, una risposta alla

"tendenza a valutare lo standard di vita di una persona dal possesso di buoni quadri" per riprendere, pari pari, le parole di Viveca Bosson, da noi pubblicate tre numeri fa, a proposito delle strutture artistiche in Svezia.

Un atteggiamento i cui guasti non risparmiano, naturalmente, neppure gli artisti. E li spinge - se non hanno una forte resistenza etica - al più basso meretricio. Si rammenti il fenomeno dei "propri falsi", ossia i falsi fabbricati dagli stessi artisti e - per gli acquirenti meno abbienti - le riproduzioni di cui abbiamo avuto modo di parlare, denunciando il "Bis di Grazia". La brama di guadagno di certuni è tale, da far impallidire persino le famose parole, sempre di Plinio: "la verità è che gli artisti, come ognuno, di questi tempi, mirano soltanto al guadagno".

Speriamo che queste nostre parole non siano interpretate come sfoghi moralistici, appunto pliniani. Vorremmo, infatti, avere spazio sufficiente per testimoniare, con citazioni, la lucidità con cui questa piaga emerge dalla nostra inchiesta. E come la preoccupazione di tutti sia quella di porre un argine ad un fenomeno che rischia di far scomparire ogni spiritualità dal rapporto arte-società.

Una spiritualità che andrebbe difesa non astrattamente. Ma in concreto, con spirito lungimirante, si potrebbe dire, utilitaristico, per salvare quei valori che, altrimenti, verrebbero sommersi, chissà con quali conseguenze. Una difesa altrettanto ad oltranza, come dimostrano, peraltro, i molti giovani artisti che tentano, in vari modi, di rendere non mercificabile il prodotto del loro lavoro.

Ma è difesa che, in primo luogo, dovrebbe essere assunta dai grandi organi d'informazione. I quali, invece, come risulta d'altronde dalle risposte al nostro questionario, costituiscono la "seconda piaga dell'arte". Ma è questione che vedremo meglio la prossima volta.

veronesi uomo di poesia

Se volessimo esser sinceri dovremmo iniziare con l'ammettere una punta di delusione nei riguardi delle apparizioni pubbliche di Luigi Veronesi. Colpa non sua né della sua stagione più recente, che ha tutti gli attributi, e mostra i frutti, di una serrata, lucida maturità. La delusione sta nel mancato riconoscimento del ruolo pieno di questo artista nel quadro di un quarantennio di lavoro, sicché manca fin qui un contesto critico in cui far emergere in modo meno affrettato una lezione che continua a sembrarmi tra le più rigorose e ricche. Colpa non sua, visto che non ha né civetterie di nascondersi dietro chi sa quali modestie rituali né un eccesso di presenza da appesantirne l'incontro.

Su Veronesi pesano tutti gli equivoci che s'annidano nel termine 'astrazione', e tutti li paga con recensioni e studi frettolosi che quel suo sottile, incalzante modo di lavorare finiscono per trascurare e sperdere. Ché l'astrattismo ha da esser lirico e di estrazione metafisica: e Veronesi ha un suo senso pragmatico di fenomenologia oggettiva e precisa che sfugge a siffatta categoria; ha da esser un aggiornamento culturale, un'esibizione di fonti a maggior gloria di una sorta di meccanico mercato comune delle forme astratte, e Veronesi ha un suo deciso senso strumentale nel piegare gli elementi che gli sono offerti da termini culturali a ragioni di una puntuale messa a fuoco dei suoi motivi di fondo, con una velocità nel liberarsi del superfluo e del ridondante che non può che sconcertare chi lo pensi attore primario in quegli anni trenta ridondanti d'ideologia e lirismo, e presenza finissima dopo in tanto teatro esistenziale.

Verrà un riepilogo critico di Veronesi senza i fatui stupori delle tecnologie, dell'uso del cinema, della silenziosa opera postbellica, per ritrovare Veronesi uomo di poesia? Francamente non vorremmo, in tanto storicismo fasullo addetto alle riscoperte, pensare che il più rigoroso nel determinare il senso e il moto di un metodo di conoscenza poetica che ci da la forse unica

figura del nostro concretismo, paghi per tutti la meschinità dei mezzi impiegati in siffatte ricostruzioni. In particolare un motivo non dovrebbe andar perso di lui, specie oggi che egli lo propone con tanta convincente chiarezza: quel dinamismo dei fenomeni osservati, che è per lui induzione a pensare pure il linguaggio in termini di variazioni e di mutazioni, e quel suo tender non a sovrapporli ma a incrociarne le approssimazioni vicendevoli fino a chiarirsi certi campi d'intersezione fra il divenire fisico, il rovello mentale che ne cattura lo sviluppo e la variazione di tono fantastico e conoscitivo, come in certe serie dodecafoniche che nell'alternanza e disparità di accordo mostrano il tessuto delle discontinuità, accanto e durante un gran bisogno di continuità e di saldatura. Sicché non per programma o per preconcepita esibizione di modelli (altra colpa addebitata a Veronesi, questo non aver imposto un suo emblema o un suo blasone neppure quando certe costanti paion esser pronte a proporci un modello) i piani diversi dell'esperienza trovano cadenze analoghe e inseguono una identità di motivi, conservando intatte tensioni, tendenze ed intenzioni loro proprie in nulla deposte fuori dal loro solco, o, per usare un linguaggio a Veronesi non discaro, in nulla sovraesposte.

Proprio il suo lavorar con la luce e i rallentamenti o le accelerazioni del cinema gli hanno insegnato quanto di psicologico, di fragrante e di prensile c'è nella vita fisica del reale: e proprio a ciò nel dopoguerra e sino ad oggi ha occupato il suo lavoro, a riportarne il peso e il senso nel cerchio di un rigore d'indagine che non ha mai tirato a farsi esemplare o puristica maschera. Che è poi il senso del lavoro odierno, quello ad esempio ora mostrato in questa mostra al Museo Municipale di Saint-Paul de Vence, che è lo sciorinare con pazienza gli esiti di un metodo, raggiunto per pazienza, giova insistere, senza scatti eversivi, a occhi aperti, senza negarsi nulla e senza sopravvalutare alcunché.

Paolo Fossati

GELIDE PROVOCAZIONI

Il posto di riguardo che Christian Schad occupa nel panorama della Nuova Oggettività appariva già con buona chiarezza dalla mostra collettiva organizzata nel 1968 dalla galleria del Levante, dedicata a quel filone della pittura tedesca tra le due guerre. La medesima galleria ci ha offerto ora una nutrita rassegna dell'opera di Schad tra il '20 e il '30; mentre alla Schwarz ci è stato consentito di completare la ricostruzione della personalità del maestro con una rassegna delle opere del periodo dadaista. Converterà subito sottolineare l'interesse specialmente storico di questa mostra "a latere"; che presenta, nel caso singolo, un saggio caratteristico delle vie tormentate attraverso le quali gli artisti tedeschi vocati - se si sta ai loro definitivi approdi - al figurativo, cercarono di sfuggire al loro destino dividendo la viva tensione delle avanguardie europee; e tuttavia non improficuamente, poichè le esperienze di tipo astratto consentirono loro, giunti che furono al cosiddetto "secondo espressionismo", di portarvi una somma di primari arricchimenti. Si veda in Schad l'abbandono progressivo del segno kirchneriano (tipico ancora di un gruppo di xilografie), gli esperimenti dadà così tenacemente immuni dalle pieghe estetizzanti di certo spiritoso dadaismo parigino; e insieme, anche, l'autonomia dalla declinazione drammatico-satirica del dadaismo berlinese (del resto, la sua partecipazione al movimento si compì a Zurigo e non, in patria.

Una sua autonomia Schad rivela pure nel periodo della Nuova Oggettività - e la rassegna del Levante, con il buon catalogo allargato anche ad opere non esposte, ce ne consente una piena acquisizione.

La perspicuità gelida del suo stile, la sua

straordinaria capacità di "imbalsamazione" (Testori) di personaggi restituiti tuttavia nella loro pienezza plastica e dati con correttezza naturalistica, non hanno corrispettivi precisi nell'operato degli altri pittori della medesima corrente - se non forse in Bissier e in Mense, però molto più deboli -. Confrontando infatti Schad con i grandi nomi della pittura tedesca di quel decennio (ed è un confronto che egli regge, senza sfigurare), è evidente in lui, come è stato già osservato, la mancanza di ogni volontà polemica e satirica; anche se, e appunto perchè, simiglianze di temi e di cadenze si riscontrano tra le sue opere e le loro: specialmente quelle di Otto Dix; si accosti, ad esempio, la *Triglion* del '26 alle *Donne del circo* di Dix risalenti al '22, o la splendida e funerea *Sonja*, del '28, a un personaggio così simile di Dix, la *Silvia von Harden* del '26; per avere la misura di



C. Schad: Conte St. Genois d'Anneancourt 1927

come l'opera di Schad offra al nostro giudizio morale esemplari umani che gli altri artisti ci mostravano già passati al vaglio della loro coscienza.

Un ruolo preminente nell'opera di Schad ebbe il contatto con i pittori italiani di quegli anni - Schad fu in Italia a lungo tra il '20 e il '25 -: dai metafisici ai novecentisti (e in particolare si rinvencono in lui affinità, da maggiore a minore, con Antonio Donghi). Da questi contatti egli trasse però alcune precise indicazioni, che equivalgono a scelte; scartandone altre (per esempio, il ricorso ai modi della pittura "ingenua", tipico di molti "italianisants" della Nuova Oggettività); trasse le torniture plastiche, le atmosfere rarefatte e taglianti -

con una precisione di segno e di partizione tra luce e ombra che nel suo caso può dirsi neofiamminga -; trasse il rapporto meticoloso ma stralunato figura-ambiente. Scartò ogni accademismo classicizzante e trasognato - che oggi chiameremmo di evasione - per una resa diretta e violenta della realtà umana che aveva sott'occhio. Sicché il suo intellettualismo, anziché condurlo ad esercizi di stile, lo aggancia a una concretezza storica che bene lo qualifica nell'ambito della cultura tedesca del suo tempo, e ne fa, anzi, un esponente tipico di essa. Non ultima ragione del fascino di questa serie di spietati ritratti e del turbamento che provocano in noi.

Rossana Bossaglia

CECOSLOVACCHI A CORREGGIO

TESTIMONIANZE

La città di Correggio ha ospitato una mostra intitolata "77 Grafici - Festival della Arte Cecoslovacca".

E' questa, finora, la più estesa rassegna di arte cecoslovacca in Italia, e vi hanno esposto quasi tutte le personalità più importanti. Si tratta di un panorama delle correnti d'avanguardia degli anni sessanta, sviluppatosi nonostante l'opposizione politica, e che infine, tra il 1966 e il '68, hanno rovesciato la concezione ufficiale della cultura politicizzata.

Questo antagonismo, se da una parte ha deformato il naturale processo dell'invenzione, dall'altra ha approfondito la responsabilità artistica e il contenuto morale.

A tutto il fermento intellettuale cecoslovacco, che ha costituito un vero e proprio ritorno sulla scena della cultura europea, la grafica ha partecipato in sette momenti. Dopo l'anno '56 i progressisti, in maggior parte giovani, rinnovano la tradizione modernista, riconducendo l'arte alle proprie

funzioni. Anche la grafica subisce questo tempestoso sviluppo, accettando i procedimenti sperimentali e allargandosi, fino a fare concorrenza al quadro decorativo. Il secondo stadio è legato alle invenzioni di Vladimir Boudnik, e principalmente al suo "esplosionalismo" e alla "grafica attiva". Già dall'anno '55 Boudnik riforma tutto il procedimento tecnico, facendo anche della stampa un momento creativo. Più tardi introduce nella grafica l'elemento materico (assemblages), mentre intorno a lui si viene formando un gruppo di allievi (Vesely, Koblasa, Ovcacek, Pribyl, ecc.) che sviluppa i numerosi impulsi nuovi che egli ha impresso alla grafica. Boudnik (1924-1969) è una grande e tragica figura dell'arte europea, che meriterebbe un più vasto riconoscimento.

Agli inizi degli anni sessanta, i successori di Boudnik si uniscono al gruppo degli anziani surrealisti (Istler, Medek, Sekal), creando una corrente di astrattismo radi-

cale, chiamata "I démoni".

Sono proprio la loro iniziativa e la loro produzione a turbare certi meccanismi culturali e ad accelerarne l'evoluzione.

Nella pugnace atmosfera di questa avanguardia "nera", la maggior parte dei giovani si orienta verso il fantastico. Tra tante correnti, i personaggi della creazione immaginativa post-surrealista che hanno raggiunto una straordinaria profondità psicologica, sono Anderle, Strnad, Brunovsky e Bednarova, alla quale è stata dedicata una sala-omaggio alla mostra di Correggio. Sembra che il fantastico, come mezzo magico ed espressione di chiaroveggenza, dia alla grafica cecoslovacca odierna la sua più esaltante e potente spinta.

Il quinto e sesto stadio dello sviluppo grafico sono rappresentati dalle due diverse reazioni ai "démoni": quella dei perfezionisti lirici John, Kucerova, Bostik ed altri, che entra nella tradizione del lirismo céko; e quella dei concretisti, orientata più verso le tendenze dell'arte internazionale. Il merito dei concretisti, uniti nel gruppo di Krizovalka e del Klub Konkretistu, non è stato solamente di avere indicato la via verso l'utopia di un mondo puro e ordinato, ma di avere provocato la liberazione generale dell'arte. Nelle loro creazioni non valgono più vecchie denominazioni come: scultura, pittura o altro. Nella grafica concretista osserviamo impronte formali al confine con l'architettura (monotipi modulari di Kratina), con l'ingegneria (Dorfl), con l'elettrotecnica (Rybka), con la poesia (Malina, Ovcacek), con la musica (partiture di Grygar), con i procedimenti lumino-cinetici (Chatrny, Antal).

Oltre alle già nominate tendenze, si sono affermate negli ultimi tempi certe correnti neo-figurative, spesso di umore patibolare. Nei fogli di Pliskova, Kulhanek, Janicek e di altri, la contraddizione tra fantastico e reale, contraddizione che balza agli occhi con violenza, già palesa una misura

di assurdità. Ed è attraverso questa contraddizione che emerge la verità della parte oscura delle cose, sempre trascurata da ogni posizione convenzionale e ufficiale. Con la loro creatività, gli artisti cecoslovacchi hanno metodicamente contribuito a preparare tempi più chiari e felici. Attraverso il rinnovamento delle proprie funzioni e della libertà dell'arte, hanno fondato un modello che valesse per i diritti di tutti i cittadini, e la cui realizzazione è cominciata soltanto durante la primavera di Praga. Dopo l'agosto, nella crescente repressione, anche gli artisti grafici hanno riattivato la loro precedente abitudine militante e ripristinato la loro lingua simbolica. Alla mostra di Correggio incontriamo parecchi segni di questo dissenso: Rolcik e Pojer rendono la soffocante atmosfera dell'autunno '68; Strnad porta allegorie ironiche; Hadlac, nel suo ciclo sull'umanità, simboleggia la mano dell'aiuto fraterno che schiaccia come un carro armato; Kucerova rende un omaggio grandioso alla fiamma di Jan Palach; Cechova ricorda nel suo "Requiem" il funerale del socialismo dal volto umano, e mostra la terribilità della caccia all'uomo. Questi ed altri fogli, che si difendono contro le falsificazioni della storiografia ufficiale, sono della prima metà del '69. Ma che sta accadendo dell'arte cecoslovacca dall'autunno scorso, da quando le frontiere sono state chiuse, le organizzazioni artistiche soppresse, i loro membri ricattati o posti sotto sorveglianza? Su questa drammatica situazione, da tutto il mondo ignorata (perchè poco sensazionale), non troviamo purtroppo nel catalogo di Correggio nessun accenno. Ma certi fogli di grafica ne danno una testimonianza inequivocabile. A parte l'alto livello artistico della mostra, non fosse altro per questa testimonianza, questo avvenimento meriterebbe di essere portato in altre città d'Italia.

A. P.

la cognizione del dolore

Eccezion fatta per la mostra di grafica di anno scorso alla Galleria dell'Incisione, Ferroni mancava da Milano esattamente da 10 anni. E quindi, questa grande rassegna all'Eunomia, che comprende dipinti, disegni e incisioni, scalati dal '59 ad oggi, anche se non è una vera e propria "antologica storica", rappresenta, tuttavia, un grosso avvenimento.

Per parlarne adeguatamente e, forse, anche per bilanciare la forte suggestione che mi aveva procurato la premessa al catalogo di Marco Valsecchi, sono andato a rileggere alcune cose che erano state scritte su questo artista. Ed ho ritrovato pagine molto belle: da De Micheli a Testori, da Carluccio a Margonari. Ma una, in particolare, mi ha come bloccato: quella scritta dal povero Alberto Martini, nel '64, come presentazione ad una mostra alla Galleria Mutina. Di fronte ad un simile testo, ritengo onesto da parte mia deporre la penna e limitarmi a trascriverlo in parte. Non avrei nulla da aggiungere. Vi è già tutto ciò che penso di Ferroni.

F. V.

...Ora è una esigenza di moralità civile che lo stimola, ora il desiderio di comunicare con i suoi ricordi e con le cose e le persone che hanno sostanzialmente la sua vita, ora la preoccupazione di rendersi conto, fino in fondo, della realtà degli oggetti o degli esseri - umani, animali, vegetali - tra i quali si trova ad esistere pieno di sospetto, ora la volontà di scandagliare i regni sconosciuti dell'interiorità per rendere colloquiali e amiche le immagini che inquietamente lo turbano. Solo talvolta, questi sono momenti distinti nella sua formulazione d'immagine: più spesso accade che sulla tela si articoli la complessa associazione di tali stimoli e che tempi e spazi diversi si intersechino nella stessa pagina pittorica. Non è solo una interferenza di passato e presente, associati secondo l'impulso che agisce nella mente e nella fantasia dell'artista, non è solo l'incidenza di spazi appartenenti a luoghi e ambienti diversi e riuniti nella necessità di un racconto svolto su registri multipli: è anche l'approfondimento di una realtà che scava le sue radici nel terreno del mondo esterno e nel terreno dell'interiorità dell'uomo, diramando un fitto intrico di relazioni che Ferroni scopre nella attenta osservazione dell' "altro" e dello "io", due realtà unificate nella sola realtà dell'immagine.

In un contesto così fittamente tramato di elementi reali e fantastici non c'è posto per una descrizione veristica e dettagliata di ogni singolo oggetto della visione, sia essa rivolta all'esterno o all'interno: bastano pochi precisi suggerimenti di spazi in fuga, intersecati da altri piani prospettici, per creare il luogo magico in cui appaiono uomini e cose a loro volta niente più che enunciati attraverso frammenti e particola-

ri narrativamente ed emotivamente significanti per il pittore - talvolta, a contrasto o per meglio definire il centro focale della immagine, uno di questi frammenti viene rappresentato con puntiglio persino in una molteplicità di punti di vista -. Ciò che interessa a Ferroni è che il racconto, o meglio la sua situazione esistenziale all'incrocio di molteplici relazioni, sia definito con precisione analitica nella più spietata oggettività: non attraverso una scomposta pressione sentimentale sugli uomini e sulle cose e una conseguente deformazione espressionista, quanto attraverso la tensione emotiva che riesce a infondere alle strutture linguistiche, rappresentative e non, alle forme, ai segni, al colore. Infatti, in Ferroni come nei suoi predecessori Ernst e Sutherland, accanto ad immagini di chiara riconoscibilità e valenza conoscitiva, si immettono strutture formali del tutto inventate che divengono quasi elementi di disturbo e di sovvertimento delle relazioni naturalistiche espresse nell'opera: non è certo un esercizio gratuito o una ricerca di effetti bizzarri ed intellettualistici, quanto la volontà di penetrare oltre la crosta del visibile per trovare la dimensione più intima e segreta della realtà, con tutte le suggestioni che suscita nel profondo dell' "io". L'osservazione del vero naturale si unisce all'invenzione di forme simboliche, le inquiete presenze che affiorano dal subconscio si confondono con l'apparenza del reale, al recupero del "tempo perduto" nella memoria succede la perentorietà del "qui e ora": questi differenti piani e momenti dell'esperienza convivono nell'opera grafica e pittorica di Ferroni con assoluta unità e ne costituiscono il carattere precipuo e singolare.

Alberto Martini

CREMONA

Galleria Botti: Giannetto Fieschi

Le calcografie e acqueforti, pubblicate recentemente da Giannetto Fieschi, *I Musici*, *Gli Infanti I e II*, presentano l'estrema coerenza di tutto il crogiolo di cultura e di esperienza che sempre è apparso nello spessore emblematico di pittura e stampa d'arte prodotte dall'artista. In alcune di queste immagini, datate dal 1946 in poi, si nota uno "stile di calcolata avarizia", come dice lo stesso Fieschi nella lucida introduzione al volume de *Gli Infanti*; e nella quale l'artista legge quanto mai acutamente la propria opera, nella sua capziosa "neologistica", nel suo enigmatico deposito araldico. Di una intensa materia, di uomo e di tempo, sono tutti "intesti" quegli spazi abitati da fragili e calcificate mummie; sia quando sottili elitre e cifre sacrali sono calate in plaghe di ruggine, o quando nei campi della pagina gravano figure impresse come sigilli, o raccolte come in sarcofago. Ogni sindone è frutto di una consumazione lenta e filtrata di esperienze, non sai più di che tempi o luoghi; ogni immagine è risposta soppressa all'effimero con una carica di mordacità e di duolo, ironia e strani gemiti, risvolti psicologici captati dalle acute lentezze di linee, o scatti improvvisi, compenetrazioni di sensi immediati e di memorie archeologiche. Fieschi diventa chiaro solo per suggestione, per una sorta di emissione misteriosa, ma attiva, presente nella sua sigla sempre mutevole e sempre uguale a quel congegno complesso che è l'uomo e artista Fieschi; la sigla quale simulacro di una forma 'altra', pregevole di significati. *Gli Infanti*, i *Musici* sono immagini rapprese fra le giunture taglienti di strati antichi e nuovi di cultura, immessi in rapporti o allusioni di equilibri geometrici o di strutture. Ma anche la geometria, quando serve all'autore, è sempre "oscillante sull'instabile", e quindi non può che essere tensione di "linea arabescata, flessibile sotto ogni impulso..". E' necessario leggere queste stampe nella loro densità e complessità di "opera letteraria in tecnica iconica", come scrive Fieschi medesimo; non ignorando quella sapienza di lingua che appare nel manoscritto in due tavole litografiche premesso alla edizione de *I Musici*, 1969. Affermazione e difesa di un programma, nei suoi orientamenti interni allo stile e nel procedimen-

to tecnico che è tutt'uno nella 'vita delle forme' coltivate da Fieschi.

Elda Fezzi

FIRENZE

Galleria Inquadrature: Luigi Alinari

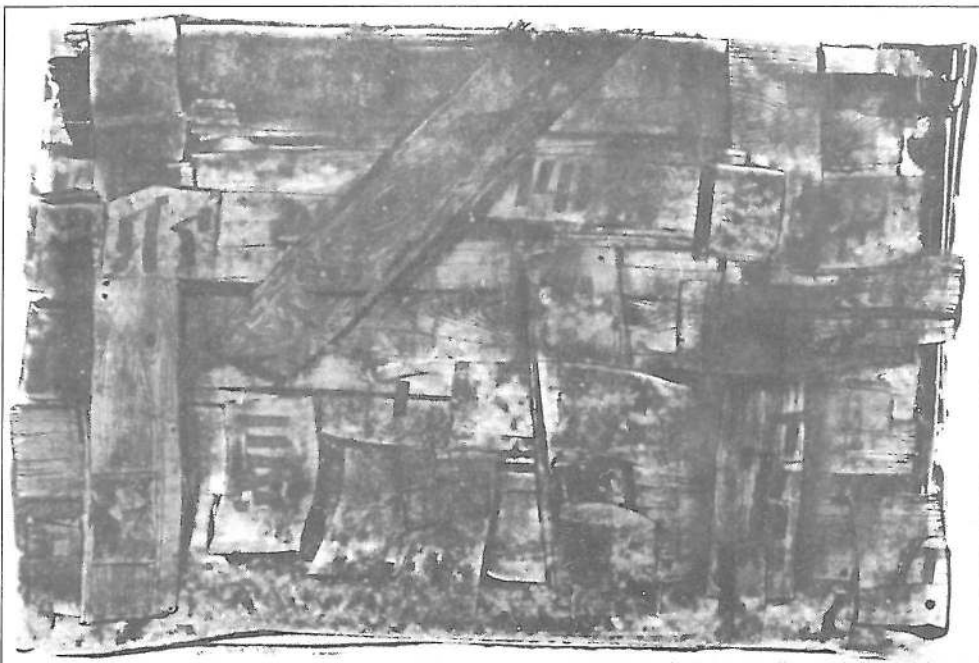
Questa galleria, lo si deve riconoscere, si muove con estrema libertà, presentando "fatti" abbastanza insoliti e slegati dal giro corrente. Ha il merito di presentare spesso dei giovani, senza pretesa di giudizi e di collocazioni. Questa volta ha presentato una mostra-viva, (l'espositore è il giovane Alinari), mettendo tra l'altro, in esposizione, accanto a "reperti" naturalistici - acqua, pietre -, un "amico" (un amico compiacente, beninteso, che sta seduto in galleria, leggendo tranquillamente, tra registrazioni sonore di acque scorrenti e il "panorama" offerto dalle "cose" esposte). Alinari, oltre a questa presentazione di materiali "poveri" e di un "povero!" (come esclamazione piena di comprensione) amico, presenta una serie di disegni assai notevoli, di raffinata estrazione, trattati con tecniche particolari, e una cartella di serigrafie interessanti.

Galleria Numero: Orietta Superchi

Alla Numero una mostra di Orietta Superchi, che presenta una serie di "strutture" variamente disponibili e orientabili nello spazio secondo una serie di possibilità preordinate, ma variate, di composizione. La intenzione è quella di una fruibilità e di una caratterizzazione multipla dello spazio, in una dinamica di attivazione costante e "continua". La Superchi è presentata da Germano Beringhelli, che scrive, tra l'altro: "Le condizioni delle "sculture" della Superchi circostanziano appunto il campo da attivare. Come oggetti appaiono articolare di fatto lo spazio in modo dinamico e la loro dinamicità non è soltanto una verifica concettuale di problematica post-costruttivista, ma una realistica situazione di rapporti, o di coordinamenti, delle strutture nello spazio oggettivo".

Galleria Pananti: Beppe Bongi

Alla Pananti, ad una esposizione grafica di Emilio Greco ha fatto seguito una retrospettiva di Beppe Bongi, fiorentino, personaggio di una comunicativa straordinaria, di una curiosità culturale insaziabile, di una freschezza inventiva e di una vitalità



B. Bongi: Marchio cassa 1961

affascinanti, prematuramente scomparso, meno di due anni fa. La sua grafica pungente, salace, addirittura oberata da una raffinatezza, da un'abilità quasi eccessive, lo ha visto sempre impegnato nei virtuosismi più spericolati, in gare con se stesso e con la propria poetica, sul filo di un'intenzione letteraria tesa e scarnita. Il suo riferimento più diretto è sempre stata la fresca, lirica felicità del mondo pittorico di Klee, il suo intento letterario e umano tendeva a trasporre, fantasticamente, il mondo di Kafka.

E' difficile stabilire, in lui - e avendolo avuto carissimo amico - dove finisse il poeta, il letterato, dove finisse la spregiudicata causticità della sua parola, dove la sua grande curiosità - che lo trasformava da cacciatore e pescatore in ornitologo, in ittiologo, in naturalista - dove cominciasse la sua passione per la pittura, in cui, forse, riassorbiva tutto se stesso.

Lara Vinca Masini

MATERA

Galleria La Scaletta: A. Roccamonte

La posizione ironica che Roccamonte - uno degli allievi di Fontana, del periodo di Altamira, firmatario del "Manifesto Blanco" - assume partendo da certe concezioni

spaziali della materia, perde ogni contenuto che sia dialetticamente polemico per trasformarsi in vera e propria autoironia atta a riscoprire la vera essenza dell'umano: "l'artista interviene nella Società a mantenere viva la ragione di essere UOMO. (Fontana)". Roccamonte opera, aderendo ad un contesto più reale e concreto, una sorta di sincretismo degli enunciati del "Manifesto Blanco". Dal credere nella spazialità come altra alternativa più possibile che probabile, come durata nel tempo, Roccamonte è passato all'ironia dell'uomo - soggetto costante delle sue ultime ricerche, apparentemente mascherato sotto le sembianze allucinate di robots dai nomi fantascientifici - continuamente invischiato nella vetrosa logica razziocinante della civiltà delle macchine. Vien fuori, inoltre, una sorta di amore sensuale per la materia recepita come possibilità mutevole. Le sue sculture, sempre più realizzate con materiali plastici coloratissimi - da qui un'adesione denunciata al progresso tecnologico che è però accettazione attiva e controllata - richiedono per certi slanci corposi e finiti, una vera e propria lettura tattile. I piani, i vuoti, gli accordi plastici equilibratissimi si compongono in forme lucide e di esemplare pulizia.

Enzo Spera

MILANO

Galleria Diagramma: Plinio Martelli

Nelle varie, recenti, manifestazioni artistiche che si ricollegano sia all'assemblaggio, sia alle proposte "minime" e "povere", non sono del tutto scomparsi i richiami all'ironia dadaista e allo "humour noir" surrealista. Un'utilizzazione staccata, illogica, o comunque non utilitaria - e nemmeno decorativa - di congegni e impianti meccanici, tecnologici; oppure, l'introduzione non più ammiccante, ma leggermente "sfasata", di elementi decorativi vecchioti, o di soli richiami cromatici - liberty o al limite del kitsch - possono portare a un discorso che va al di là dell'eversione dadaista e che supera la riduzione a fatti, operazioni naturali o sulla natura, a idee e progetti semplicemente indicati. Questa tendenza alla costruzione, alla presentazione di oggetti - che costringe lo spettatore-fruitori a un atto non soltanto di ricognizione pura e semplice, ma di partecipazione e ri-creazione - tendenza che, in altre parole, può essere una riscoperta fiducia nella cosa creata, artificialmente, dall'uomo, la si è notata, in questi ultimi tempi, presso alcuni giovani artisti torinesi che sembra vogliano sfuggire alle generiche connotazioni delle operazioni "povere" sorte nella loro città. Qualche settimana fa, a Milano, era Gianni Piacentino, con l'accento ludico e il preziosismo ai limiti del cattivo gusto posti sulla sua "popolazione" di cicli, velivoli e altri aggeggi non proporzionati all'uomo. E ora, alla galleria "Diagramma", è un altro torinese, Plinio Martelli (nato nel 1945), a proporci il recupero di una precisa messinscena (sacrale, teatrale), con una inattesa e singolare predilezione per situazioni un po' funeree, accordi cromatici di una fredda eleganza un po' velenosa, e un pizzico di sadomasochismo, tra il decadentismo liberty e l'espressionismo scenografico della Germania weimariana.

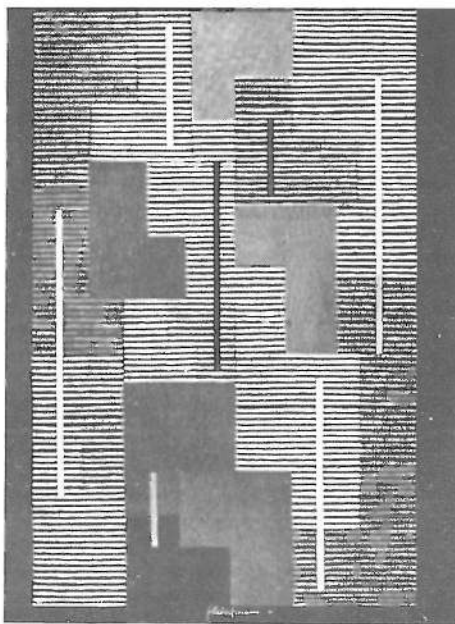
Nelle opere di Martelli, disposte come altrettanti "altari" a situazioni emotive che vanno scoperte e messe a fuoco una per volta, troviamo utilizzati materiali "poveri" (lastre di metallo, sassi, lampade attaccate a uno scarico filo), materiali tecnologici (tubi al neon collegati con fili e trasformatori in vista, teche di plexiglas), o ancora frammenti o oggetti decorativi quali una "parure" di gioielli o una cornice con fregio pittorico. L'assemblaggio fatto da Martelli tende a smitizzare questi vari elementi appartenenti a esperienze diverse,

ottenendo situazioni completamente nuove in cui l'elemento psicologico è strettamente legato alla scelta dei materiali. L'atmosfera funerea - il ripetersi di richiami alla bara, al tavolo operatorio o d'obitorio o al semplice fatto monumentale-sacrale - se non va disgiunta da un certo qual "humour noir" e da una provocazione psicologica che subdolamente muove repressi desideri sado-masochistici, mi sembra soprattutto tenda a una fissità atemporale, a una presenza silenziosa che è riscoperta e bisogno dell'arte come "segno" magico-sacrale, e, a modo suo, evocatore.

Gualtiero Schönenberger

Square gallery: A.R. Fleischmann

Adolf Richard Fleischmann ha rappresentato in Europa il personaggio tipico che ha saputo leggere bene le migliori lezioni culturali, e le ha fatte proprie, mediante un discorso che è riuscito a rendere piano piano personale ed estremamente caratterizzante: per molti versi simile, la sua operazione, a quella di molti artisti della sua generazione, nati allo scadere del secolo e ancora troppo giovani per rappresentare un ruolo determinante accanto ai grandi rivoluzionari del primo ventennio del 1900; oppure troppo isolati per inserirsi in un



A.R. Fleischmann: Composizione in verde 1950

dialogo costruttivo efficace. Le sue migrazioni di nazione in nazione lo mettono in contatto con esperienze culturali eterogenee, dalle quali ricava essenziali suggerimenti. Possiamo datare a non prima del '33 il periodo di raggiunta maturità linguistica, che culminerà subito dopo la seconda guerra, quando, con maggiore significanza, il suo stile percorrerà, come nuovi, di fronte alle pittoresche proposte dell'informale, sentieri che si credevano perduti: quelli tracciati da Mondrian o dai costruttivisti dell'Europa orientale. Gli anni in Italia, nel 1936 e nel 1937, gli faranno incontrare Bragaglia, Balla, Folgore; opere, come 'Direzioni triangolari' (1936), dimostrano chiaramente come abbia saputo tradurre la dinamicità futuristica in un più sereno e costruttivo linguaggio di risonanze interiori. Poi si trasferisce in Francia, nel 1938, quindi, dal 1952 al 1965, in America; ritorna in Germania e vi muore tre anni fa. Del periodo francese l'eccellente catalogo, a cura di Carlo Belloli, pubblica una opera sintomatica, 'Dalla spirale' (1938), in cui pare evidente la derivazione da modelli di Delaunay riletto con una rigorosità più russa che europea: si confrontino le spirali di El Lissitzkij ("Proun 93", spirale sospesa). Anche a guardare opere più tarde, come 'Grigi ripartiti', del 1955, risulta immediato il confronto con la lezione orientale: la 'Composizione IX' (Astrazione del 'Kartenspieler' del 1916/1917) di Van Doesburg (1917), le è molto vicina. Ma Fleischmann tende a realizzare un'arte, più che della costruzione, del 'pittorico': la linea è una tremante grafia cromatica, le materie dei collages indicano superfici di colore e campi di tensione, il registro visuale infine tende a divenire sonoro, nella ricerca di un assoluto luminoso e ordinato. Le sue opere, soprattutto le più recenti, sembrano mirare a realizzare uno spazio musicale non molto diverso dalle premesse di Kandinsky e dagli esiti di Kupka.

Ernesto Luciano Francalanci

Galleria Vinciana: Drago

Nel campo genericamente (e insoddisfacentemente) classificato sotto l'etichetta di "Nuova Figurazione", la pittura di Drago s'è sempre distinta per i suoi caratteri di effettiva ed originale ricerca sul linguaggio. Diversamente da tanti altri, il giovane artista jugoslavo non s'è infatti perduto (anzi non è nemmeno entrato) nella strada della gratuita manipolazione dell'immagine, delle scomposizioni e ricomposizioni dettate solo dal gusto, dal caso e dall'abilità empi-



Drago: Apollo e Aquila 1968 '69

rica del montaggio. Egli, invece, s'è posto criticamente di fronte al segno linguistico, nella sua bipolarità di significante e significato, indagandone la convenzionalità e, quindi, la relatività. In un primo momento - e tale gradualità è conseguenza e sintomo di una metodologia rigorosa - si dedicò ad indagini analitiche, che però subito lo indussero necessariamente a confronti, dapprima condotti unicamente attraverso esami paralleli, poi in contesti unitari, in una dimensione ormai anche inventiva e personalmente espressiva. Questa mostra milanese è una riprova dell'acutezza del suo lavoro, "eterogeneo nel particolare" (sono parole dell'Autore) e "unitario nel suo complesso": cioè fondato su di un'organica utilizzazione di diversi linguaggi, che divengono in tal modo un linguaggio nuovo e "uno" ed insieme ricco di una caratteristica pluralità di componenti. I dubbi nascono piuttosto dal nuovo aggancio ad una accesa e singolare tematica politica, certo non sovrapposta né tale da ridurre il fatto espressivo ad un mero strumento, ed anzi intimamente risolta, ancora una volta, nel linguaggio; ma spesso come forzata e slittante verso un integralismo non solo assai discutibile (anch'io ho provato il "disagio" previsto da Drago in un suo scritto pubblicato nel catalogo della recente personale alla galleria "La Sfera" di Modena), ma contraddicente, mi pare, quella disponibilità fenomenologica che pienamente giustificava e rendeva tanto incisivo il processo operativo dell'artista.

Luciano Caramel

Galleria Agrifoglio: Lucia Pescador

La prima personale di Lucia Pescador risale al '65. Senonchè, da allora, le sue apparizioni in pubblico sono state così limitate e discrete, che questo incontro, probabilmente, rappresenta per molti una sorpresa. Ci troviamo, infatti, di fronte ad una artista che, senza tanti clamori, sta enunciando una propria vocazione poetica piuttosto consistente. E quello che, secondo me, più conta, lo sta facendo operando nella giusta direzione: cioè il linguaggio. In altri termini, tenendo conto delle modificazioni percettive intervenute per il bombardamento d'immagini (specie da parte dei mass-media) a cui siamo sottoposti, essa propone una percezione altrettanto rapida, semplificata, iconica. Ma, nel medesimo tempo, vi compie un processo di affinamento concettuale (ed anche tecnico: vedi, per esempio, la scelta del supporto metallico che rende pulita e aguzza la percezione) e carica i suoi dipinti di un poetico senso fiabesco, misto ad una impalpabile ironia, direi meglio di una sottile coscienza ironica. E' esatto l'accento che fa Aurelio Natali nella presentazione, alla pop inglese. Però bisogna non dimenticare che nelle immagini della Pescador, pur nella limpida pulizia formale, c'è, di diverso, come una silente soffusione lirica. Le storie

che racconta sono infatti come avvolte in un silenzio che, come ho detto, le trasfigura in qualcosa di fiabesco. Un silenzio "lombardo" che accompagna gli scatti imprevedibili del pallone, il congiungersi amoroso dell'onda con la nuvola, lo spolverio che si solleva per la caduta del fulmine, il volo di un pezzo di piramide con il cammello che solleva la testa ad osservare. A me hanno fatto venire in mente Calvino (l'attrazione dell'onda) e Chesterton (la piramide che vola). Ma non per una letterarietà del discorso di questa giovane pittrice. Bensì per una particolare qualità del suo nucleo poetico.

Francesco Vincitorio

Galleria Trentadue: Arturo Carmassi

Il supremo tribunale della critica e del gusto ufficiale severamente proclamò: "Sia condannato Arturo Carmassi per le seguenti colpe: primo, dipinge col pennello e fa chiaroscuri; secondo, è un fornicatore di pittura antica, come dimostrano *Le tentazioni di S. Antonio* e *Giuditta*; terzo, è un vile borghese impastoiato tra sensualismo e simbolismo". Un cancelliere burocrate intinse il calamo nel sugo di seppia e così elencò le di lui nefandezze. "Dipinge misteriose figure ammantate, da cui fuoriescono - oh vergogna! - indecifrabili carni enfie. I suoi personaggi hanno occhi il cui sguardo corre perduto in un al di là non recuperabile; gli stessi mostrano spesso labbra gonfie, quasi spappolate da innominate malattie. E' peccato di lussuria la sontuosità dei suoi rossi e dei suoi bruni e, altresì, l'accensione dei suoi bianchi contrapposti ai neri pece provoca volgare turbamento nella coscienza elementare della percezione, che obbligatoriamente il popolo deve esercitare soltanto sulla oggettiva, non naturalistica, scala cromatica!" Il pubblico ministero - severo difensore dell'ortodossia tecnologico-visuale - inforcando appositi occhiali elettronici, siffattamente ingiunse allo scrivano: "La vera oscenità di Carmassi, in un momento di liberalizzazione erotica attraverso i *mass media*, è di vestire le sue figure; per giunta quelle ignude hanno carni non desiderabili; e, tuttavia, egli sublima l'erotismo con una forte carica totale, così nel colore e così nel tonalismo, mostrandone l'incombenza, facendone qualcosa di metafisico, che circola tra figura e figura, e nelle pieghe di un abito o nel bruciare del desiderio onnipresente". L'avvocato degli artisti surrealisti blaterò: "Maledetto! Tu rubi a



L. Pescador: Il temporale 1969

destra e a manca, ma i tuoi simboli non sono nè onirici nè freddi, bensì orrendamente sensuali. Sei tenebroso, ma più che la notte ami i crepuscoli senza sogni. Vigiliaco! Il tuo sessualismo scavalca il freudismo meccanico per un orfismo acre e misterioso". Fece coro l'avvocato dei realisti: "Cerchi di carezzare la realtà, virtuosisticamente giostrando con sapienti tocchi di pennello; e poi ti perdi nel mare torbido del sentimento, innamorandoti di una forma, di un colore, di una atmosfera. Vorresti essere oggettivo, e sei peccaminosamente soggettivo e individualista. Abborri, invece, dalla natura, dalla realtà intese quali luoghi comuni collettivi". E poi l'esimio avvocato dei simbolisti: "Mostri un S. Antonio tra i miraggi del peccato, e raffiguri bellicos guerrieri primitivi e virginali morte fanciulle. Ottimo! Tuttavia non scegli tra bene e male; tra peccato e salvezza. Epperò il tuo simbolismo è vuoto di finalità". Incalzò, ironico, l'avvocato dei fautori della nuova figurazione: "Oh artista letterario alza il volto dalle pagine dei tuoi poeti prediletti ed evocatori. Non ti accorgi dell'imperio della macchina? della devastazione dell'alienazione? della sarabanda del collettivismo?" Non simbolista nè surrealista, non seguace del realismo o della nuova figurazione, Arturo Carmassi, credente nelle capacità visionarie dell'occhio - quello umano, e non l'occhio fotografico - fu buttato, lui e la sua sete d'enigma, in una nuda cella. Fu così che si sovvenne della sua fanciullezza: cresciuto a Marradi nell'Appennino toscoemiliano da un tutore, cugino del poeta orfico e folle, Dino Campana. Capì allora alcune delle radici segrete della sua immaginazione. E, come echi, ecco che le mute e molte donne della sua intensa pittura si stagliarono con parole di Campana: "O donna sognata, donna adorata, donna forte, profilo nobilitato di un ricordo di immobilità bizantina, in linee dolci e potenti testa nobile e mitica dorata dell'enigma delle sfingi..." E vi apparvero - queste donne di silenzio accecanti nelle carni bianche e avvolte in rose mantiglie e in gloriosi copricapi - come precisi fantasmi palpitanti: "Sui suoi divini ginocchi, sulla sua forma pallida come un sogno uscito dagli innumerevoli sogni dell'ombra, tra le innumerevoli luci fallaci, l'antica amica, l'eterna Chimera teneva fra le mani rosse il mio antico cuore". Compresa, il prigioniero, raggiunta la maturità della vita, che la sua legge era di preferire al carcere dello stile (oh misero per la cultura ufficiale!) la prigione del proprio cuore (oh felice nella propria vita, alternante

tra ferite e rimarginazioni!). Sfiò la sua mente - la cella aveva lustre pareti di metalli sintetici, da cui sporgevano macchinette morfoplastiche mosse elettricamente e invianti lampi luminosi a comando - il parallelismo tra la propria condizione e quella dell'umanità contemporanea, condannata sia ad essere coatta sia a ripetere atti coattivamente. Si sciolse, a questo punto, quasi grumo interiore, il significato liberatore dell'eros. L'eros, che è il contenuto di ogni forma e l'antitesi di ogni formalismo. Ovverosia, seguendo le parole di Campana, l'eros che - panicamente - evoca nel sangue e negli occhi della mente "figurazioni di un'antichissima libera vita, di enormi miti solari, di stragi, di orgie". Il prigioniero ne fu illuminato. Percepì che, dipingendo figure o situazioni, avrebbe dovuto sempre ricercare e indicare, oltre la superficie delle immagini, la vera prigionia umana. La prigionia umana che si estrinseca nel sentimento drammatico di vivere nella scatola del tempo, che - vanamente - proprio l'eros cerca di infrangere. Era l'enigma-vita.

Riccardo Barletta

Galleria Gian Ferrari: Piero Marussig

La mostra comprende dipinti, datati e no, che van riferiti agli anni 1910-20 (ad eccezione del primo *autoritratto con la moglie*, di gusto più antico, e di un pezzo posteriore, ma arieggiante i precedenti). Documentazione ampia, perciò, del periodo tri-



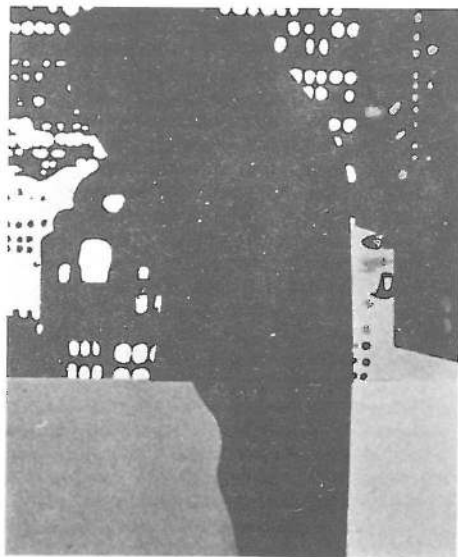
P. Marussig: Ritratto della moglie 1916

stino di Marussig, nel quale egli diede atto, più che dell'educazione secessionista ricevuta a Monaco e a Vienna, di come tale educazione, rimasta preciso dato di fondo ma non aspetto più appariscente del suo operare, gli consentisse di mantenere una sorta di asprezza e un'orditura schematico-decorativa ai temi copiosamente ricevuti dal tardo-impressionismo (certo non mai smaltito Bonnard, del resto di casa in area veneta), da Van Gogh (largamente e amorosamente parafrasato: si veda, ad esempio, *La madre*) e dai fauves: colti costoro forse subito, con fresca simpatia, al loro primo manifestarsi a Parigi. Si incontrano in questa rassegna alcuni dei più noti dipinti del maestro e suoi veraci capolavori: la *Dormiente* del '14 (che è ben interessante confrontare mentalmente con la *Donna sdraiata* di Boccioni, quadro d'impostazione analoga e tanto dissimile); il *ritratto della moglie* del '16, che restituisce il tema, caro al *côté* tardo-impressionista e fauve, del "vestito a quadretti" (o "a pois" o simili) con rara meditatività, fermezza e pudore. E non va trascurato il saggio di preziosa arguta schematizzazione di un tema squisitamente impressionista, offerto dalla *Ragazza allo specchio* del '20. Mentre, in declinazione più tedesca si tengono i dipinti che sembrano incontrarsi con il Casorati del momento secessionista - come il bel *ritratto di signora*. Né la rosa delle influenze si limita a quelle accennate, dando tuttavia luogo a una pittura di indiscutibile coerenza; coerenza sottolineata dall'uso pervicace - fin quasi alla maniera - di una tavolozza viola-verde, di precisa estrazione tardo-impressionista. Maestro di vena limpida, di costante eleganza formale; ma irrimediabilmente non protagonista, per questa sua vibratile ricettività, questo trovar se stesso soltanto attraverso la lezione altrui. E comunque, maestro da reimparare, e collocare al posto giusto; come ci avvia a fare la presente mostra; cui ci è fin da ora promesso un seguito, che documenti, altrettanto bene, la produzione del periodo milanese di Marussig.

Rossana Bossaglia

Galleria Arte Centro: L. Sacconi

Personale di Licinio Sacconi, giovane artista già apparso in numerose collettive. Qui il suo lavoro, già notevolmente precisato nel passato, rivela un ulteriore accrescimento di problematiche. Elemento centrale della sua ricerca ci sembra sia la definizione di un rapporto tra forme naturali e



L. Sacconi: Città-inclusione 1969

forme artificiali; o meglio la volontà di operare sulle prime una sorta di contaminazione dettata da una componente socio-culturale oggi sempre più ampia. Una contaminazione non critica ma strutturale, intesa non a esplicitare un giudizio ideologico, ma a ricreare dall'interno nuove forme che da quelle componenti traggono il materiale primario. L'operazione si rivela interessante anche perché qualità particolare di Sacconi è un istinto fortissimo alla definizione ragionata della forma, una sorta di energia creativa sorretta dalla razionalità di un costruttore. Da ciò nasce la freddezza delle sue immagini, quella compatta evidenza che le rende, senza la necessità di nessuna suggestione, "reali". Il pensiero va ad Hamilton, ma la coincidenza è solo apparente: nell'inglese l'oggetto è modificato dall'esterno e non enarrò mai in contraddizione con se stesso; Sacconi lo ricrea nella sua totalità. E' un'operazione che si avvale di tutta la precedente esperienza delle Avanguardie storiche, alcuni astrattisti e costruttivisti in particolare, sicché il tessuto culturale vi ha un rilievo assai suggestivo. A livello di lettura, ciò che ne risulta è il ritratto di una dimensione stravolta, contaminata da un'invenzione estetica che nella sua bellezza assoluta diventa improbabile e urtante; una ambiguità che nasconde la profonda frattura che divide l'uomo dallo spazio in cui vive e che suscita, al di là dell'abbaglio formale, perplessità ed allarme.

Aurelio Natali

NAPOLI

Modern Art Agency: Gino Marotta

La posizione di Marotta, rispetto a quella ricerca incentrata sul dato naturale ed elementare, della quale - oltre Pascali - Ceroli e Kounellis sono i più qualificati esponenti, appare ormai definita, con tutta evidenza, nella scelta del metodo e dell'elemento materiale (prodotto tecnologico) che ne è l'oggetto. Comune a tutti è, tuttavia, la premessa fondamentale dell'indagine: agire sulla materia "primaria", evidenziando un ordine strutturale insito in essa come principio di trasformazione naturale, ricostruendo, cioè, in dimensione artistica, il processo della natura fino al limite del meraviglioso, del fiabesco. Premessa che ha suggerito la qualificazione di artisti "plus que nature" ed alla quale potrebbe fornire autorità teoretica la speculazione di Aristotele, che, trascinando in terra la dottrina del suo grande maestro e superando la ravvisata dicotomia fra mondo sensibile e mondo soprasensibile, definì la natura "ciò che ha in sé il principio del movimento e di ogni mutamento". Natura, quindi, per se stessa demiurgica: concetto implicante l'immanenza della forma nella materia, dell'intelligibile nel sensibile, presupposto della concezione della conoscenza come sintesi di senso e di intelletto e non più come reminiscenza.

Se questa remota ed illustre matrice filosofica viene aggiornata con la moderna psicologia del vedere, se l'occhio s'introduce come tramite fra realtà oggettiva e cervello, le possibilità dell'artista (che traspone nel proprio campo operativo tali orientamenti teoretici e propone, ovviamente, una conoscenza "artistica") si dilatano e si schiudono alla magia. Marotta, esplorando il rapporto fra naturale ed artificiale, cerca di esprimerlo appunto nell'incanto che può scaturire - come un mito ricreato - dall'intervento sul prodotto tecnologico condotto come processo di trasformazione naturale. Egli risale dall'artificio alla natura mediante la costruzione di una totalità che è la risultante di elementi schematici coordinati: totalità nella quale i frammenti, ossia le stereotipate sagome di plastica trasparente (albero, frutto, serpente, stelle o nuvole, tutto ridotto in gelide forme essenziali) acquistano vita, si mutano in realtà illusoria attraverso lo stimolo delle facoltà psichiche dell'osservatore, coinvolto fino al livello dell'inconscio: realtà illusoria creata dall'ordine contestuale impres-

so dall'artista a quei pochi elementi, che si moltiplicano nei riflessi e nelle ombre colorate, nella complessità della percezione sensoria destinata a muovere il congegno mentale del percettore. E' un mondo di meraviglie che Marotta restituisce all'uomo d'oggi - incapace di recuperare il paradiso perduto, incapace d'intendere i miti antichi nell'usurato linguaggio tradizionale, incapace di fantasticare sulle favole infantili - mediante le emozioni che il prodotto della tecnologia, elevato a vergine strumento di comunicazione, può generare una volta elaborato e coordinato come la natura demiurgica suggerisce; un mondo che di questa natura ridona gli aspetti, i fenomeni, i simboli primordiali, con la suggestività del miraggio. Ma lo sforzo dell'artista può spingersi fino al punto in cui l'artificiale può emulare il naturale senza restare, come la droga farmaceutica, fonte di effimera allucinazione.

Armando Miele

NUORO

Galleria Chironi 88: E. Treccani

E' oramai lontano il tempo in cui Treccani, giovanissimo e attivissimo direttore di "Corrente di vita giovanile" si batteva - sulla scia del Persico in difesa di grandi ideali - dalle colonne della rivista. Ma a noi sembra che la sua pittura odierna, benché lontana dal lessico pertinente al modello neorealistico-polemico di quelle premesse, sia rimasta tuttavia coerente nei contenuti alla tesi di sempre, ai suoi propositi socio-ideologici che si riscontrano con precisa puntualità d'intenti - sotto l'accento più congeniale di un lombardismo un po' scapigliato e velatamente romantico - anche in questa mostra. Egli, più di Cassinari e Migneco che subirono influenze del neopichismo, dimostrò fin dopo il 1955 di essere convinto assertore del neorealismo con "Ritorno a Fragalà", emotivamente orientato a dare maggior risalto al naturalismo soggettivo, come ci ricordano i dipinti di Melissa. Una dialettica spedita, di semplicità mai esornata, appena adombrata da un senso misto di accettazione e rifiuto delle cose del mondo cui è difficile stabilire gli esatti limiti ma che, nella disincantata oggettivazione visiva a livello di spirito, scopre l'impegno di una sentita umanità, di una mai sopita e non evasiva moralità sociale. Segno e colore, quasi arbitrariamente gestuali e vibratili, si sovrappongono felicemente, integrandosi con efficacia e immediatezza comunicativa.

Il gioco di luce, a volte così effimero e fugace come folgorazione di un lampo, ci riporta in presa diretta nella realtà contingente di una condizione umana tanto instabile e precaria. Le figurazioni infine, decantate e sensibilizzate fino a sfiorare l'idea del simbolo, sono sfumature di vita e di natura poetico-ideologiche tanto sostanziali da far intuire la testimonianza di una ricerca costante di verità che non è lontana da noi ma che è in noi stessi, nel prolungamento essenziale del nostro io.

Mario di Cara

PIACENZA

"Arte Grafica Il Gotico": R. Biasion

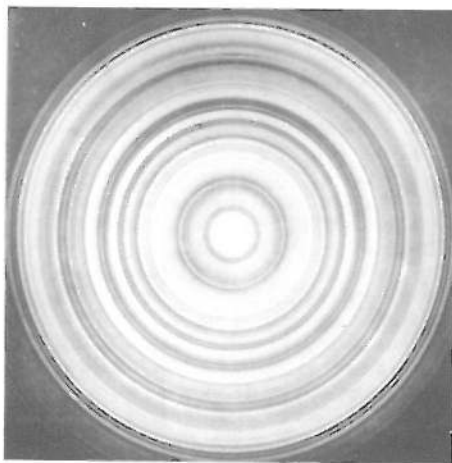
Paesaggi spogli di periferie operaie, case di poveri, interni angusti e disadorni, i prediletti fiori secchi: Renzo Biasion presenta il suo mondo umano in fini acqueforti che hanno un innegabile fascino. Una tenera poesia percorsa da sospiri malinconici... un amore alle cose della vita, le più umili, le meno seducenti... una pacatezza gentile e misurata. C'è in Biasion una partecipazione intima alle cose, e il fiore, l'albero, l'interno hanno come un tremore d'anima, una voce sottile di nostalgia. E un'ansia di luce si avverte nelle figurazioni, una moralità che è atto di fede nell'uomo e nella sua vicenda. Accanto a questo contenuto si sottolineano le nitide qualità stilistiche ravvisando la caratteristica dell'incisione di Biasion che è disegno, e soltanto disegno: "Ho cercato di fare con la punta d'acciaio quel che facevo con la matita, trasferire cioè sulla lastra anziché sul foglio una emozione provata, un appunto, una idea, o una composizione che mi interessava e che ritenevo adatta alla punta e al nero più che al pennello e al colore..." Con la presente mostra si è inaugurata questa galleria esclusivamente dedicata alla grafica. Speriamo possa documentarci attorno allo stato attuale dell'incisione in Italia.

Mario Ghilardi

ROMA

Galleria Artivisive: Oscar Piattella

Il colore, pieno e luminoso, indubbiamente costituisce il principale stimolo emotivo per questo artista marchigiano che opera in disparte, tra i monti di quel di Cantiano. Un colore evocativo di sensazioni visive intense, totali, che assurgono a significato simbolico di cielo, di mare, di sole, di creazione. E poco importa, allora, se il momento razionale e culturale di Piattella si



O. Piattella

configura in ricerca ottica di dinamiche pulsazioni di tondini cromatici o in fasce orizzontali e in cerchi concentrici facilmente riconducibili a Rothko o a Noland. In fondo, come questi, la natura di Piattella è inequivocabilmente una natura vera di pittore. E nelle possibilità poetiche del colore va ricercato il vero motivo del suo fare artistico. Un desiderio struggente di una dimensione lirica al di fuori del tempo e dello spazio, la tenue malinconia lasciata da un Paradiso intravisto e perduto, l'aspirazione ad una musicalità cosmica, fanno trapelare un interesse per una storia personale, intima. Storia mista di immagini e sensazioni, di sentimenti, che solo il colore, nella sua ricchezza inesauribile, può narrare.

Antonio Pandolfelli

Galleria SM 13: Vincenzo Arena

Vincenzo Arena propone la sua indagine metodologica d'ordine conoscitivo all'interno di una ambientazione che vuole essere strutturale. Ed il discorso dell'artista sviluppa ampiamente una siffatta impostazione stante la funzione mediana che egli affida al segno che così rigorosamente verificabile, diventa iterazione segnica. E' esso segno allarme di esistenza contrapposto all'iperbole di una civiltà totalmente alienata ed alienante? Noi diremmo che Arena rettifichi il vizio estetico d'origine attraverso la struttura che, così suggerita, si fa superficie affinata nelle implicazioni e nel metodo sino a tradursi in linguaggio. In una seconda fase diventa consapevolezza di una condizione di allarme che cerca riscatto e salvezza nella pura forma. E questo e-

gli fa non perseguendo un categoriale kantiano (tutt'al più egli resta nell'ambito dell'aspirazione ad un concetto kantiano di etica razionale), bensì considerando il suo dire come la registrazione di *un momento* della sua scelta. L'ordine matematico è un conforto nella cui sfera di influenza egli trova rifugio, pur lasciando aperta la porta alla fantasia: il suo spazio diventa allora aperto e disponibile. E' solo in virtù di una siffatta soluzione terminale che Arena fugge il pericolo, pur sempre latente, della teorizzazione, dell'*espace de glace*, del perfezionismo formale asettico e sterilizzato, della tecnologia infine. Perché tale è il limite, a nostro avviso, di un simile ordine di ricerche. La possibilità di mutare con la tecnica il fine, senza considerare che la tecnica assolve funzioni che sono e debbono restare attinenti all'uomo: sarà l'uomo a svolgere all'interno di esse ruolo protagonista. Solo da questa angolazione noi accettiamo e valutiamo il discorso di Arena; come accettiamo e valutiamo il discorso di tutta la tendenza che siffatta indagine conduce (Alviani e Morandini giungono ad altre soluzioni, Enzo Mari ne trova altre, Vasarely muove nell'ambito di una ricerca a suo modo umanistica).

La integrazione visiva degli spazi architettonici (come altra volta ha scritto Argan a proposito di Arena) sì, ma per aprirsi ai più vasti orizzonti di una ipotesi sia pure verificabile, sempre intesa però come verità *ad pervenire omnes conantur*.

Vito Apuleo

Galleria Torcoliere : Giorgio Scalco

Questa raccolta di opere, presentate in catalogo da Aldo Giuffrè, indubbiamente sollecita considerazioni sul metodo e sulle ragioni del discorso. E se quelle sul metodo ci portano nell'ambito dell'analisi di un linguaggio attento ai valori formali della visione, stante la costante presenza di dati squisitamente pittorici all'interno del racconto, le considerazioni sulle ragioni assumono altre dimensioni. E' la posizione di Scalco di fronte all'immagine che qui ci preme sottolineare; e non v'è dubbio, ci pare, che essa partendo da un dato di conoscenza, ben presto si faccia emblematica sino alla tensione drammatica. Giuffrè, a proposito del ciclo "Ginny e la bambola", nucleo essenziale della mostra, scrive: "non v'è un solo ritratto della bimba Ginny, piuttosto la sua presenza, si direbbe la sua invadenza, in uno spazio e in un tempo che ne restano condizionati". D'accordo. Ma quale ruolo assolve la "bambola"

in queste opere? Ecco la presenza emblematica ed angosciosa, a volte, che si ripete nel discorso di Scalco. Questa bambola che si deforma, si altera, si fa mobile, sfuggente, pronta ad una pluralità direzionale di sviluppi, contrapposti alla staticità, affettuosamente naturalistica, di Ginny. E' sulla "bambola" che Scalco concentra i propri dubbi, e nello spazio che interpone tra essa e Ginny si definisce la componente alienante dello "spazio" di Scalco. Ecco allora il racconto farsi ambiente, ora convinto di soluzioni ottimali, ora dolente di infiniti silenzi. L'ambiente che sollecita certi angosciosi interrogativi in Cremonini (le soluzioni sono diverse, è ovvio); le divisioni prospettiche riscontrabili in certe ricerche di Zigaina quando affronta la stessa tematica; lo "spazio" di Bacon, al limite, quando l'attenzione si accentra sulla bambola. L'espressionismo d'origine, dunque (quello della "figura" del '66, per intenderci) che si proietta nella rinnovata ipotesi di linguaggio: Ginny diventa la speranza, la via per la quale passa, e non può essere diversamente, la strada della conoscenza. Anche se risulterà ipotesi di conoscenza e di salvezza, se si vuole, alla quale Scalco si aggrappa nel timore di aprirsi a nuove, drammatiche tensioni.

Vito Apuleo

TORINO

Galleria Martano: Piero Dorazio

Antologica del pittore romano con 47 opere, in gran parte recentissime.

Il percorso di Dorazio appare chiarissimo dalle prime alle ultime opere esposte: da "Ferrovia Roma-Velletri" del 1947 dove lunghe strisce erranti di colore si sovrappongono ad una strutturazione geometrica astratta, all'ordine normativo delle pure organizzazioni cromatiche a bande del periodo centrale, all'allentamento di esse su una tessitura espansa di forme nuove nelle recentissime. L'assoluta identità di struttura-forma-colore in antitesi all'informale, tipica delle opere più famose di Dorazio, esplicata attraverso trame rigorose di bande di colori solari purissimi, diviene intensamente percettiva attraverso le sovrapposizioni dinamiche e tensionali di diagonalì a reticolo fittissimo in una serie di opere dal 1958 al '63. Nelle recentissime ('68-'69), uno spaziarsi quasi meccanico delle trame di colore per l'apparizione di forme frastagliate a incastro (parvenze di figuralità oggettuali di cultura pop?) in una sintesi contemplativa e equilibrata, e in cui l'inse-

rimento di zonature a tela scoperta, calibrate come precisi valori cromatici, sensibilità le textures verso una ulteriore apertura della meditata ricerca dei valori essenziali della pura percektività visiva.

Galleria Notizie: Giulio Paolini

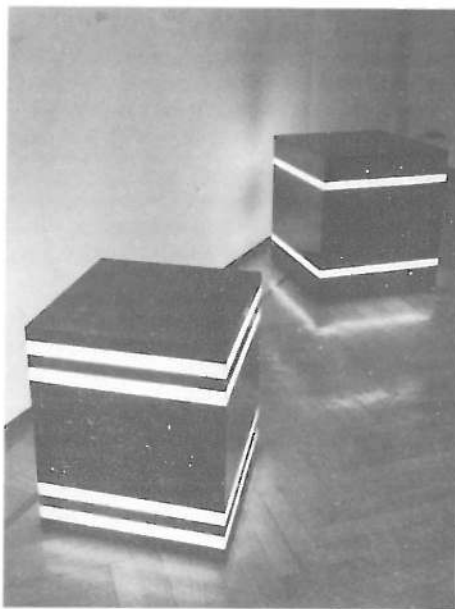
Paolini, che da dieci anni persegue un tipo di ricerca personalissima e già fortemente anticipatrice, per la fisicizzazione di intuizioni, memoria e sillogismi, dell'arte concettuale attuale, opera nella direzione di constatazioni visive e di analisi mentali, oggettivate con i mezzi più dimessi e semplici, sulla realizzazione e la fruizione stessa dell'opera d'arte tradizionale: il quadro. "Unica storia di queste opere è l'assoluta dedizione al fenomeno, antico di vedere". Con queste parole il giovane artista torinese presenta l'iter delle sue testimonianze (già esposte recentemente in Roma a Quì Arte Contemporanea), sul meccanismo percettivo; un esercizio estremamente intellettuale, di concentrazione critica sull'atto stesso del "vedere l'opera", che è il punto di frizione e di attacco delle nuove teorie estetiche, e del concetto stesso di arte, delle correnti d'avanguardia. Dopo l'indagine sulla tecnica e i materiali, e dopo l'identificazione topologica dell'osservatore nello spazio e nel tempo di oggi, negli Autoritratti da Lotto a Poussin nella mostra milanese dello scorso anno, Paolini analizza ora, riflettendola sull'osservatore, la visione stessa, articolandola in due tempi successivi. Nel primo, il sillogismo del meccanismo visuale, dal calco in gesso dell'occhio, in cui l'occhio dell'osservatore è riflesso dallo specchio incluso; al frammento di una lettera con il soggetto IO; alla determinazione del campo visivo dell'osservatore indicato sulla parete bianca da una serie di piccoli segni a matita in grande ovale; al puntino fluorescente sulla parete che indica le variazioni di intensità di luce nell'ambiente. Nel secondo - e quì il discorso diviene di un'essenziale lucidità-focalizzata la visione sul "quadro" (una tela vuota), l'analisi della situazione del pittore-fruitor prima della "pittura" stessa: dall'antica metafora del "vedere" concretizzata classicamente nella Dea Iride tracciata a più colori sulla parete dietro la tela bianca; alla memoria di un quadro visto al Metropolitan di New York visualizzato attraverso le dimensioni e il titolo; al prospettico ed oggettivo riflettersi di quattro tele vuote - da riempire d'immagini - l'una nell'altra alle quattro pareti di un ambien-

te. E finalmente la concretizzazione tangibile e la conclusione di questo processo visivo; fra le altre vuote, una tela dipinta: un originale di Joseph Albers.

Galleria Il Punto: Beppe Sesia

Le recenti opere di Sesia quì esposte mostrano la logica coerente evoluzione della ricerca dell'artista torinese perseguita negli ultimi due anni. L'inserimento reticolare dei piccoli cilindri in acciaio quale elemento modulare di rottura nella superficie nitida e esatta delle sue strutture geometriche nere in laminato plastico, e che già suggerivano l'elemento luminoso, viene ora sostituito da sezioni di luce fluorescente, che tagliano e articolano nell'ambiente i sistemi strutturali stessi. L'effetto ottico di modulazione vibratoria all'incidenza della luce esterna nei cilindretti d'acciaio è infatti quì estrovertita, con la secchezza di un sezionamento, dalle bande di metacrilato trasparente bianco illuminato dall'interno. Il senso di dilatabilità nell'ambiente, dato dalla fluidità espansiva della sorgente luminosa incorporata, viene bloccato immediatamente nella percezione della fisicità esatta del volume primario geometrico, che pur acromatico, s'impone come modulo struttivo in una dialettica e in una proposta continua di integrazione.

Mirella Bandini



B. Sesia: Light on black number 2-3 1969

in morte di rothko

Mark Rothko si è suicidato il 25 febbraio a New York. Nato a Dvinska in Russia nel 1903, si era trasferito negli Stati Uniti nel 1913, dove divenne uno dei maggiori esponenti dell'espressionismo astratto americano. Nel '58 fu uno dei 4 artisti scelti per rappresentare gli Stati Uniti alla Biennale di Venezia e quattro anni dopo gli fu dedicata una mostra alla Galleria d'arte moderna di Roma. L'ultima sua esposizione è stata quella al Metropolitan Museum, dove partecipò con 10 opere alla mostra storica "Pittori e scultori di New York". Lo ricordiamo con questa testimonianza di Luciano Lattanzi.

Lo conobbi di persona a New-York quando non aveva ancora sessant'anni. Un tipico *quiet man*, l'uomo tranquillo dei romanzzi a sfondo campestre, ma oggi a ripensarci, un uomo già distaccato oltre misura, come se le cose umane, mondanità connessa, non riuscissero a intaccarlo più. Ricollegando automaticamente la sua figura monocorde e in un certo senso monotona (l'opposto, per intenderci, di quella di un De Kooning) con l'immagine del suo mondo pittorico altrettanto nitido e sempre eguale a se stesso, trassi un'impressione strana di sovrumano, come se tutto il suo costante tentativo, quasi una sfida di tipo melvillian, fosse quella di mantenersi librato a una data altezza, dove i termini esatti, confacenti, pertinenti dovrebbero essere: afflato, immaterialità, astrattezza.

A proposito della sua mostra alla Galleria Nazionale. D'Arte Moderna di Roma nel 1962 ebbi a scrivere:

"Il fine organico del mondo per Rothko consiste nel *progressivo svaporare di tutte le sembianze naturali in luce* (cfr. Palma Bucarelli), il che spiega le di lui ampie stesure colorate, dove la TRASPARENZA LUMINESCENTE, staremmo quasi per dire fosforescente, s'afferma come la nota più visibile d'una tecnica in cui abilità e bravura non si scoprono violentemente come nel coetaneo Pollock, ma restano sommessamente in sordina. In altri termini, tutto l'approccio rothkiano si ammantava di quasi inumana riserva, e checchè si dica, coinvolge un senso mistico paragonabile solo alle inquadrature purificate d'un Mon-

driani, dove a un tassello corrispondeva dialetticamente un altro tassello in sequenza quasi *ad infinitum*. Ovvio che nel Mondrian, attivo ai primi del secolo, siamo ancora nel geometrismo, ovvero nella riduzione delle sembianze figurative a schemi di per sé validi tramite un razionale interscambio qualitativo-quantitativo, mentre nel Rothko, salito alla ribalta in questo dopoguerra, non si tratta più di *riduzione* delle sembianze figurative, bensì di *distruzione*, di disgregazione, di scompagine delle stesse. Solo che in lui il fenomeno non si presenta, come nel Pollock, nell'istante della sua inevitabile e drammatica caoticità, bensì a esplosione avvenuta, quando la atmosfera comincia a diradarsi, anche se tutt'ora avvolta in uno strato nebuloso, informale, dove di vitale sopravvive solo quella suaccennata trasparenza, presagio non si sa bene se d'un principio o d'una fine..."

Criticamente, queste delucidazioni di alcuni anni fa non si vede perchè non dovrebbero valere anche oggi. Ma lo jato intercorso ha promosso taluni spunti direi negativi che è mio dovere non tacere. Anzitutto, la sua cronica incapacità o impossibilità a fuoriuscire, una volta attintolo, dal rigido impianto schematico che ci è noto, il che per inciso si appalesa come la forza e contemporaneamente come il punto *dolens* di buona parte dell'arte statunitense che, per vari motivi, conduce e induce alla formula (si veda al momento il giovane Frank Stella), poi, quella sua passione per le abnormi, michelangiolesche dimensioni della tela, costume condiviso da altri insigni ma

se non erro non con altrettanto ostinato *sine qua non*, quasi a volere coinvolgere in siffatta attitudine una particolare filosofia dell'illimito; e infine, come coerente e inevitabile conseguenza, quel suo nobile "dispregio" per la pennellata riconoscibile, il che spiega l'aspetto quasi whitmiano nello approccio altamente spersonalizzato. Il quale mi sembra mortifichi un po' ad ec-

cesso noi "individui" in quanto tali che, anche se consapevoli di appartenere a un tutto *anonimo*, pertanto siamo tutt'altro che alieni, materialisticamente parlando, dal rinunciare alle nostre private idiosincrasie come ad esempio riesce sempre ad evidenziarle l'europeo Klee con meticolosità quasi casalinga!

Luciano Lattanzi

STUDIO 2 B DI BERGAMO

la didattica nell'arte

Oggetto e serialità, progettazione e produzione sono problemi reali del nostro tempo. Non siamo forse oggi circondati da una rete inestricabile di oggetti che condizionano la nostra vita? Da qui la necessità dello studio dei fenomeni tecnologici assieme ad una visione critico-estetica per ricostruire un rapporto con la realtà che li ha motivati, nel superamento di una situazione culturale ristagnante sulle basi di una nozionistica veramente anacronistica. Ciò significa che il disegno, materia base per ogni linguaggio visivo, racchiude problemi così vasti e complessi, da investire alla radice il processo informativo, da cui la necessità di una nuova didattica nella scuola.

La cultura oggi come ieri non è assimilazione passiva di nozioni, ma realtà vissuta nella contemporaneità, nella partecipazione e nell'attuazione di ogni iniziativa che rechi un contributo innovativo: un rapporto diretto tra problemi percettivi e pubblici.

La nuova estetica dell'arte resta ancora astrusa per la maggior parte del pubblico, che se ne disinteressa o resta arroccato su

posizioni impressionistiche; diventano così indispensabili nuovi centri di diffusione di cultura, ma non necessariamente con programmi di mostre che tentino di fare il punto di una arte instabile e diversa per sua natura, o di catalogare artisti in scuole e tendenze, bensì con lo scopo di fermentare ed incoraggiare i processi creativi, che devono inserirsi a ragion veduta nella cultura contemporanea.

Lo "Studio 2 B" di Bergamo, sorto da diversi anni ad opera dei prof.ri. Lorenzo Boggi ed Elio Cenci, cerca di puntualizzare queste nuove esigenze, con una serie di manifestazioni, che di volta in volta si evolvono nella ricerca continua di un contatto reale con il pubblico.

Attualmente è in avanzata fase di realizzazione una pubblicazione oggettuale che vale più di tante mostre, messa a punto da un'équipe di persone qualificate, che attuano nuovi metodi di ricerca e di didattica. Questa attività è ancora nella fase di raccolta della documentazione che verrà poi esaminata dagli esperti e sarà oggetto di una prima serie di tavole dimostrative ad uso delle scuole d'arte.

Pino Viscusi

LE INCERTEZZE

Sollecitato più volte, Alik Cavaliere ci ha inviato questa lettera e questo testo. Li pubblichiamo entrambi perchè ci sembrano complementari, e utili a meglio comprendere la sua posizione.

la lettera

Il mio ritardo nello scrivere quattro parole è dato dalla somma di più elementi: il mio personale carattere fatto di incertezze, l'essere un "intellettuale di sinistra" con, quindi, il dubbio congenito, ed il particolare momento che stiamo attraversando. Un periodo interessantissimo, carico di stimoli e fermenti rinnovatori, ma denso pure di nubi, di contraddizioni, con una somma di molteplici fattori tra i quali è difficile operare una scelta per il continuo condizionamento cui siamo tutti sottoposti.

In tale momento le nostre parole - al di là della nostra buona fede - divengono velleitarie, utopistiche o la ricerca di un alibi, quando non sono più angosciosamente (ma anche più meschinamente) una disperata difesa del nostro lavoro.

E' forse il momento di limitare le dichiarazioni, gli appelli e di svolgere un lavoro

più umile, più continuo e quotidiano nella ricerca di una impostazione, uno sbocco che avvicini il nostro lavoro di artisti alle nostre inquietudini di uomini. Colmare appunto il divario che esiste fra le dichiarazioni ed il prodotto artistico. Secondo me ciò non può essere solo frutto di una scelta ideologica, ma può derivare da un mutato rapporto di impostazione e di produzione e come conseguenza di ciò un mutato rapporto nel nostro atteggiamento fisico e mentale.

Tutto ciò non è facile anche perchè non si tratta di un'alternativa ma di qualcosa da costruire nel volgere di molti anni, inventando questo qualcosa, purtroppo non nella nostra fantasia, ma nella realtà che ci circonda.

Allego così le mie quattro parole su questi temi, persuaso che si tratti di un inutile atto di buona volontà.

il testo

L'abitudine, l'uso d'ufficio, da parte del critico o del mercante d'arte nell'applicare la "poetica" come un'etichetta, si è estesa agli artisti.

Ciò non è in sé riprovevole perchè è giusto che un artista che fornisce un prodotto lo fornisca garantito ed oggi, che la garanzia del prodotto non è più giustificata dal gusto tradizionale del consumatore, dalla pregiata fattura o dalla durezza nel tempo dei materiali usati, è giusto che il prodotto sia garantito da una etichetta quella appunto della poetica dell'artista.

Vediamo allora come deve essere una buona etichetta poetica perchè il lavoro au-

menti di valore. Innanzitutto per vincere la concorrenza che è spietata uno dei cardini fondamentali è che il prodotto possa dimostrare di appartenere all'avanguardia. Due altri elementi di moda (e che ne aumentano il prezzo di vendita al pubblico ed il guadagno per l'artista) sono costituiti dall'essere il prodotto difficilmente vendibile o quanto meno difficilmente collocabile e dall'avere la patente di rivoluzionario (per tale elemento è sufficiente o l'appartenenza dell'artista ad un gruppo che viene ritenuto tale o sue inconsulte "frasi di sinistra" (come le definiva Lenin). Non ha importanza alcuna che l'opera presentata non corri-

sponda all'ideologia dichiarata.

Per quanto ognuno di noi lotti - più o meno convinto ed in buona fede - contro la propria opera intesa come prodotto, prodotto è e rimane in un senso molto preciso indipendentemente dalla carica chiamamola poetica. Carica poetica che spesso esiste indipendentemente dalle intenzioni dell'artista o dalle sue dichiarazioni. Esiste spesso anche per un procedere artigianale - che si riscontra pure nelle opere di artisti che progettano o impiegano mezzi industriali per la realizzazione delle loro opere - che permea il lavoro di una certa "sensibilità", conferendo al prodotto artistico una misura fuori dal tempo, uno stridore fra il farsi prodotto e l'essere fatto "male" come tale.

Il pubblico stesso richiede l'etichetta poetica e spesso la applica prestabilita, preesistente e prefabbricata, condizionato, influenzato da scelte non proprie. (Parlo di pubblico, non di piccola élite, perchè, purtroppo, oggi esiste un pubblico dal palato raffinato, di falsi fruitori).

Se negli anni passati era possibile per un artista agire con una rottura dall'interno,

che caricava l'opera di significati, un condizionamento "esterno" massiccio come quello odierno non può essere facilmente aggirato (spesso con semplici dichiarazioni verbali) ma, a mio avviso, è necessario oggi agire "dall'esterno" per dare alle opere un significato particolare. E per esterno intendo l'impostazione del lavoro, un mutato rapporto di produzione ed un conseguente mutato atteggiamento e di creazione. Conseguentemente a quanto detto, la poetica del mio lavoro consiste non nella difesa del mio prodotto - che come tale a livello artigianale o professionale si può difendere nella sfera nutrita della concorrenza - ma nel sentirmi stretto in questo prodotto, nell'agire tendendo e tentando di mutare i termini del rapporto di produzione e, non potendo astrattamente inventare e sviluppare termini inesistenti, non potendo e non volendo - su ciò si potrebbe aprire un discorso a parte - uscire di zona, agire in una zona di confine.

A ciò dovrebbe spingermi la mia poetica se sarò onesto con me stesso (e non è facile).

Alik Cavaliere

PUBBLICITÀ COME LINGUA

Mi sembra sia da considerare il problema di una lettura intrinseca, altri direbbe strutturale, del medium pubblicitario. In particolare per i manifesti, o anche gli annunci sulle pagine dei settimanali, il problema del rapporto visivo-parlato e della loro gerarchia deve essere affrontato partitamente. Un primo aspetto del problema è storico, si deve infatti tener presente che anche soltanto pochi anni fa, cinque, sei, per non parlare di epoche più lontane, in Italia il carattere più evidente della pubblicità visiva era la metonimia, in termini retorici. Il concetto generale era l'invito alla *imitatio*, il mezzo con cui si esprimeva il manifesto era semplicemente giustapposizione di immagine e scritte e loro somma. Attualmente il processo appare sempre più

complesso: o abbiamo infatti (negli esempi più banali) una tautologia, e cioè l'esplorazione del visivo col "litterato", oppure, ammesso che le due sezioni non abbiano valori grafici diversi e, quindi, una gerarchia che implichi differente lettura, abbiamo una contrapposizione, a volte metaforica, appunto tra immagine e scritte. Più che la nostra pubblicità sarà però da considerare, per la diffusione capillare di questo tipo di impianto, la tradizione grafica americana nella quale l'invenzione linguistica ha creato veramente un linguaggio complesso, articolato, quello stesso che ha alimentato ed alimenta la creazione pop. E non si dimentichi che da noi la cultura pop è fatto alitario mentre in America essa non fa che dignificare il consueto medium, la

immanente koiné visual - sonora.

Un altro aspetto della più avanzata pubblicità sta proprio, a mio vedere, nella successiva indistinzione del fenomeno sonoro, cioè parlato, dal visivo, un pò come il montaggio asincrono di tradizione eisensteiniana e pudovkiniana poi vulgato anche nel film d'intreccio più banale. A dire la verità finora questo livello non si raggiunge agevolmente nella nostra pubblicità consueta, asseverativa e spesso astratta nelle sue affermazioni, però, linguisticamente parlando, appare chiaro che il messaggio tende a divenire totale, cioè coinvolgente, e tanto più lo diventa quanto più fa leva sul racconto che viene offerto, e dunque sulla funzione fabulativa e accattivante del messaggio stesso.

E' chiaro che un carattere grafico, una scritta, e si pensi a quanto gioca in questo la tradizione del fumetto, impongono una lettura, bisbigliando oppure urlando, una certa lettura: entro tale tessuto distinguere visivo da scritto può persino apparire arbitrario. Lo scritto è il sonoro, si diceva, del manifesto, come, del resto, nella versione radiofonica, all'inverso, l'immagine è il plafond o supporto della situazione sceneggiata. Il culmine o conclusione logica è il filmato narrativo dei "caroselli" dove, a volte, si hanno le più sottili e stimolanti invenzioni narrativo-formali che la nostra TV riesca ad ammannirci.

Comunque, considerando sempre la pubblicità come una sceneggiatura, come una grandissima soggettistica, una vera e propria casistica retorica delle azioni possibili, dobbiamo dire che una iconologia di queste si è già ben prefigurata.

E non solo, che sarebbe ovvio, nella pubblicità, ad esempio, che si vale dello stile a fumetti, ma anche in quella dedicata a certe categorie, a certi (addirittura) tipi di prodotto dove il messaggio è tanto obsoleto che la stessa credibilità ne risulta consunta; gli stereotipi ad esempio della pubblicità dei detersivi emergono evidenti e si sfugge alla limitatezza del discorso da un lato a livello banalmente motivazionale (detersivo come terzo uomo, l'uomo-schia-

vo della donna in cucina) dall'altro, e più intelligentemente, a livello di coscienza, e cioè con vere e proprie invenzioni narrative astratte, in pratica, dal contesto cui si torna alla fine, col tessuto tipico della struttura del "giallo" col suo (prevedibile) momento di caduta terminale (tutti i cattivi sono puniti, così lo sporco, ma nel frattempo noi, i pubblicitari, abbiamo snodata per voi una trama che vi ha divertito).

Concludendo l'analisi linguistica del fenomeno pubblicitario dovrà, sì, considerare l'aspetto visuale ma, semplicemente, per intenderlo contestualmente, per riconoscerne una vera e propria metaforizzazione continua del racconto, e, insieme, per cogliervi la rottura dei generi. In fondo la stessa creazione del "poster" è creazione di situazione narrativa, per cui appare quanto meno dubbio voler spezzare in sezioni un oggetto unitario. Sarebbe come se si volesse scindere, in una pellicola, l'opera del regista - da quella degli attori - da quella dell'operatore - dagli autori dei dialoghi: se il risultato ultimo è adeguato alle aspettative una analisi siffatta appare di fatto impossibile. Per la pubblicità dunque dovremo creare una specie di grammatica (mi si perdoni il termine) ovviamente analitica e possibilmente storica, non certo internazionale, stante il livello dei nostri media comunicativi, di un grado ulteriore al semplicemente visivo, ma di stereotipi, di situazioni-tipo, un indice delle metafore che sia anche un metodo di avvicinamento all'invenzione del possibile. In fondo se oggi nessuno si occupa più tanto dell'accademia e della prospettiva centrale, del racconto seguente e del realismo naturalistico lo dobbiamo a questa cultura "di strada". Se essa stia diventando maniera, se essa cioè stia cristallizzandosi e sia strumentalizzata è un problema da un lato di strutture e, dall'altro, di politica *tout-court* che passiamo, per quanto loro compete, alle nostre (attente?) Istituzioni. Una lingua - e la pubblicità pare aver qualche numero per diventarlo o esserlo - una lingua, di per sé, non ha colore politico.

Arturo Carlo Quintavalle

i significati della tecnica

E' stato detto che la bellezza nell'arte è morta, nel senso che il fatto artistico non mira più a creare degli oggetti di pura contemplazione: oggetti che potevano avere, si capisce, dei riferimenti concreti con la realtà dell'esperienza, ma che tuttavia venivano, come si diceva una volta, "trasfigurati" in una sorta di iperuranio, di regno delle idee. Tuttavia questa trasfigurazione non doveva poi essere tanto rassicurante, se Platone voleva che i poeti e gli artisti restassero fuori dalla porta della sua Repubblica. L' "entusiasmo", il rapimento visionario e mistico dell'artista era evidentemente qualcosa di socialmente pericoloso: le zone "basse" dell'anima, che sono tenute sotto costante controllo dalla ragione repressiva, non avevano molto diritto di cittadinanza nello stato perfetto, neanche nella loro forma più sublimata, come quella appunto artistica. La bellezza doveva avere un fondo di torbido decadentismo, per Platone: solleticava i sensi (del resto da *aisthesis*, sensazione-percezione-comprensione, deriva la stessa parola "estetica"). Molta acqua è passata sotto i ponti. E così, da diversi decenni, le arti, e in modo particolarmente vistoso quelle plastiche e figurative, hanno mutato rotta: niente più trasfigurazioni e nessun dito indice rivolto verso l'alto (così appare Platone, come si ricorderà, nella *Scuola di Atene* di Raffaello), ma sguardo all'*hic et nunc*. Tuttavia, anche se al posto di un Prigione di Michelangelo troviamo di fronte a noi un grosso tubo di dentifricio di Claes Oldenburg (fatto di "legno, lacca, metallo, gomma, vinyl, kapok e panno") o un *Varoom* di Roy Lichtenstein, in qualche modo lo spettatore riceve una sorta di "corrente estetica": curiosità, sorpresa, fascinazione: in una parola, piacere. Ma a parte questo aspetto edonistico, nelle sue mille incarnazioni, quali sono i più comuni atteggiamenti del pubblico di fronte a un'opera d'arte? Semplificando al massimo, è possibile coglierne due: c'è chi "pensa" l'opera, è cioè prevalentemente attento ai contenuti, al versan-

te semantico, e se non lo trova sta male, rifiutando spesso quello che vede (è nota la condanna dell'arte astratta e informale, da parte di Claude Lévi-Strauss); e c'è chi si sofferma invece a considerare l'apparenza più diretta, cioè la tecnica con cui è stata realizzata l'opera (frequenti le espressioni inneggianti alla bravura tecnica, rivelatrici della potenza del sortilegio formale).

E' certo, questa, una contrapposizione di comodo, adottata per semplicità espositiva: in realtà i due atteggiamenti coesistono brillantemente nella cosiddetta fruizione estetica: si guarda, si pensa, si ha piacere (oppure, si ha piacere e si pensa). Ma questa sintesi non è purtroppo tanto frequente. Soltanto i più avvertiti tra il pubblico hanno gli strumenti per poter operare l'*escalation* dialettico-estetica. La cosa più auspicabile sarebbe ovviamente che tutti i frequentatori delle mostre valutassero adeguatamente l'aspetto tecnico delle opere e le comprendessero per esteso, ponendole in un vasto circuito, alla presenza di altri ambiti dell'attività umana.

Ognuno è certo libero, anzi deve esserlo, di trovarsi il suo modo personale di affrontare una realtà artistica: soltanto così è possibile infatti assicurare il ricambio continuo delle opinioni, dei gusti, degli stili, in stretta connessione con i vari tempi storici. Ci sono però dei problemi di fondo poco conosciuti dal grosso pubblico, come ad esempio quello appena evocato più sopra, relativo alla tecnica artistica. Quanti sono i significati di questa parola? Essa è implicata non solo con i più evidenti valori formali, ma anche con l'intera concezione del mondo di un artista e di un'epoca. Questo è il punto: i valori formali, squisitamente tecnici, sono innocenti? Non coinvolgono piuttosto tutto lo sfondo culturale, individuale e collettivo, di un momento storico?

Occorre andare con ordine. Bisognerà cominciare a vedere, prima di tutto, le varie concezioni della tecnica artistica.

Claudio Altarocca

Lara Vinca Masini
 GEORGES BRAQUE
 Edizione Sadea Sansoni

Tempo fa, Piero Raffa, prendendo spunto dal volume su Mondrian di Italo Tomassoni, ha avuto modo di parlare - in questa stessa rubrica - della collana "I Maestri del Novecento" della Sadea Sansoni. E pur rilevandone i numerosi aspetti positivi, ha lamentato il rischio di una formula troppo specialistica (specie per quanto riguarda il linguaggio), in contraddizione con le finalità divulgative di queste collane d'arte. Con altrettanta onestà bisogna ora dare atto che l'ultimo volume pubblicato - il decimo: quello su Braque, scritto da Lara Vinca Masini - tiene in buona parte conto di queste preoccupazioni. E lo sforzo di "aprirsi ad un dialogo didatticamente piano ed efficace con i lettori" (per riprendere l'espressione già usata da Raffa) va salutata con molta soddisfazione. Oltre alla chiarezza di eloquio che caratterizza questa nostra studiosa, va sottolineata infatti l'ampiezza dei problemi che un testo, sia pure così sintetico, riesce *pianamente* ad affrontare. Data la tirannia dello spazio, magari pochi cenni (valga il capitoletto sulla grafica o quello sulle sculture di Braque), ma basilari, significativi e stimolanti.

E il merito maggiore sta forse in quel aver, fin dall'inizio, allargato il discorso da una "storia personale" ad una vicenda collettiva nella quale questa storia viene ad inquadrarsi. Ad esempio - per quanto riguarda la prima parte del libro - l'aver portato il discorso da Braque alle vicende del cubismo, con i conseguenti, continui, illuminanti raffronti con le posizioni di Picasso. Ciò che ne è risultato è una esatta individuazione del debito che l'arte moderna deve al maestro di Argenteuil. Per essere pre-

cisi: alla sua "sperimentazione aperta", alla sua "presenza mentale", ai problemi dello spazio da lui sollevati, ai suoi "quadri-oggetto". E, soprattutto, quella lezione fondamentale, implicita nel suo concetto di "artista come specialista". Cioè come modello di prassi operativa, come conquista della coscienza. Insomma l'artista inteso come unica alternativa all'anonimità della attuale massificazione.

Questi pochi cenni, spero lascino almeno intuire, come gli strumenti metodologici di cui l'autrice si è avvalsa, siano stati molteplici e armonici. Vale a dire che nel suo discorso c'è un continuo trapasso da una lettura linguistica delle singole opere (oltre tutto spesso straordinariamente sensibile) ad una avvertita attenzione per i fatti sociali da cui queste opere nascono e su cui agiscono; da una costante presenza di dati, per così dire, psicologici (ottima cosa è stata quella di inserire a mò di appendice brani di diario dal 1917 al '52), ad intelligenti, rigorosi confronti con la tradizione francese e con i contemporanei, oltre alla incidenza che la sua azione ebbe, come si è visto, sugli sviluppi dell'arte contemporanea.

Specie su quest'ultimo punto le parole della Masini sono fra le più penetranti. Probabilmente per la sua posizione di "prima linea" che ha sempre occupato nei riguardi della odierna problematica artistica. Una posizione faticosa, rischiosa, ma che, di contro, ha il vantaggio di abituare a stare a ridosso del fare dell'artista. Con la conseguenza che, anche quando il tema è "storico", ne vien fuori un testo vivo, esemplare, come questo su Braque.

F. V.

PARAGONE n.239

Editoriale: La cultura artistica in Italia.

CIVILTA' DELLE MACCHINE n.5

M. Bernardi: Il monumento alla Resistenza, di Umberto Mastroianni - N. Colao: Il Métro di Tamburi - A.A. Devaux: Unità della natura umana e diversità della cultura.

IL PONTE feb. 70

G. Viazzi: Licini critico.

LE ARTI dic. 69

Waldemar George: Delmotte - G. Marchiori: Le figure di Del Bon - C. Spencer: William Pye - T. Paloscia: Ricordo di Bordini.

PIANETA n.32

Janus: Alla ricerca di Felix Labisse.

IL DRAMMA feb. 70

S. Battaglia: Savinio e il surrealismo civico.

CARTE SEGRETE n. 12

D. Purificato: Disegno, punto di arrivo nella creazione fantastica - F. Del Drago: Improvvisare mi è impossibile.

ARTE E POESIA n. 2/3

R. Barletta: Salvatore Quasimodo, la pittura e la scultura.

QUADRANTE LARIANO nov/dic 69 - gen. 70

F. Catania: Collages di Giuliano Collina.

NOTIZIARIO USIS dic. 69

Esperimento per eliminare il divario fra arte e tecnologia.

ARTE CRISTIANA n. 569

D.V.V.: Vetrare di Bindi Alberti.

LA CASA gen. 70

F. Calzavacca: Limiti e origini de "l'arte casuale".

GRAPHICUS n. 1 - 70

G. Brizio: L'uomo di Gallina.

L'OSSERVATORE feb. 70

M. Ciolfi: Lo spirito di pietra (sullo strutturalismo).

JARDIN DES ARTS feb. 70

M. Ragon: La peinture italienne contemporaine.

LA NOUVELLE REVUE FRANCAISE feb. 70

D. Vallier: Klee aujourd'hui - J. Guichard-Meil: Notes non explicatives pour Klee - J. Clair: Genèse et Structure dans l'oeuvre de Klee.

LA REVUE DE PARIS feb. 70

R. Huygue: L'arte e il mondo moderno - C. Riger-Marx: Environnements.

ART NEWS nov. 69

W.S. Wilson: Domande difficili e risposte facili - Henry A. La Farge: L'americano tranquillo - W. Johnson: "Environmetal" di Peter Hutchinson e Dennis Oppenheim - D. Zack: Peter Saul - B.H. Friedman: La resurrezione della plastica - K. von Maur: Musicalità delle sfere e dei cubi di Oskar Schlemmer.

APOLLO dic. 69

Il museo di Boston Ethos - P.T. Rathbone: Panoramica dell'arte americana.

THE CONNOISSEUR dic. 69

R. Edwards: Panoramica sull'arte Vittoriana - G.P. Weisberg: Samuel Bing, patrono dell' "Art Nouveau" - M. Easton: Anne Estelle Rice - J.T. Butler: La strada americana verso l'arte.

DIE KUNST nov. 69

J. Giesen: I bambini che giocano rappresentati nell'arte - K. Hartmut - Olbricht: Arte e tecnica - G. Scholz: Lothar Schall - P. Pieper: Le nuovissime sculture lignee di Karl Ehlers - D. Rapp: Walther Roggenkamp - A. Wagner: Vedere con gli occhi dei pittori - A. Sailer: Léon Maillat.

WELTKUNST nov. 69

G. Thiem: L'acquarellista Karl Schmidt-Rottluff - H. T. Flemming: Dall'espressionismo alla cinetica - J. E. Lapp: Disegni per un surrealismo rinnovato - G. M. : Alberto Giacometti - K. F. Ertel: Kees van Dongen.

KUNST & HANDWERK nov. 69

H. Kükelhaus: La città dopo l'evoluzione - P. Rosenthal: Disegno, fenomeno o verità? - H. Schlage: Pareti di ceramica - E. Adelmeier: Nuova arte orafa in Irlanda - J. Okrnky: Jan Vrtilék - K. Lange: L'opera d'arte in funzione dell'arredamento - Centro del "Bel Libro" ad Ascona - F.G. Jacobs: Il compito del "designer" nella nostra società.

ARTIS dic. 69

H. Richter: Rudolf Bauer, espressionista dimenticato - H. Neidel: Note sull'arte psichedelica - Il resto dell'editoriale è dedicato all'arte giapponese.

GRAPHIS n. 144

J. Richez: nuovi aspetti dell'arte pubblicitaria belga - M. Gasser: L'arte grafica al servizio della divulgazione scientifica - F. Olmos: Arte popolare sulle scatole per fiammiferi spagnole - A. Allen: I fanciulli creano un alfabeto - M. Gasser: Come "Tim" vede la Francia - S. Mason: Lester Beall, un pioniere dell'arte pubblicitaria americana.

UNIVERSITAS ot. 69

M. Bill: Walter Gropius.

IGAS SZO dic. 69

J. Budai: Le sculture di Márkos András.

MOSTRE IN ITALIA

ADRIA Ex Museo Bocchi: Nevio Nalin
 ASCOLI PICENO Nuove Proposte: Nazza
 BIELLA Mercurio: Robert Carroll
 BOLOGNA Cancelli: Hans Hartung
 Duemila: Rino Di Coste
 Forni: Afro
 Nuova Loggia: Claudio Olivieri
 San Luca: Lucio Fontana
 Tempo: Giancarlo Marini
 BOLZANO Studio 3 B: Massimo Radicioni
 Goethe: Quinto Ghermandi
 BRESCIA Sincron: Gianfranco Arlandi
 CASERTA Oggetto: Luigi Pezzato
 CIVITANOVA MARCHE Caro: Silvano Silvani
 COMO Salotto: Angelo Verga
 CREMONA Portici: Anna Cingi
 CUNEO Etruria: Francesco Argirò
 FABRIANO Virgola: Salvatore Dalì
 FIRENZE Davanzati: Maestri del 900
 Fiori: Carlo Lorenzetti
 Internazionale: Gino Biagolini
 Vaglio: Giancarlo Caldini
 Arteuropa: Lorenzo D'Andrea
 Cofat: Pasquale Cartocci
 FOGGIA Dell'Artista 74: Grazia Lodeserto
 FORLÌ Mantellini: Alieto Maltoni
 GENOVA Ammolita: Gio D'Amico
 Polena: Carla Accardi
 LA SPEZIA Gabbiano: Nevio Bedeschi
 LECCE Leonardo: collettiva
 LECCO Ca Vegia: Rinaldo Pigola
 LIVORNO La Pantera: A. Volpi
 MACERATA Scipione: Hans J. Glatfelder
 Arco: Giuseppe Lollo
 MANTOVA Saletta: Giovanni Checchi
 Cavallino Bianco: Marconi
 MATERA Studio: Elvio Becheroni
 MESTRE S. Giorgio: Valeria
 La Chiave: collettiva
 MILANO Palazzo Reale: Pittori dopo il 900 dal 4/3
 Accademia: Guido Gelcich dal 20/3
 Agrifoglio 1: Alessandro Algardi al 24/3
 Agrifoglio 2: Liana Bonivento al 24/3
 Angolare: Renato Codan dal 20/3
 Annunciata 1: Cesare Monti al 30/3
 Apollinaire: Tania Mourand marzo
 Ariete: Michelangelo Pistoletto dal 17/3
 Ars Italica: Clelio Gnelpa dal 21/3
 Artecentro: M. Barbieri Viale dal 14/3
 Barbaroux: Luigi Gay dal 19/3
 Bergamini: Nino Ceretti marzo
 Bibl. Civica: Giacomo Ghezzi al 31/3
 Blu: Valeriano Trubbiani marzo
 Bolzani: Vanni Rossi
 Borgogna: Picasso dal 10/3
 Borgonuovo: Jolanda Schiavi dal 13/3
 Bricabrac: Pietro Gentili
 Cadario: Fausto Cappellato al 2/4
 Cairola: Emilia Maria Vitali dal 24/3
 Cannocchiale: Cesare Di Narda al 26/3
 Carini: Gino Moro dal 21/3
 Castello: Felice Cassorati dal 10/3

Cigno: Pietro Giavini
 Colonne: Francavilla dal 21/3
 Cortina: Fulvia Levi Bianchi dal 12/3
 Cripta: Pier Antonio Verga dal 13/3
 Darsena: Inclusive Tour 2 al 28/3
 Diaframma: Enzo Sellarlo dal 5/3
 Diagramma: Nanda Vigo dal 17/3
 Eunomia: Ludovico Mosconi dal 24/3
 Falchi: Mario Raciti dal 11/3
 Fond. Europa: Gripp dal 16/3
 Gian Ferrari: Francesco Tabusso al 31/3
 Giorno: Gianni Bertini dal 17/3
 Gulliver: Enrico Thorn Prikker al 5/4
 Incisione: James Mc Garrel al 31/3
 Italo Brasiliana: Simone Gentile
 Jolas: Pino Pascali dal 5/3
 Lambert: Pier Paolo Calzolari dal 20/3
 Levante: Ferdinando Khnobff dal 20/3
 Levi: Giovanni Mereu marzo
 Lima: Nino Marino
 Lux: Francesco Gurioli dal 15/3
 Marconi 1: Gianfranco Pardi dal 4/3
 Marconi 2: Peter Klasen
 M'Arte: collettiva al 25/3
 Medea: Alberto Savinio dal 12/3
 Milano: 50 anni di disegni dal 12/3
 Milione 1: Raccolta Pomini dal 24/3
 Mondial: Olmedo Mezzoli
 Morone: Mario Raciti dal 11/3
 Naviglio 1: Mastroianni dal 14/3
 Naviglio 2: Carlo Guarienti
 Ore: Roberto Ercolini dal 14/3
 Pagani: Chassac dal 17/3
 Pater: Gino Leoni dal 10/3
 Patrizia: Gianni Palminteri al 31/3
 Pegaso: Giorgio Colafranceschi dal 18/3
 Porta Romana: Mario Carotenuto
 Rotonda: Carlo Corsi dal 13/3
 Sagittario: Bernardino Palazzi dal 14/3
 S. Ambrogio: Ottavio Steffenini dal 21/3
 S. Ambroeu: Gabry Camori dal 19/3
 S. Andrea: Tino Stefanoni dal 4/3
 Schubert: Wilfred Lam al 28/3
 Schwarz: Spadari - Nando al 31/3
 S. Fedele: Abrahah Mintchine al 4/4
 Solaria: Andrea Picini dal 14/3
 S. Stefano: Max Knatty
 Square: Cioni Carpi dal 11/3
 Stendhal: Kunz marzo
 Ticino: Colombini dal 16/3
 Toninelli: Aldo Turchiaro dal 10/3
 Toselli: Twonbly marzo
 32: Ugo Attardi dal 12/3
 Università Popolare: C. Gavinelli
 Valori: Mario Braidotti al 25/3
 Velasca: L. Silvani
 Venezia: Buttini dal 21/3
 Vertice: Mairani dal 14/3
 Vinciana: Ugo Caruso dal 14/3
 Vismara: Oreste Bogliardi dal 10/3
 Visualità: Herben-Albers-Vasarely dal 20/3
 Vitruvio: Amadursi dal 14/3

MODENA Sfera: Godwin Ekhard
 NAPOLI Centro: Umberto Mastroianni
 Studio 83: Mario Bariona
 NUORO Chironi: Ernesto Treccani
 PADOVA Antenore: Giannetto Fieschi
 Pro Padova: collettiva
 A dieci: Ilario Rossi
 PALERMO Arte al Borgo 1: Candido Gai
 Arte al Borgo 2: Mario Pecoraino
 PARMA Quadrato: Franca Brunetti Puliti
 Atanasio: Soldati
 PERUGIA Notari: Arte contemporanea
 PESARO Segnapassi: Alik Cavaliere
 PIACENZA Gotico 1: Giacomo Bertucci
 Gotico 2: Renzo Biasion
 14: Renzo Pedrinelli
 PRATO Bizzocchi: Marisa Bravo
 REGGIO EMILIA Comunale: La tigre di carta
 ROMA Barcaccia: Giovanni Stradone
 Contini: Roberto Barni
 Borgognona: Giacomo Porzano
 Numero: Valerio Maria Tucci
 Nuova Pesa: collettiva
 Rizzoli: Franco Grignani
 S M 13: Peppe Maffettone
 Trinità: Gennaro Borrelli
 Vetrata: Giovanni Omiccioli
 Arco d'Alibert: Franco Angeli
 Deutsche Bibliot.: Hubertus Pilgrim
 Salita: Franco Gozzano
 Gabbiano: Alberto Gianquinto
 Capitello: Luigi Montanarini
 Margherita: Beekman
 Senior: Victor Brauner
 Torcoliere: Giorgio Scalco
 Artivisive: Oscar Piattella
 ROVERETO Delfino: Luciano Silvani
 SANREMO Beniamino: Sandro Martini
 SUZZARA Cavallino Bianco: Carlo Marconi
 Ferrari: Karl Plattner
 TERNI Poliantea: Luca Patella
 TORINO Accademia: A. Sassu e G. Marinucci
 Approdo: Hisao Yamagata
 Franzp: Nanni Cortassa
 Quaglino: Marcel Delmotte
 Viotti: Irene Invrea
 Triade: Mario Frabasile
 Punto: Miro Cusumano
 Ridotto: Piero Sbanò
 TORTONA Cenacolo: Almaviva
 TRENTO Argentario: Nello Asteria
 Mirana: Romano Martinetti
 Fogolino: Sciavarello
 TRIESTE Cappella: Fotografia creativa
 Tribbio: Livio Rosignano
 VARESE Internazionale: Pompeo Bottini
 Bilancia: Vittorio Tavernari
 VENEZIA Riccio: Carlo Vitali
 S. Stefano: Giorgio di Venezia
 Venezia: Giorgio Zennaro
 Trigione: Gabriele Amadori
 VERONA Ghelfi: Francesco Messina
 Notes: Carlo Toscano
 S. Luca: Germinal Cherubini
 Città: Manlio Mangano
 VICENZA Incontro: 20 pittori veneti

LIBRI

Italiani

ALFONSO GATTO: Mascherini. Ed. Scheiwiller.
 WALTER KOSCHATZKY: L'acquerello. Ed. Alfieri & Lacroix.
 MARCO VALSECCHI: Cesarina Seppi. Ed. Galleria Cortina.
 HERBERT READ: Educare con l'arte. Ed. Comunità (ristampa).
 GUIDO BALLO: Disegni di Aroldo Bonzaghi. Ed. Cappelli.
 CARLO MUNARI: Pompeo Borra. Ed. Fratelli Pozzo.
 CARLO MUNARI: Silvio Consadori. Ed. Pizzi.
 GIORGIO RUGGERI: Furore e poesia di Lea Colli. Ed. Galleria Forni.
 MARIO DE MICHELI: Nado Canuti. Ed. Città di Piombino.
 GIOVANNI TESTORI: Nature morte di Ernesto Ornati. Ed. Scheiwiller.
 ENRICO CRISPOLTI: Antonio Paradiso. Ed. All'insegna del pesce d'oro.
 AUTORI VARI: Cesetti visto dai letterati. Ed. Galleria Medea.
 PIERLUIGI SPADOLINI: Design e società. Ed. Le Monnier.
 RENZO BIASION: Enzo Morelli. Ed. Milano
 AUTORI VARI: André Verdet. Ed. Galleria Cortina.
 CESARE VIVALDI: Fabio Mauri. Ed. Toninelli.
 CESARE MACCARI: Campigli. Ed. CEM Parma.
 FRANCO SOLMI: Giancarlo Bugli. Ed. Foglio OG.
 IDENTIKIT di Gianni Bertini. Ed. Castelli e Rosati.
 SONIA DELAUNAY: Alphabet. Testo di Jacques Damase. Ed. Emme.
 ANTONIO CALDERARA: E in principio. Ed. Amodulo.
 SARENGO: Prossimamente. Ed. Amodulo.
 MARCO VALSECCHI e PIERO SANTI: Arturo Puliti. Ed. L'Indiano.
 ALCIONE GUBELLINI: Pietra-Mare. Testo di Renato Civello. Ed. Galleria La Vetrata.
 TARAS SCEVCENKO: Acqueforti. Ed. Urss-Italia.
 TARAS SCEVCENKO: Opere. Ed. Urss-Italia.

Stranieri

JACQUES DUPIN: Mirò. Ed. Abrams.
 RUSSEL: Max Ernst. Ed. Abrams.
 CAMILLA GRAY: The Great Experiment-Russian Art. Ed. Thames & Hudson.
 JOHN GOLDING: Cubism a history & an analysis, 1907-1914. Ed. Faber.
 EDWIN MULLINS: Braque. Ed. Thames & Hudson.
 HERBERT READ: A concise History of Modern Painting. Ed. Thames & Hudson.
 GEOFFREY DUTTON: Russell Drysdale. Ed. Thames & Hudson.
 ALAN BOWNNESS: Recent British Painting. Ed. Lund Humphries.
 ANTHONY BLUNT: Picasso's Guernica. Ed. Oxford.
 GUY ATKINS: Jorn in Scandinavia, 1930-1953. Ed. Lund Humphries.

BORSE DI STUDIO per artisti e studenti universitari in Danimarca e Romania, per l'anno accademico 70/71, banditi dal Ministero degli Affari Esteri. Domande (corredate della documentazione prescritta) rispettivamente entro il 1 e il 6 aprile, al Capo dello Ufficio IX - Direzione Generale delle Relazioni Culturali - Ministero degli Affari Esteri-00100 Roma.

A PARIGI al Grand Palais, il 20 aprile inaugurazione della mostra "Omaggio a Matisse". Altre mostre dedicate a questo artista sono previste ad Amsterdam e a Copenhagen. Sono inoltre in programma mostre di suoi disegni e di sue sculture rispettivamente al Museo di Baltimora e al Museum of Modern Art di New York.

A FIRENZE dal 15 al 31 marzo, al Palazzo dei Congressi, 6 Mostra nazionale "Arte e Sport", sotto gli auspici del CONI e del Panathlon International.

A S. GIOVANNI ROTONDO dal 23 ago. al 15 set., Prima biennale internazionale d'arte sacra "Padre Pio", di pittura, scultura e bianco e nero. Termine adesioni: 30 aprile. Inform. Segreteria Biennale Arte Sacra "Padre Pio" - 10148 Torino, Strada della Campagna, 66.

AD ANCONA dal 22 al 26 luglio, 12 Edizione concorso di pittura estemporanea "Riviera del Conero". Inform. Azienda Autonoma Cura Soggiorno e Turismo, Via Marsala 15, Ancona.

A IGLESIAS dal 23 maggio al 5 giugno, 5 mostra mercato internazionale della piccola opera d'arte: pittura, scultura, disegno e incisione. Termine adesioni: 10 maggio. Inform. Segreteria Gruppo Artistico "Sardes", Via Decima 30, 09016 Iglesias.

A FAENZA la 3 Biennale della Grafica Italiana Contemporanea sarà inaugurata il 19 aprile al Palazzo delle Esposizioni. Gli artisti invitati sono 138.

L'ASSOCIAZIONE Internazionale delle Arti Plastiche, d'accordo con la Commissione nazionale dello UNESCO, ha posto allo studio la pubblicazione di un volume dedicato ai pittori associati, che farà seguito a quello già pubblicato sugli scultori.

A MOSCA lo Studio Documentari ha realizzato un film dedicato all'opera di Giacomo Manzù.

A CANTU' alla Galleria Pianella si è avuta una proiezione di films sperimentali di Renato Milano dai titoli "3d - Astro grafic - Ballata dell'ozio - Il sole verde - Trittico".

A PARIGI l'Académie des Beaux Arts ha assegnato i Premi Bernier 1969 all'Istituto di Storia dell'Arte di Romania per il volume "Storia delle arti plastiche in Romania", a André M. Alauzen e Pierre Ripert per un volume su "Monticelli", a M. François Fosca per il volume "Segonzac e la Provence".

A PIACENZA dal 3 giugno VI mostra-vendita 90 pittori in collettiva. Inform. Galleria Sala Arte 14 Corso Garibaldi 14 Piacenza.

IL XV PREMIO "Maschere e Carnevale", promosso dal Centro versiliese delle arti, è stato vinto ex aequo dai pittori David Così e Alessandro Vezzosi. Altri premi a Nuti, Pelosini, Bertilotti, Favi, Ghilarducci, Galloni, Ferretti, Pacini, Lugheri. Per la grafica, primo premio ex aequo a Maria Elisa Leboroni Pectti, Antonio Papasso e Tatiana Milone.

IL PREMIO per il migliore "Livres loisirs jeunes" 1969 è stato assegnato al volume "Decouverte de la peinture" di René Berger, presidente dell'AICA.

A VIENNA Alfred Schmeller è stato nominato direttore del Museo del XX Secolo. Succede a Werner Hoffmann che ha assunto la direzione della Kunsthalle di Amburgo.

A VENEZIA la Commissione nazionale dell'UNESCO ha discusso sul tema: La creazione a Venezia di un Centro internazionale per l'educazione, la ricerca, la documentazione e gli scambi per le arti visive.

A BOUSSY SAINT ANTOINE la casa natale di André Dunoyer de Segonzac è stata trasformata in museo.

A MONACO la Neue Staatsgalerie ha acquistato una scultura in bronzo eseguita da Salvador Dalí nel 1966, dal titolo "Beatrice".

A MONTREAL la Fondazione Nathan Cummings ha offerto al Museo delle Belle Arti un'opera monumentale di Henry Moore.

A VIENNA nel 1971 sarà organizzata a cura di Ernst Fuchs, Arnulf Rainer e Fritz Hundertwasser la Biennale della Psicopatologia e delle Arti. Il tema della prima biennale sarà "La Pazzia e la Religione".

LE EDIZIONI Neue Bauhausbucher hanno ripubblicato il volume di Laszlo Moholy Nagy dal titolo "Malerei, Fotografie, Film" già uscito nel 1925 nella collezione Bauhausbucher.

A STOCCOLMA la Commissione degli archivi della AICA ha proposto di organizzare nella seconda metà del 1970 una conferenza sui metodi di documentazione dell'arte contemporanea, adottati dalle differenti istituzioni associate all'UNESCO.

AD AMBURGO la Kunsthalle, in occasione del suo centenario, ha pubblicato il catalogo delle sue pitture del XIX e XX secolo.

ALLA 35 BIENNALE di Venezia, l'Italia sarà rappresentata da 7 artisti: Carlo Battaglia, Agostino Bonalumi, Nicola Carrino, Maurizio Mochetti, Sergio Lombardo, Giulio Paolini, Claudio Verna.

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