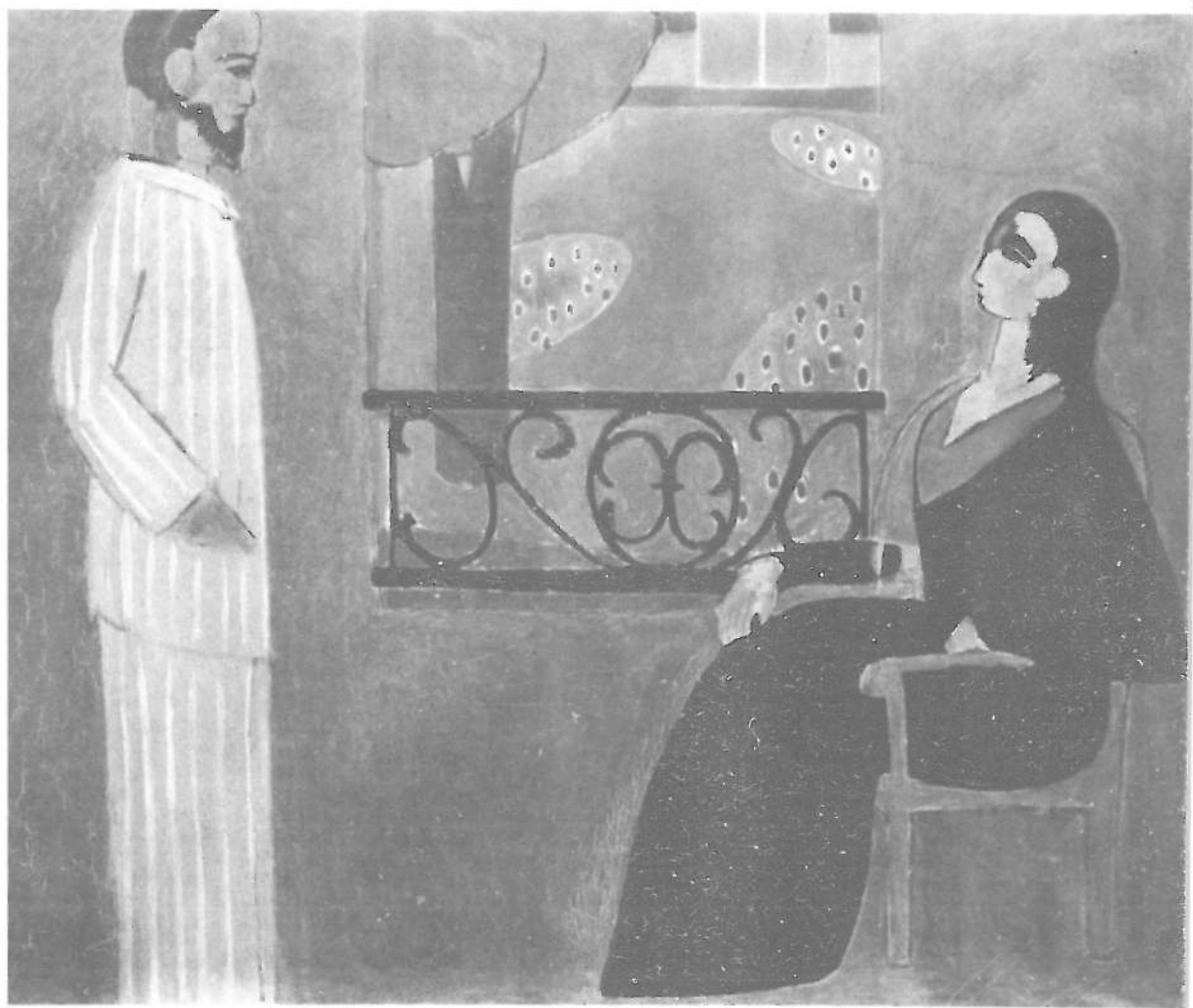


NAC

notiziario arte contemporanea

38

1 - 6 - 70



quindicinale

direttore responsabile:
Francesco Vincitorio

Sommario

Andiamo in vacanza	3
Temi per un convegno	4
H.Matisse: Pittura e architettura	6
M.Emiliani Dalai: Discorso aperto (Birolli a Ferrara)	7
F.Vincitorio: Biennale della grafica a Firenze	8
L.Vinca Masini: Arte in Usa	9
F.V.: Arte contro ad Arezzo	10

Mostre:

Bari: "C.Quattrucci" di E.Spera	11
Bologna: "A.Paradiso" di F.Caroli	11
"K.La Rocca" di F.Caroli	11
Brescia: "A.Tomasi" di E.Fezzi	12
Caserta: "N.Tondo" di E.Spera	12
Firenze: "G.Nativi" di L.Vinca Masini	12
"Galleria Flori" di L.Vinca Masini	12
Mantova: "R.Pedrazzoli" di R. Margonari	13
Matera: "V.Basaglia" di E.Spera	13
Milano: "G.Dova" di R.Margonari	14
"A.Sassu" di V.Fagone	14
"I sei di Milano" di A.Natali	16
"P.Spagnulo" di Z.Birolli	16
"A.De Carolis" di R.Bossaglia	17
"C.Ramous" di F.V.	18
"T.Benetton" di F.V.	18
Napoli: "G.Pisani" di A.Miele	19
Nuoro: "M.Carletti" di M.Di Cara	20
Parma: "L.Del Pezzo" di F.V.	20
Piacenza: "G.Gasparini" di M.Ghilardi	21
Roma: "G.Mattia" di G.Giuffrè	21
Torino: "G.Capogrossi" di M.Bandini	22
"Arte 70 in Puglia" di M.Bandini	22

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

G.Curionici: I Lager quotidiani (Minguzzi a Lugano)	23
G.Montana: L'esserci e l'arte	24

Recensione libri:

Cercle et Carré	28
G.Montana: L'esserci e l'arte	28

In copertina:
Henri Matisse:
Conversazione 1908

Le riviste	29
Notiziario	30

andiamo in vacanza

Ancora i nostri problemi. Incontri, analisi, discussioni ed, infine, la decisione. Approfittando del fatto che la stagione artistica è ormai agli sgoccioli, con questo numero NAC va in vacanza.

Sarà però una vacanza riflessiva. Convinti della necessità di trasformarci, approfitteremo di questi mesi estivi per studiare le possibilità di realizzare questa trasformazione.

In particolare esamineremo con calma e in concreto due eventuali soluzioni che si sono venute delineando e che potremmo definire soluzione "espansiva" e soluzione "concentrazionaria". Ossia un salto quantitativo per moltiplicare la diffusione delle idee di NAC, oppure una sperimentazione-verifica di ciò che siamo venuti predicando nei trentotto numeri della attuale serie.

Di entrambe - rischi e limiti connessi - parliamo diffusamente nelle due pagine se-

guenti, proponendole come argomenti di un convegno al quale invitiamo tutti i lettori. Come è specificato in calce, esso si terrà il 12 giugno p.v. nella Sala del Grechetto alla Biblioteca Civica di Milano, gentilmente concessa, e ci auguriamo una partecipazione numerosa.

Per le decisioni non facili che ci attendono, abbiamo bisogno del parere di tutti. E abbiamo bisogno di sentire intorno a noi la vostra volontà di continuare e, soprattutto, affinare quell'azione che ci siamo sforzati di portare avanti in questi due anni.

Ci rammarichiamo per i numerosi, inevitabili assenti e, cioè, i lettori non residenti a Milano. Specialmente gli abbonati. A suo tempo sapranno a quali risultati saremo pervenuti. Fin d'ora però li assicuriamo che se l'esperienza NAC non dovesse avere un seguito, restituiranno, naturalmente, quanto è loro dovuto.

CONVEGNO NAC

Il giorno 12 giugno p.v. alle ore 21,15 nella Sala del Grechetto alla Biblioteca Civica di Milano, Palazzo Sormani, ingresso lato Via Francesco Sforza, Convegno NAC - Notiziario Arte Contemporanea.

I lettori sono invitati a parteciparvi.

TEMI PER UN CONVEGNO

In vista di un qualsiasi convegno, è d'uso comunicare i temi che saranno dibattuti. Anche noi ci atterremo a questa norma. Ma perchè esso si svolga all'insegna della massima chiarezza e concretezza, non ci limitiamo ad un semplice enunciato degli argomenti all'ordine del giorno, bensì consideriamo sottoporli, in dettaglio, ai lettori.

Chi ci ha seguito avrà certamente compreso le varie ragioni che ci spingono a modificare la nostra azione. Ora si tratta di vedere in che modo. Come si è accennato nell'editoriale - a parte l'eventualità che l'esperienza NAC debba considerarsi conclusa - le soluzioni possono essere due. Le abbiamo definite con i termini: "espansiva" e "concentrazionaria". Ma sono termini sintetici. Vediamo quindi di chiarirle. A proposito della prima soluzione abbiamo anche scritto: "salto quantitativo per moltiplicare la diffusione delle idee di NAC". Vale a dire, studiare i mezzi per passare dall'attuale fase artigianale (con un giro che, per quanto soddisfacente, è rimasto allo stato di "isole" e, in diverse parti d'Italia, semiclandestine) ad una distribuzione più ampia, pubblicizzata, capillare, che porti cioè la nostra rivista nelle edicole.

L'idea è indubbiamente allettante e forse non irrealizzabile. Abbiamo dietro di noi due anni di vita e questa crescita non avrebbe niente di straordinario. Sono noti gli attuali fervori del pubblico verso le arti visive e immaginare una vasta azione correttiva delle degenerazioni mercantilistiche nelle quali questa "bella stagione" rischia di naufragare, non sarebbe poi male. Si tratterebbe di continuare in "grande" quel-

lo che, più o meno bene, abbiamo fatto finora in "piccolo". Per far questo occorrerebbe, però, in pratica, cercare una grossa organizzazione, ossia un editore. E, lucidamente, dobbiamo essere pronti a vederne i rischi. Non tanto le eventuali interferenze, le tacite direttive. A ciò si potrebbe ovviare con patti schietti e con vigile, rigido senso di responsabilità. Non è questo che temiamo. Le nostre perplessità nascono dalle capacità corruttrici della "grande intrapresa". Su noi, per primi, e poi sui collaboratori. La dimensione ha il suo peso. E nelle nostre scelte dovremo tenerne conto.

L'altra soluzione, quella "concentrazionaria", in realtà è già stata adombrata nell'editoriale del n. 37, quando abbiamo concluso accennando ad un eventuale centro di documentazione, di studio e di iniziative. Perchè e come? Al primo quesito si può rispondere che, per quanto ne sappiamo, qualcosa del genere - bene organizzato, funzionante - da noi non esiste. Le ragioni per farlo sono dunque le migliaia di cataloghi - spesso di estremo interesse - che vanno a finire nella spazzatura. Le ferree leggi dello spazio ne impediscono a qualunque privato la sistematica conservazione. Anche la più semplice, quella che vorremmo proporre.

E, cioè, una serie di cartelle, una per ciascun artista, dove sia conservato tutto ciò che lo riguarda: cataloghi, ritagli (specie di giornali e riviste di difficile reperimento), fotografie, manoscritti, ecc. Una raccolta da realizzare con la collaborazione di tutti: critici, lettori, gli stessi artisti (oggi che una copia fotostatica costa poche lire), da mettere a disposizione degli studiosi, delle

gallerie, dei collezionisti, e di chiunque altro sia interessato a documentarsi. Un vero e proprio archivio che si potrà perfezionare a seconda delle disponibilità economiche ma che, comunque, salvi fin d'ora dalla distruzione un patrimonio irrecuperabile. Una specie di archivio notarile nel quale vengano depositati quei documenti che, altrimenti, finirebbero al macero. Si pensi, per esempio, quante volte gli eredi fanno fare questa fine a carte per loro ingombranti e, invece, insostituibili per la cultura.

Ma questa raccolta rischierebbe di diventare un magazzino polveroso, da topi, se, contemporaneamente, non diventasse anche un luogo d'incontro. Una sala pubblica dove, passando (magari per lasciare un ritaglio o consultare una rivista) si abbia la certezza di incontrare qualcuno interessato agli stessi problemi. Non una conventicola bensì un posto realmente aperto, anche ai "forestieri", a chiunque desideri scambiare due parole, a qualsiasi artista o appassionato d'arte di passaggio a Milano. Che costituirebbe anche un modo per conoscersi, per rendere l'incontro, spontaneo, anticonvenzionale. Un luogo di civile, rispettosa convivenza, di collaborazione leale e disinteressata.

Perché va da sé che incontri di questo genere porterebbero, quasi inevitabilmente, al sorgere di tutta una serie di iniziative. Tanto più che ognuno dovrebbe entrarvi deciso a portarvi il suo contributo di idee. Una partecipazione attiva che, a nostro avviso, dovrebbe dare senza dubbio alcuni frutti. Anche escludendo qualsiasi attività espositiva (come, secondo noi, sarebbe indispensabile escluderla) si possono ipotizzare numerose manifestazioni. Niente di nuovo. Soltanto da caratterizzarle per la loro organicità e continuità: dai corsi di storia dell'arte contemporanea, a visite alle mostre; da sperimentazioni nell'ambito

dell'educazione artistica dei bambini, a cicli di proiezione di documentari e films di arte. E, poi, regolari dibattiti sugli avvenimenti artistici. Dibattiti spregiudicati, costruttivi, nello spirito - se ci è consentita questa presunzione - appunto di NAC.

Resta il problema della riduzione a fatto locale di un qualcosa che, bene o male, ha avuto un carattere nazionale. Ed anzi ci si è sempre sforzati di non ridurlo alle solite "capitali", sollecitando presenze anche dalle provincie più lontane. E' obiezione giusta, alla quale, al momento, non sapremo dare una risposta. Diciamo soltanto che mantenere tale carattere è preoccupazione pure nostra. Ed è per questo che, accanto al centro di cui abbiamo parlato - e, in un certo senso, come sua emanazione - stiamo pensando ad una pubblicazione, per esempio quadrimestrale, nella quale fare, periodicamente, il punto della situazione artistica italiana. Un punto della situazione - data la diversa periodicità - più decantata di quanto finora ha fatto la nostra rivista, ma con la medesima apertura e con la stessa libertà. Come ha suggerito un amico: un micro-Bolaffi alla rovescia, dove non si diano valori commerciali, bensì si faccia, rigorosamente ed esclusivamente, un discorso di cultura.

Senza contare che in questa pubblicazione potrebbero trovar posto notizie delle attività svolte dal suddetto centro, da servire soprattutto come stimolo, come impulso ad analoghe iniziative in altre parti d'Italia. Una specie di "modello", come (con piena coscienza dei propri limiti) ha voluto essere questa serie di NAC nel campo delle riviste d'arte.

I temi del convegno, grosso modo, sono questi.

Non ci rimane che attendere le opinioni ed i contributi d'idee dei lettori. A quelli che non potranno partecipare chiediamo, cortesemente, di scriverceli.

pittura e architettura

In occasione della grande mostra di Matisse a Parigi, pubblichiamo una sua lettera facente parte di un gruppo rimasto inedito fino alla esposizione di Mosca del '69.

Nice, le 14 février 1934

Cher Monsieur Romm,

Vous me dites dans votre lettre du 3 février que mon panneau de Merion est une suite logique de "La Danse" de Moscou, mais que vous y apercevez une différence assez grande: l'élément humain y est moins prononcé - et ceci m'engage à vous répondre que la destination des deux oeuvres n'était pas la même, le problème était différent.

Dans la peinture architecturale qui est le cas de Merion, l'élément humain me paraît devoir être tempéré, sinon exclu. Moi qui me laisse toujours guider par mon instinct (autant qu'il arrive à vaincre ma raison), j'ai dû l'éviter car il me sortait de mon problème architectural chaque fois qu'il apparaissait sur ma toile. Cette peinture doit associer son expression à la sévérité d'un volume de pierre blanchie à la chaux, et à celle d'une voûte blanche aussi et nue. De plus, l'esprit du spectateur ne peut être arrêté par ce caractère humain avec lequel il s'identifierait et qui le séparerait en l'immobilisant de la grande association harmonieuse, vivante et mouvementée, de l'architecture et de la peinture.

Raphaël et Michel-Ange, abstraction faite de toute la richesse d'esprit qu'ils ont dépensée dans leur travail mural, n'ont-ils pas allourdi leurs murs par l'expression de cet humain, qui nous sépare constamment de l'ensemble, notamment dans le "Jugement dernier"? Ce sentiment humain est possible dans un tableau - un tableau est comme un livre - son intérêt n'envahit pas le spectateur qui doit aller au devant, et sa destination n'est pas fixée à l'avance. Il peut changer d'endroit sans modifier cet endroit essentiellement. Le peintre a donc plus de liberté pour l'enrichir.

La peinture architecturale dépend absolument de la place qui doit la recevoir et qu'elle anime d'une vie nouvelle. Elle ne peut en être séparée, une fois qu'elle y est associée. Elle doit donner à l'espace enclos dans cette architecture toute une atmosphère comparable à celle d'un beau et vaste sous-bois ensoleillé, qui entoure le spectateur d'un sentiment d'allègement dans la somptuosité. Dans ce cas, c'est le spectateur qui devient l'élément humain de l'oeuvre. Vous me dites aussi: "Il me semble que les panneaux de Merion doivent produire un effet analogue aux vitraux dans la pénombre d'une nef". Oui, avec cette différence que mon mur est percé par la lumière dans le bas, tandis que dans la nef il l'est dans le haut. Ma surface peinte est bien opaque et ne donne pas l'illusion de la transparence du vitrail, elle réfléchit bien la lumière. Je me plais à ajouter que les baies vitrées l'emportent en surface sur les parties pleines et que mon plan vertical existe cependant avant toute chose. J'ajouterai même que j'ai, par l'action de mes lignes et de mes surfaces peintes, surélevé les arceaux de la voûte de la fondation, qui étaient très surbaissés et donnaient une sensation d'écrasement.

Vous me faites remarquer la différence entre "La Danse" de Moscou et le panneau de Marion (vous rappelant "La Joie de vivre") et vous vous demandez si le différent caractère de la coloration n'en est pas la cause.

A ce sujet, je dois vous dire que le premier panneau fait pour Merion (qui par erreur de dimension a dû être recommencé) et le définitif sont peints avec les mêmes couleurs exactement, la même façon de peindre, et que cependant, ils ont un caractère différent. La première décoration est une danse guerrière et a un peu la frénésie du panneau de Moscou. Le sentiment seul a plié les mêmes éléments constructifs, à une expression différente, en les proportionnant différemment - comme en musique les 7 notes plus ou moins altérées et les mêmes timbres expriment par leurs différentes combinaisons - une variété extraordinaire d'expressions. C'est tout. Vous pourrez, comme vous me le demandez, vous servir des passages de cette lettre et de la précédente si vous le jugez utile. J'espère m'être exprimé assez clairement pour cela.

Je félicite la direction des B.A. russe de la bonne idée de faire décorer les monuments publics par ses peintres, le grand problème actuel est là.

Je vous prie, cher Monsieur Romm, de vouloir bien agréer mes remerciements pour le grand intérêt que vous prenez à mon travail, et aussi l'expression de mes sentiments les plus distingués.

Henri Matisse

DISCORSO APERTO

Sette anni - tanti sono passati dall'ultima retrospettiva che documentava compiutamente l'attività di Birolli (Verona, Palazzo della Gran Guardia, luglio/agosto 1963) - non sono certo un tempo breve in questa epoca di vertiginosi consumi e bruschi capovolgimenti di prospettive. Riproporre una grande antologica come quella che la Civica Galleria di Ferrara ospita oggi, in piena coerenza con la linea di scelta fin qui seguita, può diventare così un atto di sfida alla logica mercantile onnicondizionante - tanto più essendo molte di queste opere, com'è noto, fuori da certi circuiti ad alta tensione -, mentre si traduce immediatamente per noi in sollecitazione ad un riesame responsabile, in prima persona: perchè quello di Renato Birolli e su Renato Birolli rimane, incontestabilmente, un discorso *aperto*. Certo, proprio questa occasione di lettura diretta conferma l'esigenza, oggi più che mai viva, di liberare dalle precedenti concrezioni ed ideologizzazioni critiche un'opera che così irriducibilmente si sottrae alla cristallizzazione in rigide formule, alla museificazione. Da tempo sappiamo infatti che per la personalità emblematica e problematica di Birolli, protagonista tra i più consapevoli della nostra travagliata cultura artistica tra '30 e '59, passano le coordinate della storia che tutti vorremmo finalmente riscritta: la storia di *Corrente*, e già prima della giovane arte che faticosamente si contrappose alle mistificazioni del Novecento; la storia della Resistenza e del ruolo che gli intellettuali vi ebbero; la storia del "picasismo" e del "realismo" nel dopoguerra, nodi di un dibattito che, tra compromessi e fraintendimenti, coinvolse e mise in crisi l'impegno politico di molti. In questo senso è senza dubbio di vitale interesse la

analisi storica tentata da Marco Rosci nel saggio che, in catalogo, segue alla traccia interpretativa data da Maltese, il quale fu, all'interno di quel dibattito, tra le voci più autorevoli. Ma le maggiori chiarificazioni, proprio perchè non mediate, ci vengono ancora una volta dalle opere, presenti alla mostra in una scelta molto ampia ed estremamente significativa. Quasi cento i dipinti, dal candido *San Zeno pescatore* del '31 all'astratta *Opera ultima* del '59; molti i disegni, a documentare anno per anno una vocazione che poté apparire inizialmente complementare all'esercizio pittorico - lucidi pensieri nei *Taccuini* lo confermano -, ma per esplodere più tardi, dopo il ciclo premonitore delle *Metamorfosi* (1936), nella perentoria drammaticità dei fogli di *Italia '44*. Nè mancano i pastelli infuocati del '35, le tempere e cere del soggiorno a Parigi nel '47, gli studi in tecnica mista di Porto Buso e di Bocca di Magra ('51-'52), le cere di Tellaro e delle Cinque Terre ('55-'58), le tempere infine, compiute nei mesi estremi del '59. E' l'intera ricerca di Birolli che sulla traccia di queste immagini ripercorriamo, stupiti di toccare livelli sempre più profondi di significato nelle opere già esplorate e conosciute come nelle testimonianze inedite, quali i due *Arlecchini* del '31, lo stupendo *Autoritratto* con il volume di Pascal del '34, e ancora il *San Michele* del '42, la *Ragazza alla finestra* del '49, *Adriatico* del '50, *Vigna e acqua* del '52. Interrogativi e risposte, cultura e realtà, tempo e storia ci confermano i contenuti solo apparentemente antinomici di quest'esperienza unitaria, esemplare: a noi interpretarne la lezione, in funzione anche delle nostre contraddizioni di oggi.

Marisa Emiliani Dalai

biennale della grafica

Eccezion fatta per la rassegna della "grafica fra le due guerre", siamo alla solita manifestazione pletorica e farraginosa. Una serie di "sezioni" disarticolate e confuse, che riempiono la testa del visitatore e basta. Per di più, a una settimana dalla inaugurazione, il catalogo non era ancora pronto, e diverse pareti, a cominciare da quella d'inizio della mostra, erano vuote per ritardi nell'arrivo delle opere.

Ci sono una cinquantina di disegni di Cecco Bravo, pittore del '600, che, come quelli del Furini due anni fa, non si capisce cosa ci stiano a fare e per quale ragione siano emigrati dalla loro sede naturale del Gabinetto degli Uffizi. C'è il concorso per la grafica contemporanea, limitato questo anno a trenta invitati italiani e con la partecipazione di una quarantina di paesi stranieri, il quale - compresi i ricchi "premi" - non aggiunge niente di niente. Fra gli italiani, varie presenze ma, per lo più, con opere arcinote e, soprattutto, poste accanto alle solite scelte provincialotte. Burri vicini a Zena Checchi Fettucciari, Capogrossi a Rina Miniati Paoli. C'è un angolo con belle opere di Fieschi, Dorazio e Ferroni e ci sono alcune incisioni di buona qualità della Galli e di Zetti, ma non manca il solito Commissario (Biasion) "fuori concorso". Fra gli stranieri, si rivedono i bestiari di Sutherland e le punte secche di Kokoschka, Nicholson e Alechinsky, Moore e le "cartelle in rotaprint" di Hundertwasser. Tutte cose di levatura indiscutibile ma che si vedono, ormai, in qualsiasi negozio di stampe. E lasciamo perdere i paesaggi bulgari e le pessime scelte giapponesi, che cancellano i buoni incontri con i grafici polacchi e quelli cecoslovacchi, qualche rumeno, qualche brasiliano e la svizzera Sarasin. Alla fine c'è persino un bel testone di Lenin. Sulle mostre "omaggio" poi, a parte quelle dei due vincitori del '68, Calandri e Ton Van Os, meglio sorvolare. Non è che non ci siano cose interessanti (per esempio, gli ultimi Cagli) ma sono, nel comples-

so, mostriciattole disorganiche che sembrano più turibolate che testimonianze serie.

Per fortuna, come si è detto all'inizio, tutto un piano è occupato da una mostra della grafica italiana e vari esempi stranieri, dal 1918 al '39. Essa si riallaccia alla mostra ragghiantiana di un paio di anni fa, dedicata alla pittura e scultura, press'a poco dello stesso periodo, e alle attuali manifestazioni del Maggio Musicale Fiorentino. Ed è occasione per vedere opere poco conosciute e, in molti casi, importanti, specie quando si tratta di studi preparatori. Anche qui, qualche pecca, ma vivaddio il disegno generale è giusto e chiaro. Sulla utilità di rivisitare questi fogli non ci sono dubbi. A cominciare da quelli di Dal Molin Ferenzona, che reggono benissimo il confronto con i De Witt, De Carolis e Cambellotti, alle consuete sorprese di Alberto Martini, al rivalutando Bozzetti, ad un paio di finissimi, rari Melotti, a Badodi, Campigli, Reggiani, Lorenzo Viani, Bartolini, Semeghini, Soffici, Scipione, Viviani, ecc. E tra gli stranieri, ottima l'idea di piccole monografiche quali quella di Munch e del polacco Kulisiewicz, Orozco e l'olandese Peter Alma, il rumeno Jiquidi e Kupka. Nel medesimo tempo, felicissimi alcuni incontri nelle collettive di altri paesi. Uno per tutti: i due Moholy-Nagy del '19.

In definitiva, una rassegna ammirevole che, in un certo senso, indica la strada da battere per far sì che questa giovane biennale grafica fiorentina non sia la consueta fiera paesana e, come auspica Nocentini, presidente e animatore della mostra, possa diventare realmente un fatto di cultura. Magari senza le "funzioni ecumeniche" e senza i retorici "destini" della città del Fiore, di cui è cenno nell'introduzione al catalogo. Ma, semplicemente, una occasione (e tanto di guadagnato se il biglietto d'ingresso non costerà 500 lire) di studio e di diffusione della cultura visiva.

Francesco Vincitorio

ARTE IN USA

L'arrivo a Firenze, da Roma, di Sandra Pinto, comandata come ispettrice alla Galleria d'Arte Moderna di Firenze sembra riaprire un po' l'animo alla speranza (se non fossimo, ormai per lunga esperienza e per ripetuti tentativi, piuttosto scettici di fronte alla eventualità di risvegliare e sensibilizzare ai temi dell'arte contemporanea l'ambiente ufficiale fiorentino, anche se, alla fine, un interesse notevole, anche da parte del pubblico e delle migliori gallerie si va ridestando verso l'attività di un certo numero di artisti che si muovono a livello nazionale).

Sandra Pinto, quasi all'indomani del suo arrivo a Firenze, ci ha incaricato di organizzare in Palazzo Pitti (dove, per una sorta di legge "orale" tacitamente trasmessa, pare non si possano tenere esposizioni di artisti viventi), nell'ambito delle manifestazioni culturali della Galleria d'Arte Moderna in occasione della settimana dei Musei, una breve esposizione didattica "Arte negli Stati Uniti dal 1940 al 1970".

20 tabelle documentarie, con brevi cenni di inquadramento critico e fotografie in nero costituiscono il materiale di questa esposizione, per la realizzazione della quale ci è stato di grande aiuto il concorso di Wally Pennestri, che si è occupata della raccolta documentaria.

La mostra si è svolta parallelamente ad altre due manifestazioni della stessa Galleria d'Arte Moderna "Cecioni scultore" (a cura di Sandra Pinto e Bernardina Sani) e "10 opere di tradizione toscana fra le recenti acquisizioni della Galleria d'Arte Moderna" (con presentazione di Sandra Pinto, schede di Anna Rita Caputo e Sandra Pinto), e rappresenta un tentativo di inquadramento storico-critico delle principali manifestazioni artistiche negli Stati Uniti negli ultimi trent'anni, dalle premesse, con l'emigrazione in America di tanti esponenti delle avanguardie storiche europee (da Duchamp a Picabia, da Mondrian a Mies

Van Der Rohe, da Gropius a Moholy-Nagy a Naum Gabo, da Albers a Chagall, Léger, Ernst, Dalì, ai musicisti Igor Strawinskij, a Bela Bartok, Paul Hindemith, Darius Milhaud) in massima parte collegata alle insostenibili repressioni naziste, fino ai precedenti immediati e più diretti, dai surrealisti a Gorkij, a Matta, a De Kooning, al Dada, di quella che ha rappresentato la svolta più importante nell'arte contemporanea, la configurazione specifica dell'arte negli Stati Uniti dall'esplosione dell'Informale, all'Art-Action, all'Abstract Expressionism (e alla Scuola di New York), agli 'automatismi' di Motherwell, a Gottlieb, Still, Guston, alla Frankenthaler, alla trasformazione del mondo pittorico nei 'combine-paintings' di Rauschenberg, all'oggettualizzazione di Jasper Johns e di Jim Dine, all'esplosiva denuncia del consumismo fine a se stesso della coloratissima civiltà consumistica americana nella pop-art di Warhol, Oldenburg, Wesselman, Lichtenstein, agli happenings di Kaprow, alla musica di John Cage. All'altro polo il filone astratto di derivazione orientalizzante (la filosofia mistica Zen), nella Scuola del Pacifico, nella versione segnica (da Tobey a Kline a Tomlin ecc.) e nella soluzione astratto-concreta (da Rothko a Newman o Olitskij, Reinhardt, Noland, Albers) fino alle diverse implicazioni ottico-percettive nella Op (tical) Art.

Seguono le manifestazioni di Minimal-Art (le Strutture primarie), i cui riferimenti si possono ritrovare nelle macrostrutture urbane, nel Costruttivismo e nell'astrazione geometrica), gli esempi di Environmental-Art (con implicazioni dagli happenings, dalle Strutture primarie, dallo stesso Dada). L'ultima sezione della manifestazione è dedicata alle recenti esperienze nate in tema di contestazione globale e di denuncia beat, l' "Arte povera", la Funk Art, la Concept-Art, la Heart (o Land)-Art.

Lara Vinca Masini

arte contro

A contrasto del bianco e oro dell'ex chiesa settecentesca di S. Ignazio - ora Galleria comunale d'arte moderna di Arezzo - settanta opere per una mostra importante e ambiziosa, ideata da Mario De Micheli. Come dice il titolo: "Arte contro, 1945 - 1970, dal realismo alla contestazione". La mostra è integrata da un grosso catalogo con un saggio introduttivo, schede relative ai 42 artisti prescelti e vari testi e poetiche che contribuiscono a chiarire le finalità di questa manifestazione. A dire il vero, basta osservare il rosso quadro lucente di Schifano, "Compagni, compagni", sull'altare maggiore, oppure - davanti agli altri quattro altari, ancora onusti di Santi in gloria - il "Ritorno a Fragalà" di Treccani del '53, "L'occupazione delle terre" di Zingaina del '50, il recente "Convito" di Bec e l'inghirlandata satira di Girardello, per capire subito di cosa si tratta. D'altra parte è lo stesso De Micheli a spiegarlo, chiaramente, nella citata introduzione: "alcuni motivi di maggior rottura in senso esplicito, espliciti cioè anche sul tema, anche nella scelta delle immagini... una scelta tendenziosa che dia il massimo rilievo al 'contro' nei suoi termini più diretti... un criterio parziale inteso a cogliere il motivo della contestazione nei suoi momenti più enunciati". Una antologia, appunto (e bisogna dire, molto curata) che va dal realismo di Guttuso, Levi, Mucchi e Pizzinato, alla contestazione di Baratella, Mulas e Elio Mariani. In mezzo: opere di Francese e Farulli, Vaglieri e Bueno, Ferroni e Caruso, Plattner e Cremonini, Cappelli e Recalcati, Tredici e Margonari, in un ventaglio che, anche ad accennarlo, così, solo con i nomi, dimostra come, malgrado la dichiarata parzialità, la preoccupazione sia stata quella di articolare, quanto più possibile, queste testimonianze. Il risultato, ripeto, è importante e stimolante. Ma, forse, in senso opposto a ciò che originariamente ci si proponeva. Non è questo il luogo per u-

na polemica. Tanto più che l'impegno e le ragioni di De Micheli richiederebbero una particolareggiata disamina. Mi limiterò perciò a dire che si potrebbe farla, usando a sostegno, oltre che moltissime opere qui presenti, le stesse "dichiarazioni" degli artisti. Per esempio i dubbi di Vespignani e Attardi, le "realità squisite" di Fieschi, le denunce di Guerreschi, le confessioni di Calabria. Tutti concordi, mi pare, nel sottolineare che l'arte, in fondo, è qualcosa di molto più complesso. E che certe ricerche, certi travagli personali sono difesa dell'uomo, lotta contro le sopraffazioni (Klee insegna) più di esplicite dichiarazioni di voto. Insomma, che non è sufficiente dipingere la rivoluzione per essere artisti rivoluzionari. Non bastano, cioè, le rosse bandiere di Guttuso o Steffanoni, i "Che" di Spadari, le "mani grondanti sangue" di Aurelio C. per fare "arte contro". Secondo me, se questa rassegna aretina dimostra qualcosa, sono proprio le contraddizioni che comportano una interpretazione troppo semplicistica, troppo "politica" del termine "contro". Gli spunti offerti al visitatore, siano essi la scrittura rabbrividente del Sassu del '62 o il linguaggio-passamaneria di Baj, gli intimi, informi massacri di Carmassi o le allusioni di Gianquinto, le angosce di Angeli o i "bersagli" di Ceretti, sono, infatti, altrettante prove, o, per dir meglio, stimoli per una concezione più ampia, libera, artistica della contestazione. Qui si tocca anche con mano che, limitandosi, invece, a rappresentarla, c'è il rischio che si producano soltanto tautologie. E, al limite, proprio perchè "più esplicita", "più diretta", "più enunciativa", l'immagine perda quella complessità, quello spessore che, uniche, ne possono fare un'esperienza estetica. Con tutto ciò che questa parola comporta in fatto di specifica presa di coscienza e, in ultima analisi, di rivoluzione autentica.

F. V.

BARI

Galleria La Bussola: Carlo Quattrucci

Integra e nello stesso tempo accompagna la mostra un libro: "España 1936-19...", omaggio a Rafael Alberti, a F. Garcia Lorca e ad Antonio Machado, contenente testi critici di Mario De Micheli, Corrado Marzan, Elio Mercuri. Quattrucci dimostra di trovarsi a suo agio, ancor più che non i ritratti del "Black Power", con questi testi che riuscendo a "caricarlo" emozionalmente gli danno la possibilità di un 'pretesto' lirico. Le pause, le cesure, le cadenze dei versi, le intonazioni delle parole e dei suoni sono felicemente colti e riportati nella scansione delle superfici, nella scelta delle tonalità, nelle linee della composizione. Ogni immagine non è mai frammentaria o aneddotica: ha in sé la completezza della composizione a cui si riferisce e come tale riesce ad essere sempre inserita nel contesto di tutta l'opera poetica. L'atmosfera evocativa può definirsi il filo conduttore seguito nel processo di trasposizione grafica. Atmosfera evocativa inguainata nella natura che è poi fedeltà al testo via via prescelto: in tal senso è ben appropriato il saggio di Elio Mercuri. Non è assente, inoltre, certa retorica che però non guasta, anzi diviene indispensabile perché il testo aderisca il più possibile alle immagini formate durante la lettura, recente o remota, di certa poesia spagnuola.

Enzo Spera

BOLOGNA

Galleria Carbonesi: Antonio Paradiso

Antonio Paradiso è nato a Santeramo in colle (Bari) e ha studiato poi, a Brera, con Marini. Ciò che ne fa un artista di due culture, nel suo caso ben antitetiche: ed è poco meno che proverbiale, nella storia dell'arte, lo scontro stimolante che scaturlisce da simili connubi, quando ovviamente l'intelligenza mediocre dell'artista provinciale non tenti al più di aggiornarsi al lessico metropolitano. Sempre, nei casi più significativi, il fondo provinciale, ancorché chiarirsi e vagliare adeguate possibilità espressive, ha nutrito e "ispessito" la cultura urbana: spesso, con alterno vigore polemico, ne ha sdegnato l'acquisizione totale, opponendole in varia guisa, orgogliosamente

o anche con ironia, certi propri valori inalienabili. Paradiso, non c'è dubbio, è fra quanti rammentano la propria terra, e da quel mondo ancestrale di forze elementari ed arcaiche sa trarre, nella nuova cultura, originale forza espressiva. Oggetti, sculture intieramente sottratti alla pietra di Murgia, sorretti e intrecciati al ferro di possenti catene: e i materiali - pietra, catene - dicono già molto su quel rimando fantastico, sullo "spaesamento" si direbbe, ma manca poi ogni accento surreale, di quei mezzi rudimentali. Certi giochi possenti di forze-resistenze, certe tensioni elementari fra il ferro e le pietre: memoria mitica di una natura e di una cultura sicuramente, con qualche accento sarcastico in talune custodie di pietra accuratamente scompartite e poderosamente inservibili.

Galleria 2000: Ketty La Rocca

Ketty La Rocca ha disposto nelle sale della Galleria 2000 una serie di strutture di varia dimensione in materiale sintetico, a forma di lettere d'alfabeto: la "i" per l'esattezza è la lettera prediletta, con qualche virgola, di grosse dimensioni sul pavimento o anche, minuscola, appesa alle pareti. S'intende ch'è giusto rammentare da amblée le "strutture primarie", e questi oggetti della La Rocca non difettano dei dovuti requisiti di pulizia formale, di levigata emergenza quasi geometrica. Ma certamente si dovrà riflettere poi che appunto di lettere d'alfabeto si tratta, e quell'emergenza visiva e oggettiva non può in alcun modo essere scompagnata, percettivamente, dall'intrinseco valore di segno. Giustamente Renato Barilli, in presentazione, sulla scorta di tante esperienze poetiche recenti, intese a dilatare lo spazio espressivo della pagina scritta, rileva così un allargamento del valore della parola: e "la parola evento fisico, che come tale occupa uno spazio tridimensionale, un vasto habitat, torna a prevalere sulla parola segno, depositata su una superficie piatta e offerta a un solo senso, quello della vista, a scapito di tutti gli altri". Perché Ketty La Rocca, che pure fa appello per tanta parte ancora al senso visivo, offre infine un saggio indicativo, avvolgente, del ronzio sconfinato di messaggi della realtà.

Flavio Caroli

BRESCIA

Galleria Schreiber: Armando Tomasi

Fuori da sistemi di astrattismo aprioristico, o di pura sperimentazione, si pone la pittura del bresciano Armando Tomasi. Spazio e luce si accordano in un variabile diaframma pittorico e sono avvertiti come fenomeni visivi di rilievo ottico, ma anche legati a spessori di visioni esterne, come aurore o passaggi di pianeti. Talora una più diretta affinità con esperienze dell'astrattismo geometrico riaggalla in ritmi più conclusi; ma solitamente, e soprattutto nei più recenti dipinti, la ricerca si avvia ad una esplorazione di spazi in ipotesi quasi 'cosmiche'; l'iconosfera varia su distanze e orizzonti tesi fra elementi di tersa composizione essenziale e il vaglio di una possibile visione di moti e sensazioni di universo. Elisoidi, meteore, insieme a sottili residui di materia "informale" vagano nei campi cromatico-luminosi, attraversati da linee rade, e svegliano tutta una varietà di eventi. La percezione dei fenomeni è tuttavia meno affidata alla sostanza emblematica dei segnali che vi appaiono, e invece più direttamente cercata nella intensità dei rapporti di colore e di luce, con aperture verso infusioni e dilatazioni all'infinito. Sembra di poter affermare che si tratta per Tomasi di muovere verso un genere di astrazione non trascendentale, ma volta al recupero di tangibili sentori naturalistici, sia pure svolti nell'ambito di una spazialità più vasta, immaginata nelle misteriose relazioni fra terra e cielo.

Elda Fezzi

CASERTA

Studio arti visive: Natalino Tondo

Dalla ipotesi di spazio allo spazio di progettazione: questa, in sintesi la linea operativa del leccese. In ogni sua esperienza è recepitibile il tentativo valido, ed enunciato ad un superiore livello umano e caratterizzato da una coscienza etica dei rapporti di accettazione attiva di tutte le esperienze oggettuali, di traslare le ipotesi di uno spazio libero ed autonomo, utopisticamente calato nelle aspettative reali e contingenti, al di dentro di ogni esperienza derivata dai rapporti fisici e concretamente programmati. Dalle ipotesi di Tondo vien subito fuori quanto e come egli aderisca alla volontà - che a livello operativo si traduce nella valorizzazione artistica dei moderni materiali tecnologici - di cer-

care il trait d'union tra lo spazio fisico esterno ed oggettivo, almeno per convenzione, e lo spazio interno, che ogni individuo non è cosciente di possedere, inteso come disponibilità.

Enzo Spera

FIRENZE

Galleria Giorgi: Gualtiero Nativi

La galleria Giorgi è una galleria antiquaria, che, con la bella antologica di Gualtiero Nativi mostra la sua intenzione di aprirsi al mercato dell'arte contemporanea. I lavori di Nativi vanno dal '47 ad oggi, dai suoi esordi, cioè, i primi esempi di astrattismo, precedenti al sorgere del gruppo di "astrattismo classico fiorentino", e restano a testimoniare di una straordinaria coerenza e serietà di lavoro, di una consapevolezza mirabile. Da alcuni equilibri dinamici del '47 si passa ai "ritmi-spazio" del '48, meno dinamici, contemplativi, che vengono poi sostituiti, nel '50-'51, dal dinamismo violento delle "energie spaziali", e dall'apparire delle immagini contrastanti e inquiete ("da un punto", 1952), fino alle forme a tenaglia che costituiscono anche il tema del solo momento di adesione a fatti materico-informali (verso il '60), dove, però, la forma si manteneva esattamente definita. Le opere del periodo attuale rappresentano un momento di maggiore decantazione lirica, le forme si dispongono in equilibri e ritmi perfetti, in un silenzio di toni spenti, in un colore piatto, purissimo. In occasione della mostra ha tenuto una conferenza imperniata sul tema del "nuovo umanesimo" nell'opera di Nativi, Alberto Busignani, che da molti anni segue con vivace partecipazione il lavoro di Nativi.

Galleria Flori

Dopo la breve parentesi della mostra di disegni di De Chirico la Flori ha presentato una bella rassegna dell'opera recente di Lorenzetti, che continua la sua ricerca di carattere plastico-strutturale approfondendo in senso di esattezza geometrica il suo chiaro, nitido, disegno inventivo, senza slittare nell'oggettualismo della struttura primaria. Ha fatto seguito una breve collettiva dei tre artisti della galleria, Barni, Buscioni, Ruffi, la cui operazione va distinguendosi sempre più chiaramente, secondo i diversi interessi individuali: Barni sempre più implicato in un discorso di tipo strutturale, di deformazioni e ambiguità geometriche.

che, pur mantenendosi sul piano strettamente pittorico; Buscioni e Ruffi più apertamente rivolti ad esperienze di carattere post-pop. Recentemente si è aperta, alla galleria, una personale di Gino Marotta, una panoramica delle sue ricerche ultime sulle possibilità formative del materiale (plastica trasparente, colorata) di cui utilizza, con la consueta, ironica, viva abilità, le qualità di rifrazione, conduzione della luce, fluorescenza, creando un suo mondo "naturale" (dando a questo termine un senso del tutto nuovo, un "naturale" cioè creato tutto dalla tecnologia industriale e capitalistica): ecco così i suoi erbarii, i bestiari, le sue foreste pietrificate (e trasparenti) in cui egli filtra, con intenzione dissacratrice, tutti i modi di una cultura artistica che va da Balla a Pascali agli americani, col piglio insieme aggressivo e insinuante che gli è proprio, col suo atteggiamento, come scrive in catalogo Vivaldi, da 'enfant-prodige' (con riferimento diretto alle sue origini artistiche).

Lara Vinca Masini

MANTOVA

Galleria Tiziano: Roberto Pedrazzoli

Pedrazzoli si è ormai affermato come una delle presenze più vive tra i giovani dell'ultima generazione. Questa mostra ne conferma le doti di fine pittore e di sottile elaboratore di immagini che si esercitano tra l'appropriazione di messaggi visivi tipici delle tecniche pubblicitarie e la rivendicazione di uno spazio "a misura d'uomo" identificato negli squarci lirici - di cieli o nelle apparizioni di colombe - che si aprono in tese superfici di forte impatto ottico e di netta sostanza grafica. Giustamente Elida Fezzi scrive, presentandolo al catalogo, che cogliendo gli aspetti spettrali della pittura di Pedrazzoli "sollevandoli ad un ruolo di finzione scenica, si avverte un altro polo di attrazione che è temperie fantastica, esoterica". Infatti la partenza poetica di Pedrazzoli è da collocare in quel "neorealismo" che ha attualmente in Italia, ed a Mantova in particolare, un momento di fortuna e di felicità espressiva. Ma la finzione scenica da cui è attratto l'artista si concretizza assai spesso in escursione nel mondo dell'arte oggettuale, al quale egli accede senza rinunciare ai propri determinati presupposti poetici. Pedrazzoli sente vivo il richiamo dell'environment e queste digressioni operative, che altrimenti sarebbero da incoraggiare, lasciano un poco perplessi poiché egli non ne conduce a fon-



R. Pedrazzoli: In giardino 1969

do l'esperienza, ma agisce come chi si affaccia alla finestra e se ne ritrae prima ancora di aver annotato la visione che gli si presenta. In altri termini, mentre nei dipinti è ormai giunto ad un punto di decantazione formale nettamente determinato e ha individuato un settore operativo sul quale sarà interessante vederlo progredire, qui non è sorretto dalla stessa sicurezza e nemmeno, forse, dalla stessa convinzione. Negli oggetti, Pedrazzoli realizza sagome di cose e non le cose stesse. E' inutile sottolineare che, da un punto di vista ideologico almeno, non è lo stesso dipingere un oggetto o dipingere la sua ombra. Ciò va detto in quanto è evidente nella produzione di Pedrazzoli una autentica intenzione contestatrice e dialettica. Egli è un artista che partecipa profondamente al dissenso nei confronti della aggressione ottica dei mass-media. I suoi dipinti più significativi sono freddamente programmatici in proposito.

Renzo Margonari

MATERA

Galleria La Scaletta: Vittorio Basaglia

Nella linea dell'arco evolutivo della formazione artistica del veneziano, si può fissare un punto fermo che fa, sia da variabile che da costante (proporzionale); lo si può individuare nel rapporto contenuto-linguaggio (costante di riferimento) che ha

portato il Basaglia da un'iniziale adesione al realismo post bellico - in cui il pretesto estetico, poggiandosi su informazioni letterarie, era ben individuabile, e quasi scontato, in un contesto politico e nella volontà, tutta giovanile, di denuncia sociale - alla coscienza maturazione di una posizione sempre più distaccata dall'enunciazione realistico-rivoluzionaria, per ricercare e seguire nell'evoluzione del linguaggio, se non l'unico, almeno il focale problema da sviluppare per aderire, in modo autenticamente autonomo ed appropriato, a valori, non solamente culturali, che non debbano rifugiarsi nel mondo delle utopie e mode sociali. L'originario figurativismo perde in modo appariscente il suo significato espositivo-didascalico per essere reinterpretato con regole traspositive in cui la forma, mai rigida e legata a schemi, vive liberamente una vita di rapporti dialogici e, per la particolare conformazione, più rivoluzionaria in senso sociale. A questo punto il sub-strato originario riaffiora con quella nuova forza che gli deriva dalla libertà espressiva maggiore e più consona al momento storico attuale in cui facilmente ogni contenuto rischia di svuotarsi se non è sapientemente ed astutamente sviluppato.

Enzo Spera

MILANO

Galleria Borgogna: Gianni Dova

Forse è ora che l'opera e la figura di Gianni Dova siano messe a fuoco con la lente giusta. Per anni ho sentito dibattere la sua poetica da detrattori e sostenitori senza, tuttavia, che le radici chiaramente fantastiche della sua opera venissero messe in luce (tranne che da Mario De Micheli). E' vero che le implicazioni formali dei suoi dipinti sono molteplici e rimbalzano tra varie tendenze espressive, così come è vero che la sua pittura è una delle più fisionomiche. E ciò, va detto, senza che il pittore abbia costituito una comoda cifra-marchio, poichè abbiamo assistito ad un continuo evolversi e proliferare delle sue ricerche, sia dal punto di vista iconografico che nell'elaborazione strumentale. La serie di dipinti esposta in questa occasione dimostra come il pittore milanese non abbia rinunciato alla ricerca. L'occasione: un viaggio in Bretagna. La situazione: un diverso rapporto con la natura. Si è scritto, giustamente, del rapporto amore/odio che l'artista ha sempre espresso nei confronti dell'ambiente. Chi non ricorda i dipinti irti di aculei, i colori lividi, lattiginosi, accesi da improvvisi bagliori rosseggianti? E le terribili me-

tamorfosi, lo spettrale articolarsi di animali chitinosi, che assumevano a tratti sembianze antropomorfe, quasi un monito, una pessimistica certezza della destinazione di violenza cui l'umanità sembrava votata? Bisogna ricordarlo: erano gli anni della minaccia atomica. Poi abbiamo visto gli aculei farsi frecce, segnali e simboli di una violenza più plateale, inferta direttamente: la minaccia alienante della persuasione occulta, la sottrazione della libertà di giudizio con i mezzi del condizionamento visivo. Gianni Dova, con modi suoi e di ben altra tenuta e durata di quelli approntati dagli immancabili imitatori nostrani di ogni grido avanguardistico, risentiva anche lui dei problemi macroscopicamente evidenziati da buona parte dell'operazione poppartistica. In base a tale aderenza storica, ormai verificabile su un arco ragguardevole di operatività ed in una produzione tra le più cospicue (anche numericamente), mi è difficile pensare che Dova voglia rinunciare alla sostanziale polemica pessimistica che pervade tutto il suo lavoro. Eppure in questa mostra pare proprio che il "senso straziato dell'Eros", come dice - con bella immagine - De Micheli, trovi finalmente pace. Il rapporto con la natura indulge in questi dipinti a momenti di calma contemplatività, e le immagini, senza perdere l'aggressiva particolarità stilistica ormai acquisita, mostrano una faccia diversa. Anche i toni, che passano dagli azzurri dolci alle calde accensioni solari, ispirano calma e silenzio, e in questa pittura che è stata sin'ora teatro di cannibalismi e torture compaiono bianchi uccelli ad ali spiegate, arcobaleni, misteriosi fiabeschi fondi marini, limpide visioni di cieli aperti. Si tratta di una sosta, dunque, o di un atteggiamento ottimistico tutto nuovo per l'artista, o - ancora - di un rovesciamento della requisitoria sulla realtà sin qui condotta, ed ora spostata sulle utopie e sulle aspirazioni di una realtà diversa nella quale il pittore vorrebbe operare? Credo prudente sospendere il giudizio su questo punto. Certo la mostra presenta un Dova diverso.

Renzo Margonari

Galleria 32: Aligi Sassu

Gli "uomini rossi" che Aligi Sassu ha dipinto negli anni 29-32, riproposti in una mostra della "Galleria 32" presentata da Riccardo Barletta, possono oggi considerarsi un momento tra i più rilevanti dello itinerario artistico di Sassu e anche un luogo significativo nella storia della arte italiana di questo secolo. Gli "uomini rossi"



A. Sassu: Gli argonauti 1931

costituiscono infatti, una "dichiarazione" azzardata e decisa, un punto di opposizione e di riferimento. Il movimento di "Corrente" che sorgerà alla fine degli anni trenta assorbirà almeno tre componenti che in questi anni sono andate maturando: la "mistica dell'Europa", alla base dell'intelligente lavoro critico di Edoardo Persico - teorizzata dallo stesso Persico in occasione della mostra al Milione (1934) dei quattro siciliani - le esperienze di Sassu, le ricerche e le formulazioni di Birolli. Vale la pena ricordare subito quello che Persico scriveva nel '31 "Si può credere che la improvvisazione di molti pittori stia per essere condannata per sempre nell'opera dei giovani, che la disinvoltura e l'abilità di troppa gente dotata appariranno tra poco quali esse sono in realtà: un aspetto della mancanza di fede, un lato della irrimediabile decadenza di una civiltà di indifferenti condannati agli espedienti dell'azione". Un giudizio formulato di proposito delle prove di Sassu e di Birolli che può essere colto in pieno quando si considerino la realtà dell'arte e della vita italiana di quegli anni, quanto di ambigua inerzia contenesse il "ritorno all'ordine", quale fuga costituissero rispetto a una realtà problematica e, al contrario, di quale coraggioso impegno non formalistico si veniva caricando l'opposizione sempre più esplicita dei giovani. Tra i pittori del '20 ("dotati") e del '30, d'altra parte esiste una contrapposizione in cui gioca in gran parte il diverso orientamento di valori, la diversa intenzionalità rispetto alla destinazione, al senso, alla "moralità" dell'operare pittorico. La distinzione - che è di Birolli - tra pittori "e-

stensivi" e "intensivi" (e proprio in un articolo del '35 dedicato dall'artista veronese a Sassu) può valere a indicare il trapasso dai valori plastici a una pittura determinata e libera di una interna risonanza immaginativa. Gli inizi della pittura di Sassu, precoci, sono nell'area del secondo futurismo (alcune sue opere vengono esposte alla Biennale veneziana del '28 quando l'artista ha sedici anni) poi per un brevissimo periodo piega a un certo plasticismo e quindi è in questa singolare pittura "rossa" quasi monocroma ma che, in ogni momento, - ed anche questa è una osservazione acuta di Birolli - oltre alla apparenza violenta è in realtà armoniosa di una "particolare armonia acida". Sassu dipinge figure di adolescenti (e Barletta parla a proposito dell' "istinto di coetaneità" ipotizzato da Ortega y Gasset) che non rompono compositivamente i piani plastici ma li declinano bruscamente per l'uso espressivo del colore, recuperando anche della esperienza metafisica una certa sospesa interrogativa distanza, una densa ironizzata presenza. Chiaramente nell'itinerario di Sassu il periodo degli "uomini rossi" rappresenta il momento di più rapido confronto, di assimilazione e di rigetto critico della cultura artistica in cui vive. E il punto di differenziazione, di distacco è dato dallo impegno, quasi istintivo, nella qualità cromatica, non avvertita in una direzione "favve", ma simbolicamente esclusiva e a un certo punto pressante verso una esplorazione del reale, del vissuto. Si può dire che tutto il percorso successivo di Sassu non fa che svolgere le tensioni che in queste acerbe figure vengono raccolte: la dominanza di una componente cromatica, di una particolare banda cromatica, rimarrà viva attraverso le frammentazioni dei "ciclisti", dei "caffè", delle "maison Tellier", sino a quadri come "i martiri di piazzale Loreto". Il rosso di Sassu così come si è determinato è stato definito da Raffaello Giolli nel '32 "Questo rosso incendiario e amaro, che ha il sapore del sangue, rosso che non canta, non squilla, non scalda, ma brucia e stupisce è davvero per noi qualcosa di vivo, una nota dell'anima, una ricerca di profondità. E può essere tuttavia acerba, nel grido, ma quella voce portata tutta su quel fuoco, in una totale tensione, è qualcosa che vive". La ascendenza picassiana (il Picasso del periodo rosa più volte ricordato in questo periodo dai critici di Sassu) può valere non tanto per la "quantità" quanto per l'uso del colore, di certe atmosfere; i confronti con Scipione e Campigli restano termini utili, anche se

distanti, di un parallelo critico ma rendono anche conto dell'individuale, felice conquista di un pittore giovane. Sassu a venti anni ha potuto progettare una pittura drammatica ed elegiaca allo stesso tempo dove il reale e l'immaginario possono compenetrarsi dentro le accese, libere dissonanze di un colore aspro e comunicante. Oggi non è facile stabilire se quel programma, così arduo e acutamente delineato, è stato realizzato in una compiuta misura.

Vittorio Fagone

Eunomia: I sei di Milano

Una mostra, questa che l'Eunomia dedica ai sei pittori del "realismo esistenziale" e ai loro primi anni di attività, che era già nell'aria da tempo e che viene finalmente a documentare una situazione tra le più interessanti degli anni tra il '50 e '60 della giovane pittura italiana. Interessante soprattutto perchè, proponendo un'alternativa all'interno di un campo opposto di tendenze quale risultava il fronte delle arti in quegli anni, definiva tematiche sconosciute al realismo di allora e affrontate confusamente dal magmatismo informale. Alludiamo alla dimensione esistenziale, poi proposta con sempre maggiore evidenza da un rapporto, quello uomo-società, in rapido corso di deterioramento. Accogliendo ragioni oggettive e indicazioni che altri settori creativi andavano da anni accumulando, i sei di Milano, contemporaneamente ad altri episodi in corso di svolgimento in Europa, affrontano per la prima volta una problematica da cui solo la rabbia e la volontà di compromissione di questi ultimi anni seppe liberarci. Ricca di indicazioni è l'analisi del linguaggio, inizialmente assai vicino ad alcuni termini del realismo di allora e via via arricchitosi di inserimenti segnici e informali, quasi mai però in grado di cancellare la struttura figurativa dell'immagine. Daltronde la motivazione di fondo della problematica stessa, così accentrata sull'"interno-esterno" dell'uomo, segnava un limite ad ogni spinta dissolvente e riproponeva la necessità di una definizione precisa. Se questa è la linea generale di ricerca che ha mosso i sei, Banchieri, Ceretti, Ferroni, Guerreschi, Romagnoni, Vaglieri, va poi detto che ognuno di essi presenta una personalità così complessa da richiedere, anche in rapporto agli sviluppi successivi del loro lavoro, un lungo discorso a parte. 11 che esce dai limiti di questa annotazione. Basterà ricordare come la tensione espressionista di Guerreschi blocchi costantemente ogni appropriazione linguistica



B. Romagnoni: Figura 1959

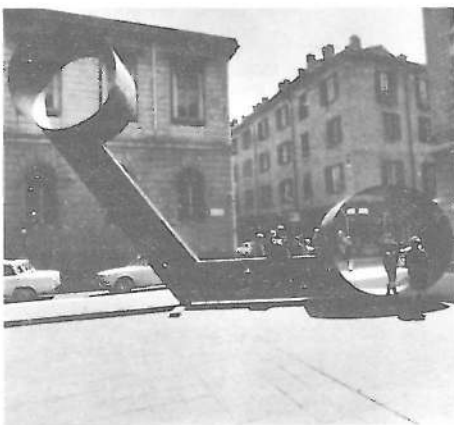
stica informale e prepari il suo successivo oggettivismo critico; la coincidenza profonda dell'opera di Vaglieri con la motivazione originaria del gruppo, una coincidenza che dura oggi anche se la sua problematica si è aperta ad aspetti più concreti della vita dell'uomo; l'irrequieto, coraggioso sperimentalismo di Ceretti che continua tuttora rimanendo però egli sempre fedele alla denuncia della cancellazione dell'uomo. Di Romagnoni come non citare, con la concentrazione di furore, la sua continua analisi linguistica che lo portò, alle soglie della morte, a indicazioni ancora operanti? E infine l'opera di Ferroni e di Banchieri la cui ricerca ancora si sviluppa, come da indicazioni presenti in gran parte di questi lontani quadri, sia sull'uomo che sullo spazio, proposti come condizione totale. La manifestazione è accompagnata da un catalogo, curato dal critico Mascherpa, che ha il merito di indagare e documentare con efficacia una esperienza che, pur così recente, già sfuma nella memoria.

Aurelio Natali

Piazzetta Borgospesso: P. Spagnulo

Non ha destato meraviglia che Pino Spagnulo abbia deciso di esporre soltanto un suo lavoro in uno slargo del centro di Mi-

lano, accanto alla libreria Einaudi: una decisione senza retorica per un'opera che tutto è tranne monumento. In questa scultura il cui titolo, "Black Panther", è una dedica al movimento negro americano, vi si ritrova un significato molteplice, in senso personale, di maturazione dell'artista; visivo, come grande scultura aperta nello spazio; ideologico, in quanto richiama un gesto e una sua presenza ben definita. Queste ragioni si accompagnano ad una assenza di tante e ambigue sovrapposizioni di origine spiritualistico-intellettuale, in un oggetto esente da astratte simbologie; e chi lo desidera può riconoscerlo senz'altro anche una maturazione linguistico-formale, qualora venga assunta come aspetto complementare alla sua esperienza, nell'adesione all'essere, al provare, al vedere più lontano, che è proprio dell'ultimo Spagnulo. Infatti per lui non si tratta di risolvere con una facile definizione l'ipotesi sull'artista uguale artigiano anziché artefice (il buon libello del Gimpel, appena pubblicato, dà materia di riflessione in aderenza ad una polemica contemporanea e in riferimento ad uno spazio storico), nè con un giudizio apodittico di giudicare dell'essenza dell'arte. Tende invece a chiarirsi in questi suoi lavori il travaglio, *non fittizio*, di alcuni, pochi artisti italiani, che hanno individuato gli attuali confini entro i quali si pone il rapporto fra arte e capitale, fra produzione-progettazione del singolo artista e la società borghese occidentale: un attento esame dei termini in questione, con precise cesure, senza l'equivoco delle avanguardie recitanti o dell'ultima proposta di mercato. Questo porta ad un primo esito, ossia la mancata mistificazione del proprio lavoro, che è campo e momento



G. Spagnulo: Black Panther 1970

di riprova e di riesame di ogni esperienza (sebbene non mi senta di condividere a pieno la giustificazione che Spagnulo dà al proprio lavoro di scultore). Spagnulo ha appreso che i veri principi scientifici della nostra epoca sono quelli del marxismo-leninismo, per cui non deve ricorrere a pseudo-razionalità della squadra e del compasso, alle "immacolate" leggi della poetica consumista del Bauhaus; nè ci viene a proporre una didattica basata su questi principi astratti e non al passo con la storia. Per tutti questi motivi egli è riuscito a realizzare questo equilibrio di forze e di tensioni, questa semplicità costruttiva in cui avviene una perfetta coincidenza tra forma e oggetto e viceversa... e non era armato delle trovate artistiche che si ispirano ad una mimetica finzione della moderna tecnologia.

Zeno Birolli

Europa: Adolfo De Carolis

Il discorso sul simbolismo italiano, avviato nell'ambito delle grandi mostre dell'ultimo anno, non può giungere a una sufficiente messa a fuoco se non se ne estende il raggio a comprendere non soltanto il gruppo divisionista - che, annoverando alcuni artisti d'ispirazione social-umanitaria, è fiancheggiato da altri della medesima tendenza -, ma il gruppo dei "classicizzanti", che del simbolismo costituì, da noi, la pattuglia più vistosa e pretenziosa, e non obbligatoriamente quella deteriore. Il simbolismo italiano, cioè, fu in larga misura rappresentato da Sartorio (e l'antologica dell'inverno scorso alla Finarte ne ha riproposto il significato), da Coleman, da certo Chini, certo Laurenti, da Cambellotti (una recentissima mostra grafica alla Galleria d'arte moderna di Roma ne ha lumeggiato il talento, toccando soprattutto le sue cose Liberty), da Discovolo - per fare qualcuno dei nomi principali -; e da Adolfo De Carolis, appunto. Meritamente noto come maestro della tecnica xilografica (si vedano, alla mostra, le delicatezze da pastello delle xilografie a quattro legni), e illustratore dei nostri massimi poeti del decadentismo (alla mostra ben figurano soprattutto le sicure ed eleganti illustrazioni del dannunziano "Notturmo"), rappresenta un caso culturale di notevole complessità. Dall'attività giovanile nel cenacolo costiano, dove il paesaggio è subito inteso in accezione sintetica e trasfigurata (sembra di sentirvi l'eco del credo "idealista" di Puvis de Chavannes), De Carolis passa in breve alle opere preraffaellite, costituen-

do il caso italiano di massima adesione a Burne Jones e a Crane; benché non gli siano estranee, come ben coglie lo Zampetti, meditazioni personali e dirette su testi quattrocenteschi: per esempio il Crivelli di Montefiore (città natale di De Carolis stesso). Posizione tanto più interessante quando si pensi che costituiva deliberato - e raffinato - contraltare alla trivialità del verismo ancora imperante: è del '97 il delicato ritratto della fidanzata (così vicino a Leighton), negli anni in cui il mercato accoglieva con calore, e la critica con rispetto, i ritratti veristici di Giacomo Grosso. Nel progressivo distacco dai preraffaelliti - per la volontà, comune a tutti i neorinascimentali italiani, di dar luogo a un'arte "nazionale" di giustificazione più robusta -, De Carolis prima di approdare definitivamente al pallido michelangiolismo della sua età matura, subisce anche interessanti influssi da parte dei divisionisti, specie Previati (un esempio ne è l'acquaforte con la *Maternità*, del 1906) e Nomellini (il pastello con *La danza sulla riva*, del 1905); nè è da sottovalutare l'importanza che ebbe, anche per la sua applicazione xilografica, l'adesione alla tecnica a matassa di costoro. Quanto al michelangiolismo, che presiedette ai noti cicli di affreschi di De Carolis - specie a Bologna, dal 1910, e a Pisa, dal '16 -, va detto che costituì comunque una liberazione dai risvolti sospiriosi dello "spiritualismo" italiano, e da certe formulazioni ibride, con sedimenti di florealeismo spicciolo, di cui fornisce un esempio il quadro con le *Castaldi*, del 1905 - con la spiacevole coloratissima parafrasi della Nike di Peonio -; cui le michelangiolizzanti *Danai* (del 1908?) sono ben superiori per coerenza e pulizia formale. I disegni di De Carolis presenti alla mostra, anch'essi di un michelangiolismo snervato, manieristico, o di un naturalismo epurato da accademica secentesca, confermano l'immagine di un artista sovraccarico di cultura - e non si dice di letteratura -, ma non mai smaccato o professorale, e anzi ingentilito da una personale delicatezza e pudore.

Rossana Bossaglia

Galleria Falchi: Carlo Ramous

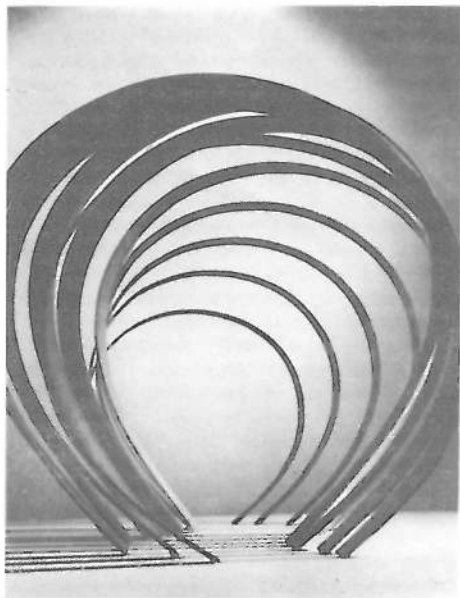
A prima vista, rispetto alle opere presentate un paio di anni fa alla Blu, le differenze appaiono piuttosto rilevanti. Basti pensare che si è passati da sculture aeree che modulavano lo spazio, a strutture quasi bidimensionali da appendere al muro. Ma, secondo me, le modificazioni sono soltanto di pelle. La sostanza del discorso è ri-

masta la stessa. Semmai, come in altri artisti della sua generazione, si è avuta una specie di radicalizzazione. Invece dei legni levigati di un tempo, lamiere e tagli neppure tanto sgrossati. Ma, per il resto, la ricerca resta quella di una "conciliazione" estetica. Ieri forme irregolari che si aggregavano nello spazio in modo suadente, oggi elementi "brutali" che, seguendo un percorso allusivo e fantastico, si dispongono secondo una organizzazione chiaramente estetica. E questa sensazione viene rafforzata dalla presenza di particolari colori: rossi fiammeggianti, bellissimi o gli spazi bianchi che gli strappi della lamiera aprono con intensissima suggestione. Le implicazioni di una simile posizione mi sembrano evidenti. Tramite un ordine "immaginoso", riportare il "brutalismo" ad una dimensione estetica. E, soprattutto, indicare quanta complessa ricchezza può esserci in alcuni accostamenti eterogenei o, magari, in una serie di segni indecifrabili. A parte le *culte* e armoniose filtrazioni e scelte - tanto più in tempi collettivi quali noi viviamo - un richiamo alla necessità di personalizzare e interiorizzare l'esperienza. Una persuasione che, in molti casi, perviene ad una struggente bellezza. Quella bellezza che, qualunque sia il materiale usato, è rintracciabile al fondo di tutti i risultati di Ramous. A mio avviso, anche come elemento di sottile allarme. Ad esempio, oltre che per quella radice "informale" che sembra ogni volta voler riemergere, per la spinta che può generare verso un certo abbandono a tale bellezza. Con tutto quello che ciò comporta in fatto di monodia e, in ultima analisi - per quanto drammatica - di intima evasione.

F. V.

Rotonda Besana: Toni Benetton

Grazie al prodigarsi di Luigina Rossi Bortolotto, graziosa vestale dell'arte trevigiana, e alle cure della Ripartizione istituzionali e iniziative culturali del Comune di Milano, Toni Benetton è approdato alla Rotonda della Besana con una vasta antologica comprendente opere in bronzo, in ferro e in plastica, che per implicite virtù naturali hanno invaso anche il prato circostante. Ne è risultata una esposizione di sorprendente vitalità, che, soprattutto, restituisce a quest' "maestro veneto del ferro" il posto che gli compete. Infatti, malgrado i molti riconoscimenti e gli incarichi pubblici e privati che ha ottenuto nella sua ormai ultra quarantennale attività (la prima medaglia d'oro la vinse nel '27)



T. Benetton: Scultura vivibile 1970

egli è rimasto sempre un pò ai margini, e si può dire che la sua notorietà sia legata, in prevalenza, a quella Accademia internazionale del ferro che ha fondato e dirige a Marocco di Mogliano Veneto, dove vengono tenuti corsi annuali per artisti di ogni nazionalità. E, secondo me, ciò costituisce uno dei tanti errori critici. Perché, se è vero che il ritrattista Benetton, quello dei bronzi che egli stesso ama chiamare "I riposi" e che qui fanno settore a sè in una parte della Rotonda, non va al di là di un epigonismo della solare scultura del conterraneo e maestro Arturo Martini, quello invece delle sculture in ferro - che è poi il più impegnato e creativo Benetton - è senza dubbio un artista con tutte le carte in regola e di fronte alla cui opera bisogna fare tanto di cappello. Nella sapientissima lavorazione di questo materiale, ridotto ad una economia, una essenzialità che rappresenta essa stessa un "segno", è possibile ritrovare buona parte della problematica della odierna scultura e affini. Una possibilità di riferimenti molteplici e importanti - anche se lontani per latitudine e per generazione - e, curiosamente riguardante, per lo più, artisti isolati. Una sorta di legame che unisce per chissà quali segreti canali, queste autonome ricerche e che, in un certo senso, ne comprova l'autenticità. Un comune denominatore, oltre la necessità di sollecitare una partecipazione attiva dell'osservatore (Benetton le chiama, infatti,

"sculture vivibili"), mi pare possa essere individuato in quella percezione di uno spazio stravolto che, per esempio, fu già caro ai manieristi e, in particolare al Tibaldi. In moltissime opere in ferro di Benetton (escluderei soltanto quelle che si possono definire "progetti di strutture per l'architettura" e che riguardano un altro versante della sua ricerca) questo rapporto dialettico tra uno spazio misurabile ed uno spazio fortemente sbandante, è chiarissimo. Non soltanto in virtù di strutture elementari e coinvolgenti ma anche tramite una instabilità luministica che accentua questo senso di relatività. E l'accento ai manieristi e al Tibaldi (da prendere, naturalmente, soltanto in senso lato) può spiegare pure il perché le sculture di questo artista travalichino così frequentemente in idee architettoniche. Anche questo atteggiarsi dei confini fra scultura e architettura fa parte di certi curiosi ricorsi storici e del suo fertile essere nel vivo della storia d'oggi.

F. V.

NAPOLI

Galleria Il Centro: Gianni Pisani

Gianni Pisani è di quegli artisti capaci di spingere l'interpretazione critica verso le più svariate elucubrazioni. Se fosse nato in Sicilia, avrebbe consentito di chiamare in causa il fulgore cromatico di quella terra, i drammi che essa nasconde, i cartelloni dell'opera dei pupi, il teatro e le novelle di Pirandello. Poiché è nato a Napoli, è facile immergerlo nel consueto repertorio partenopeo: i "bassi", i vicoli, il Vesuvio, Pompei, il teatro di Eduardo. E poiché aggredisce la condizione vitale del nostro tempo, è agevole cedere alla tentazione di tirare in ballo i patriarchi della psicanalisi, affibbiandogli complicatissime speculazioni sulla psiche inconscia e sulle nevrosi collettive, atteggiamenti patologici dello "io", confessioni ed esorcismi. Personaggio in cerca d'autore per gli altri, Pisani, in effetti, diventa sempre più autore di se stesso: artista che, dopo aver bene scrutato l'orizzonte, compie la sua scelta e si trae fuori dall'angustia di un provincialismo convenzionale con intuizioni perspicaci e risorse eccellenti, tali da consentirgli di recepire, elaborare e restituire efficacemente aspetti o situazioni del vivere attuale. Subisce il retaggio atavico e l'ambiente meno di quanto appaia; lascia credere che si confessa più di quanto faccia effettivamente; opera con un'attività mentale vigile e scaltra, controllando finanche i sugge-

rimenti dell'inconscio; non si pone a discettare con sicumera pseudo-intellettualistica sui problemi esistenziali, ma traduce nel tipo di conoscenza artistica i sintomi di mali difficilmente diagnosticabili e curabili, le manifestazioni di impulsi scatenati o repressi, le trasformazioni alienanti della società contemporanea, gli agguati nei quali inavvertitamente o stupidamente cade l'uomo che tutto domina tranne la bestia annidata in lui. Pisani vede ciò che solo gli ottusi e quanti si attardano a lacrimare sull'altare del passato non vedono. Della realtà evidente egli coglie i fenomeni più eclatanti, li isola e li utilizza lucidamente come materia di quella conoscenza, li rimanda sotto forma di oggettività visive impregnate di sarcasmo e di ironia. Se svolge il tema prescelto in prima persona, lo fa non solo e non tanto perchè egli è o può essere implicato nel gioco, ma anche e soprattutto perchè il farlo in tale maniera, assumendo il ruolo di protagonista con la sua effigie sezionata e reiterata, costituisce un metodo espressivo idoneo a scuotere la gente adusa ai messaggi violenti ed urlati, spettacolari ed urticanti. E se ricorre al mezzo di comunicazione proprio della cosiddetta civiltà consumistica, lo fa perchè siffatto linguaggio risulta incisivo e pertinente al tema. Con ogni probabilità, di fronte alla minaccia di una morte violenta, farebbe tutti gli scongiuri suggeriti dalla sua voglia di vivere. E pure, egli depone "in vitro" il calco della sua testa, reso sanguinolento da un immaginario incidente o fra due pistole che ancora non hanno sparato: avulso dal tronco, quel Gianni fabbricato in serie serve a rendere il grottesco della situazione anomala, ma possibile e vera in quanto tale. Oppure restituisce, mediante il frammento di donna plasmato con la sabbia e destinato a sbriciolarsi nell'isolamento della teca trasparente, opposto all'ammasso dei multipli da grandi magazzini, l'immagine dell'amore vissuto con esaltazione carnale, del quale rimane solo uno squallido "souvenir". Oppure raccoglie in limpide e variate sequenze elementi simbolici di estrazione cartellonistica, per offrirci un racconto vago, senza principio nè conclusione, nel quale effonde, con il colore incantato, il suo idillio con la pittura.

Armando Miele

NUORO

Galleria Chironi 88: Mario Carletti

L'arte per Mario Carletti è strumento di comunicazione emotiva e di educazione vi-

siva. La sua opera, pur avendo vissuto la lezione post-cubista e quella astratta, è improntata alla più autonoma visualizzazione creativa, ed è al tempo stesso un tipico esempio di superamento, operato dall'artista, della dicotomia tra arte figurativa e arte astratta, essendo riuscito a fondere armonicamente in una, senza gremiture stilistiche, la somma delle sue esperienze pittoriche. Carletti, lo vediamo anche dalle opere esposte in questa mostra, è uno di quegli artisti che ha vissuto (e vive) la propria esistenza così intensamente da raggiungere ben presto nell'arte, come ha fatto, una sua completezza essenziale, coerente all'impegno di esprimere un'arte veramente umana nel senso più libero del pensiero, rispecchiante il proprio *modus vivendi*. Per questo, dopo il 1952, lo abbiamo veduto riprendere, non senza fatica spirituale e mentale, il cammino verso l'arte figurativa per riallacciare il dialogo interrotto nel suo primo soggiorno parigino. Un riavvicinamento quindi alla natura per un colloquio intimo che potesse coglierne gli aspetti più tesi e drammatici, per fornirci frammenti di vita e di natura che sono stati d'animo che affiorano dalla memoria visiva e pertanto distaccati e sentiti nella loro essenziale concretezza. Le sue figurazioni, di un espressionismo semiastratto, sono solidamente costruite, sono rigorose nell'euritmia geometrica delle forme listate come vetrate, il tocco policromo brillante e attivo come *opus tessellatum*, frutto di vivaci emozioni plastiche di un temperamento emotivo (lo dimostrano i numerosi autoritratti psicografici) e cosciente del proprio operare, non del tutto estraneo alle crisi dell'uomo lusingato con un suo metro tutto particolare. Carletti, anche nel suo amore per l'imprevedibile, ha dato tuttavia al suo linguaggio pittorico un orientamento univoco, portando avanti un discorso che è ancora lungi dal ritenersi concluso nel contesto della cultura figurativa contemporanea.

Mario di Cara

PARMA

Salone in Pilotta: Lucio Del Pezzo

La attenta lettura dell'opera di Lucio Del Pezzo, compiuta da Renato Barilli nel n. 28 di NAC, ci esime dal farla di nuovo in occasione di questa mostra realizzata nel Salone dei Contrafforti in Pilotta, dall'Istituto di storia dell'arte dell'Università di Parma. Tanto più che di fronte a questa vasta antologica, con opere che vanno dal 1960 ad oggi, bisognerebbe inevitabilmente procedere alla distinzione-rapporto dei

due tempi di Del Pezzo, ossia del periodo napoletano e di quello milanese-parigino. E a ciò ha provveduto, mi pare in modo egregio, appunto Barilli. Vorrei soltanto sottolineare come potendo avere sott'occhio - come in questo caso - contemporaneamente, e i bazar giovanili e i giochi "puliti" specie degli ultimi anni (per di più scelti con cura e acume), balzi con evidenza la sua vocazione a operare su immagini per così dire prefabbricate, moltiplicandone i significati attraverso un "cordiale gioco combinatorio". Le polverose campane di vetro con i lari partenopei o i quadri-capelli da "salone" del Pallonetto e gli altari metafisici o l'uovo levigato e dorato di Pier della Francesca, sono in fondo della medesima pasta. Due modi per riscattare - e con la stessa ambiguità - i far-delli visivi che ci portiamo appresso. Un'unica provocazione per liberare la percezione da un'usura che ne obnubila la capacità creativa. Una proposta, probabilmente, non di un protagonista. Ma, senza dubbio, di uno dei più intelligenti e vivaci partecipanti alla ricerca artistica contemporanea.

F. V.

PIACENZA

Arte Grafica "Il Gotico": G. Gasparini

L'intelligenza inquieta di Gasparini, il suo rompere gli schemi per andare oltre i dati della realtà sensibile (senza però rinunciare alle tecniche tradizionali dell'espressione figurativa), il suo modo di cercare una verità nella vita che muta ogni giorno emergono in questa esemplare mostra di acquerelli. Le forme dell'esistenza non sono mai per Gasparini statiche ma nel momento stesso in cui si presentano vengono a configurarsi nella coscienza di un loro divenire, in una loro storia di domani. E questa storia si apre ad ogni possibilità rimettendo continuamente in gioco il nostro destino umano, riproponendoci ad ogni ora ansie, turbamenti, emozioni e passioni. Ritroviamo in questi acquerelli il tema fondamentale dell'arte di Gasparini: la condizione dell'uomo contemporaneo turbato dal sentimento della provvisorietà della vita. E altre volte, in passato, si parlò a proposito di Gasparini di una meditazione senza conforto, del dramma angoscioso in cui l'uomo risulta sempre uno sconfitto. Era il tempo in cui il pittore dipingeva carni appese ai ganci delle macellerie o fantasmi di esseri in macchina, simbolo di tragedie senza scampo o di terribili vuoti nella coscienza del tempo e dell'uomo. Ma Gasparini oggi ci par sollecitato da un'ansia nuova. Forse una speranza ri-

torna: in questo flusso delle cose che mutano domani potremo trovare una verità positiva e la liberazione dell'uomo.

Mario Ghilardi

ROMA

Galleria Nuova Pesa: Gianluigi Mattia

Un critico romano ha scritto molto bene di questa mostra di Mattia, ma per quanto mi sforzi non riesco a vedere alcun reale collegamento tra gli argomenti addotti e i risultati della pittura. Il commento è tutto incentrato sui soggetti rappresentati (il pittore nello studio, il pittore in campagna, ecc.), sulla posizione dell'artista e sulle sue incertezze - non sulla riuscita qualitativa di una pittura che, si voglia o no, a quella affida tutto il suo apparato ideologico. Come se ci si riferisse ad un atteggiamento culturale e non a delle tele dipinte. A pensarci un momento è abitudine diffusissima, seppure più frequente in settori diversi da quelli praticati da Mattia; una parte notevole delle manifestazioni artistiche di oggi si regge soltanto sulle motivazioni razionali o intellettualistiche che se ne danno, e che diventano l'unico oggetto di commento e di giudizio: la pratica realizzazione dell' "opera" è fatto marginale e fungibile. Mattia, che ora ha trent'anni, era assai più convincente qualche anno fa, in una personale alla medesima galleria romana; la freschezza della sua visione, appena irrigidita qua e là da un incipiente preconcetto purismo, manteneva tuttavia una aderenza alle cose segnata da non dubbia partecipazione: non romantica - vi si oppone la natura del torinese - e però abbandonata quel tanto che serbasse una misura di genuino stupore. Oggi allo stupore subentra il disincanto, e non sarebbe gran male: ciascuno ha la sua poetica, che muta col mutare dell'esperienza. Solo che il disincanto di Mattia è tutto mentale, tutto deciso al tavolino e trasferito poi - con un'abilità che gli accorgimenti sempre più divulgati consentono largamente - sulla tela. Mattia, anche se la minuzia esecutiva sembra dimostrare altrimenti, scavalca l'operazione del dipingere, la quale è eseguita con la meccanicità del robot. Tutto è programmato e nulla è inventato; dipingere, sia detto fuori da ogni retorica, non è qui fatto creativo ma meramente tecnico. Col risultato, inevitabile date le premesse, di esiti artificiosi, stucchevoli, scontati in partenza. Fuori dalle pastoie di questi cerebralismi Mattia potrebbe fare assai meglio.

Guido Giuffrè

TORINO

Galleria Martano: G. Capogrossi

In questa antologica del pittore romano con 33 opere dal 1951 al 1969, l'iterazione continua e lo svolgimento del suo noto emblema grafico, pur ormai storicizzato, si dimostra tuttora coerente e validissimo. L'aggrupparsi e il diradarsi macro e microscopico dei segni pulsanti e vibratili sulle superfici, in una tensione quasi molecolare, misurando l'evento spaziale in continuità temporale, definisce "l'identità di forma-segno" per un "sondaggio dello spazio" (Argan) in un'organizzazione visiva di tipo gnoseologico e di ordine umanistico. L'affermazione dello stesso Capogrossi nel '55: "Fin da principio ho cercato di non fermarmi alle sembianze esterne della natura; ho sempre pensato che lo spazio è una realtà interna alla nostra coscienza e mi sono proposto di definirlo... ho cercato di esprimere in modo diretto e autonomo il senso dello spazio che era dentro di me e che realizzavo compiendo gli atti della mia vita", ribadisce del resto gli intenti programmatici del gruppo Origine, sottoscritti da Capogrossi con Ballocco, Colla e Burri nel Manifesto del '51: "...nella riduzione del colore alla sua funzione espressiva più semplice, ma perentoria e incisiva; nella evocazione di nuclei grafici, linearismi e immagini pure ed elementari, gli artisti del gruppo esprimono la necessità di una vi-



G. Capogrossi: Superficie 515 - 1963

sione rigorosa, coerente, ricca di energia". Coerenza e rigore indubitabilmente assoluti nell'astrattismo di Capogrossi, che nei bianchi monocromi rilievi e collages spaziali di sughero e cartone qui esposti (del '66 e '67) giunge a una purezza costruttiva sintetizzata e rarefatta, pur nella complessità di un incessante, fluida e dinamica esperienza spaziale, relazionata alla dimensione intellettuale umana.

Istituto Bancario S. Paolo:

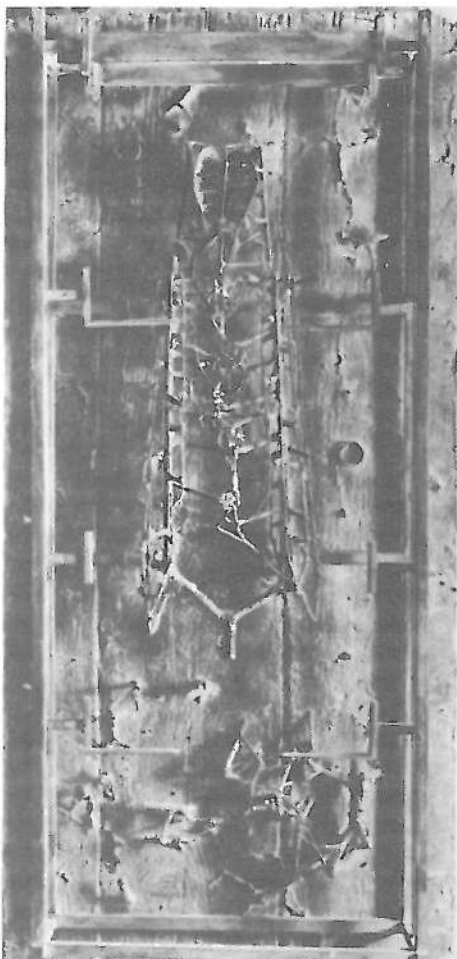
Arte 70 in Puglia

Collettiva di 25 giovani artisti pugliesi - presentati da U. Baldassarre, F. Sossi e P. Marino - culturalmente allineati nelle direzioni più vive della ricerca artistica d'oggi in un'aperta proposta di dialogo e di verifica. L'interessante rassegna, ottimamente coordinata e selezionata, si articola attraverso le nuove tecniche d'immagine, in ricerche polidirezionali, che se pur già storicamente dimensionate nell'ambito delle avanguardie, si pongono a livello di alternative creative. Tra le strutture nello spazio, il grande cubo in profilato d'alluminio e la misurazione di spazio a parete in legno laccato di Baldassarre; le articolazioni geometriche dissociate in lamiere smaltate di Tondo; le sovrapposizioni di cubi rotanti e segnaletici di Conenna; gli "srotolamenti" variabili in sezioni di plexiglass bianco di Fanciano; le antenne organico-segnaletiche di Leo. Della Leoni modulazioni di textures bianche in laminato plastico sul tema del reticolo quadro. Di tipo cinetico-visuale gli intenti operativi di Delle Foglie, con serigrafie su specchio e alluminio; di Corallo con strutturazioni plastiche trasparenti; di Del Piano con sovrapposizioni di lastre in plexiglass a combinazioni ottico-geometriche e di Boniello con teche di tela grezza illuminate internamente a intermittenza. La pittura è variamente rappresentata da orientamenti verso la nuova figurazione - di tipo visionaristico alla Drago - nelle grandi tele di Morelli; verso la Mec Art nelle opere di Andreace e Da Molin; o in declinazioni progettuali tecnologiche a collage geometrico-spaziale nelle opere di Russo. Più inclini a sensibilibili pittorici e materici, controllati però da rigorose scansioni spaziali e sospensioni, le tele di Capone, Scaringi e Salvemini. Nelle sculture infine l'impronta meccanicistica e seriale sia nelle opere in ferro di Di Maglio, che in quelle di travertino e tufo di Sparro e Spedicato.

Mirella Bandini

I LAGER QUOTIDIANI

La mostra luganese di Minguzzi comprende quattordici sculture, di cui alcune di vaste dimensioni, e una serie di disegni, acqueforti e litografie. Ancora una volta emerge in piena luce come Minguzzi ci proponga un costante, tesissimo esame di coscienza dell'uomo e della sua condizione vera, alle prese con il male e la consunzione: il male che è dapprima quello del nostro secolo, e, più in generale, quello di sempre. La ricerca del valore e del senso della vita umana avviene nella radicale demolizione delle illusioni. Le allettanti parvenze di un "progresso" che è livellamento sono dissolte con acutissima lucidità nella conoscenza vera di ciò che l'uomo è per sua natura, e di ciò che l'uomo stesso ha fatto di sé medesimo. Trovarne il senso è possibile seguendo ciò che ci svelano spirito critico, fermezza, pietà, ironia, fedeltà a quello che dentro di noi sentiamo veramente, e non a quel che diciamo o crediamo di sentire. L'uomo è ancora vincitore, proprio perché la sua immagine non è eliminabile. Ma è una vittoria riportata sull'ultimo limite, sull'orlo del precipizio. (Giuditta quasi si identifica con Oloferne: sopravvive con perentoria sicurezza, ma solo sul filo del coltello). Il tema dell' "Uomo del lager" è ricorrente; ma il lager, oltre che quello della guerra mondiale, è quello quotidiano, è dappertutto: l'assurdo che ci mette a bruciante prova giorno per giorno, il peccato originale. Il rischio non è il boia o l'aguzzino, catastrofe puramente esteriore; il rischio è nell'acconsentire, nel cedere. "Memorie dell'uomo del lager - 5" del 1965 riduce la figura a un residuo, a un reticolo di lisce. Il filo spinato è diventato l'uomo stesso, poco manca e l'identificazione è completa. Questo è il rischio vero. Con forza ancora maggiore si sentono le membra distrutte, presenti nella loro assenza, come vita bruciata, che lascia appena una traccia nella cenere. Minguzzi usa sovente poderose intelaiature: gabbie, o muri con finestre. Le intelaiature sono ambivalenti: qualcosa di rigoroso che ci è piombato addosso; un rituale oppressivo; una fatalità che alla fine viene quasi accettata come estremo rifugio, come difesa, come ciò di fronte a cui bisogna comunque trovare un assestamento. Altrove ecco porte metalliche dalla materia vibrante e rude, irte di tubi, feritoie,



L. Minguzzi: Memoria dell'uomo del lager n.5 - '65

che sono insieme carcere, spiraglio, forno (crematorio? fonderia?). Gabbie e scabre lastre, talora mobili e girevoli come porte, stabiliscono un più concreto contatto con l'osservatore, il quale è chiamato a misurare la propria persona in rapporto a queste altre misure che Minguzzi ci propone, di una solenne forza critica. Un'austerità arcaica preme sempre sotto gli strali più lucidi della civiltà razionale. Di questi estremi, sottosuolo e vertice, Minguzzi ci propone una drammatica unità.

Giuseppe Cronicci

L'ESSERCI E L'ARTE

Per gentile concessione di Silva Editore pubblichiamo la premessa del volume "L'esserci e l'arte" di Guido Montana, apparso in questi giorni in libreria. Vi si accenna a temi molto simili a quelli che, più o meno implicitamente, abbiamo spesso trattato anche noi, per cui siamo lieti di poterla sottoporre all'attenzione dei nostri lettori.

Non si può certo contestare l'efficacia di taluni aspetti della cosiddetta rivoluzione culturale, che ha avuto anche da noi - sia pure in modo frammentario e a volte velitario - il grande merito di smuovere situazioni e problemi, giudicati fino a quel momento inattaccabili. Essa ha tuttavia favorito non pochi equivoci, soprattutto in campo artistico. Il rifiuto dell'organizzazione culturale esistente, degli interessi costituiti e dei falsi valori, è stato interpretato anche come rifiuto preliminare del carattere individuale della operazione estetica; e ciò allo scopo d'introdurre nella arte odierna una specie di prassi democratica e liberatoria. L'artista, in altri termini, è stato invitato a non riconoscersi più nella propria opera, per poter collaborare con maggior impegno alla produzione di una "cifra" sociale utile al popolo, senza distinzioni particolari.

Quest'esigenza è avvertita soprattutto dalle tendenze più coerenti della contestazione globale, che nella critica alla cultura di classe e alla figura "borghese" dell'artista, hanno visto un fondamento inalienabile di rinnovamento culturale. Il maggio francese mise in luce, più che altrove, la latente ribellione delle giovani generazioni contro l'individualismo di un'arte giudicata, a ragione o a torto privilegiata. Si è così creduto d'individuare nel peculiare segno del-

l'artista, nella stessa autonomia congeniale dei suoi mezzi operativi, il carattere parassitario e classista dell'arte contemporanea. In altre parole, il segno verrebbe a garantire una sorta di privilegio, basato sul riconoscimento individuale e sulla possibilità di una quotazione particolare in campo mercantile.

Non nego che accuse di questo genere siano molto suggestive. Indubbiamente ci assale un sacro sdegno, ogni qualvolta veniamo a conoscenza che un certo pittore, abilmente "lanciato", ha potuto raggiungere, in determinate aste, cifre iperboliche (o quasi). Il pensiero corre subito al fortunato mortale che si è concesso il lusso di possedere un tale "capolavoro". Nasce così la critica (la contestazione) di un sistema che consente tali assurdità.

La colpa di tutto sembrerebbe dunque del segno, di questa speciale semiosi che dà all'artista il *privilegio* di comunicare valori, magari peregrini ma sempre identificabili. Il segno, anzi, favorirebbe la gerarchia dei valori, il classismo nell'arte e di riflesso nella cultura, nella società. Sarebbe dunque meglio (così si pensa) un'arte priva di una precisa connotazione, letteralmente anonima e "aclassista", fruibile come un prodotto qualsiasi, un prodotto della visività comunitaria.

Il discorso non è nuovo, essendo stato fat-

to molto tempo prima dell'attuale contestazione culturale; e a farlo non furono gruppi eversivi e rivoluzionari, bensì determinati gruppi egemoni della società tecnologica e consumistica. Non è vero che la società dei consumi sia caratterizzata semplicemente dalla serialità dei prodotti e dai mass media; i quali sono semmai gli strumenti che devono garantire il raggiungimento dei fini che il sistema si propone, la pianificazione dell'intelligenza e l'annullamento della capacità critica dell'individuo. Ciò che distingue l'attuale società dalle altre che ci hanno preceduto, è anche la crisi della comunicazione specifica, la crisi del segno, che è più propriamente una riduttività della qualità della semiosi. Per accrescere la funzione *pragmatica* dei segni, si è infatti sensibilmente ristretta l'area del loro significato problematico e umano. L'uomo odierno non viene più sollecitato a ripercorrere l'*iter* dell'artista e a decodificarlo, ma al contrario si introduce in lui la sfiducia o la pigrizia intellettuale, che lo inducono ad accettare senza resistere la nullità del messaggio. Si dà cioè per dato ciò che non lo è.

E' quindi logico che l'attuale organizzazione del consenso e le nuove forme di persuasione occulta, portino gradualmente a escludere dal contesto culturale il problema delle scelte individuali. Sul piano dei problemi artistici, il segno significativo è divenuto "inutile" e "ingombrante", come tutte le cose che costituiscono, oggi, un fastidioso richiamo alla responsabilità personale e alla coscienza; esso è infatti massivamente non utilizzabile per unificare l'inautenticità degli scopi, perchè più propriamente collegato al pensiero e alla sensibilità.

Una prova di quanto affermo è data dalla odierna divisione, realmente classista, delle zone di fruizione artistica: al primo grado abbiamo il collezionismo "classico" dei

grandi maestri, riserva esclusiva dei miliardari dell'economia e della politica; al secondo grado, il cosiddetto collezionismo fluttuante, che riguarda i prodotti "deperibili", "instabili" dell'avanguardia artistica attuale, i quali interessano la classe dirigente soprattutto per l'alibi anticonformista, acquistabile a buon mercato seppure con poca convinzione; al terzo, infine, confluiscono i vari tipi di esteticità usurata, tra cui l'oleografia tradizionale, il design di massa collegato alle esigenze del produttivismo industriale, e la stessa "moda" artistica caduta in disuso e rifluita sulle masse senza intrinseche ragioni culturali. In tale situazione la necessità di segni autentici e realmente *attuali*, passa in secondo piano; il segno originale dell'artista, la sua peculiare ricerca e la capacità di assumere valori visivi, divengono obiettivamente un intralcio per il sistema. E' per questa ragione, probabilmente, che è stato introdotto nel linguaggio critico il nuovo predicato *non-artistico*, che equivale a "non-segnico" e "non-significante". Si è in tal modo effettuata un'operazione privilegiata e di élite che tende a eliminare la nozione di *valore*, rifiutando così alla società gli strumenti individuali, creativi, d'un'esteticità nuova.

Tale atteggiamento è solo apparentemente eversivo e "anarchico"; in effetti coincide perfettamente con gli interessi della massificazione corrente, con i *piani* della società consumistica. Eliminando la nozione di "arte" a livello di élite intellettuale, in realtà si respinge e si contiene l'artisticità di massa nell'ambito delle scelte stereotipe imposte dal sistema; si blocca, in altre parole, la dialettica creativa e formativa del più vasto pubblico: il *non-artistico* delle élites, diviene il diaframma che impedisce alla società una reale critica estetica ai programmi, ai fini del produttivismo industriale.

Sul piano delle teorizzazioni correnti, al segno si è andato sempre più opponendo il concetto di "oggetto". Tale contrapposizione è stata utilizzata per declassare gli elementi peculiari, individuali, dell'operazione estetica, a vantaggio di una generica e malintesa oggettività. Su questo come su altri problemi, la confusione delle lingue è evidente. In realtà l'oggettività artistica esiste solo in funzione della specificità dei segni. L'oggetto dell'arte è il segno *divenuto oggetto*.

Quando verrò a parlare della pittura di Bice Lazzari, tale concetto apparirà molto più esplicito; è tuttavia possibile affermare, sin da ora, taluni aspetti fondamentali riguardo all'oggetto estetico. Nella terminologia critica degli ultimi anni il cosiddetto oggetto è servito a non poche arbitrarie interpretazioni; una delle più comuni è quella di fisica estraneità nei confronti dell'artista. La soggettività, le sue implicazioni, resterebbero in tal modo obliate e irrilevanti come se operassero dietro la faccia nascosta della luna.

A parte l'evidente incongruenza (piuttosto diffusa, mi pare), resta comunque aperto il quesito: quale significato si dovrà attribuire a un oggetto così costituito? un significato di realtà obiettiva o di semplice "noumeno"? Poiché sarebbe senz'altro eccessivo, se non ottimistico, ritenere integralmente oggettiva una realtà nella quale il soggetto artistico non vuole o non riesce a riconoscersi, se ne deduce che il tanto declamato "oggetto" torni nelle nebbie delle "cose in se".

Ciò ci fa supporre che l'oggetto artistico non sia semplicemente uno dei termini di una dicotomia insolubile, ma la stessa realtà *ex-novo* che è in effetti esterna sia al soggetto temporale sia alle cose, alla cronaca così come alla natura. Un oggetto così "costruito" evita ogni identificazione con il mondo delle forme naturali o tec-

nologiche, poichè *inventa* una sua natura e una sua tecnologia, venendo a costituire un *modus* dell'esistenza oggettiva. Ha in altre parole la medesima qualità del segno, è un segno. Non c'è infatti sostanziale differenza tra il segno *costruito* dalla mano e la costruzione estetica dell'oggetto; entrambi gli eventi s'identificano in una nozione del fare, che non ha evidentemente nulla in comune con la semplice (e cioè semplicistica) fattualità degli oggetti.

Non si ripeterà mai abbastanza che l'oggetto *non-estetico*, il materiale e il reperto tecnologico non associati all'artisticità, non si strutturano, o meglio conservano una struttura preorganizzata e fissa, nella quale l'intervento dell'uomo non ha ottenuto conseguenze e modificazioni di realtà. Il rapporto soggetto-oggetto è in effetti un rapporto tra l'artista e il suo modo di essere nell'oggetto realizzato, cioè il suo modo di *ristrutturarsi* come segno nella cosa estetica; un modo peculiare, aggiungo, di scegliere gli eventi secondo un ordine che si scopre o s'inventa quando la mano operi senza costrizioni o inibizioni, in una rivissuta e riconquistata autonomia del fare.

Ecco dunque la problematica del segno uscire fuori da un'accezione di mera individualità e assumere valore decisivo rispetto alla socialità dell'estetico. Ed è per questo curioso, dover constatare che siano proprio talune tendenze della contestazione culturale a rifiutare la poetica del segno, le stesse che poi invitano alla massima socialità delle operazioni artistiche. L'equivoco a mio avviso è sorto per aver troppo rapidamente identificato il cosiddetto "individualismo parassitario" dell'artista con la individualità autonoma dei suoi segni. Niente di più erroneo. E' ormai tempo che si prenda atto di un fatto fondamentale: il segno significante non è necessariamente complice dell'area dei condizionamen-

ti, ma è anzi indirettamente proporzionale al comportamento sistemico. La problematicità, in altri termini, non è la conseguenza della dispersione e del livellamento operativo dell'individuo, ma al contrario emerge come il risultato della massima concentrazione creativa.

Tutto ciò non ha nulla in comune con l'egoismo individuale, parassitario, del cosiddetto "genio creatore", che rappresenta un fenomeno di tipo comportamentistico, che è caratteristico di un ordine sociale basato sul classismo e la disuguaglianza. Artisti che opportunisticamente rifiutino le operazioni del segno, non sono per questo meno "egoisti", "individualisti", "intrallazzatori" del cosiddetto artista demiurgo. Direi anzi che la situazione attuale è caratterizzata dalla marea montante degli atteggiamenti *non-artistici*, che puntano al potere e al godimento massimo dei privilegi impliciti nell'ordine costituito; operatori culturali, che rifiutano il segno semplicemente per mimetizzarsi meglio tra le élites e i nuovi gruppi egemoni, i quali li ripagano - paradossalmente - con un'accentuata affermazione individualistica e mondana, ovviamente estranea all'autentica socialità.

Questo libro potrà essere, forse, un modesto contributo al ristabilimento di un minimo di verità, in un campo che è ormai divenuto accumulo di estreme confusioni. Chi scrive ha direttamente vissuta l'esperienza militante dell'arte odierna, ed è stato testimone della genesi e della crescita abnorme di molti miti dell'attualità artistica. In tali pagine si profila quindi un quadro poco edificante dei legami esistenti tra talune operazioni inautentiche e i gruppi, le teorizzazioni a livello del potere; emerge altresì il peculiare rapporto tra autenticità artistica e contestazione *in se*. Sotto quest'aspetto è dunque un saggio *politico*, che comunque non lascia adito a

operazioni di contrabbando ideologico. Dalla denuncia *ragionata* dell'attuale situazione è nato l'incontro singolare e per alcuni aspetti esemplare, tra il critico, lo studioso e l'artista. L'incontro con Lazzari non è certo fortuito ma assume a mio parere valore di simbolo, e rappresenta una meditata rivalsa contro la condizione culturale. E' infatti evidente che la denuncia della mistificazione, resterebbe priva di conseguenze, se non ci fosse alcuna concreta possibilità di porre alternative. L'intelligenza e l'onestà hanno bisogno di esempi e di valori, per divenire forza operante contro l'inautenticità e la strumentalità del potere.

L'incontro con l'arte di Lazzari non vuol significare tuttavia la scelta esclusiva, una specie di collegamento solidale di comuni punti di vista; la scelta sarebbe potuta cadere su altri. Se ho preferito, come termine indicativo, la pittura di questa artista, è solo perchè in Lazzari ho individuato una continuità quasi perfetta tra la ragione operativa, le motivazioni del fare e l'autonomia esistenziale delle scelte.

La continuità è rappresentata dai valori del segno; è essenzialmente una poetica del segno, che ha saputo peraltro rinunciare alla facile evasione nell'accademismo formale. Il segno, come riconoscibile dinamismo del fare e libertà operativa, auspicio e ricostruzione della libertà dell'individuo nella socialità dell'estetico.

Per tale ragione, oltre al discorso sull'artista, ho introdotto con la sua collaborazione un dibattito sulla condizione artistica e culturale, che potrebbe essere utilmente ripreso e continuato, e dagli artisti stessi e dai critici, in una parola da quegli studiosi che avendo preso coscienza della realtà dei condizionamenti sistemici, operino già in una diversa collocazione culturale.

Guido Montana

CERCLE ET CARRE'

Edizione a cura delle Gallerie

Lorenzelli e Martano

Una breve nota per segnalare questa encomiabile iniziativa delle Gallerie Lorenzelli di Bergamo e Martano di Torino. Si tratta della pubblicazione, fuori commercio, della edizione anastatica dagli originali della rivista "Cercle et Carré", della quale uscirono 3 soli numeri ma che, come è risaputo, costituì un avvenimento-chiave degli anni trenta. Giuliano Martano, in una scheda aggiunta al volumetto, ne fa, in breve e acutamente, la storia e non manca di precisarne l'importanza non soltanto per lo ambiente francese. Gli 80 aderenti alla iniziativa di Seuphor e Torres-Garcia, provenivano da diversi paesi ed il verbo astratto di "Cercle et Carré", concretatosi anche in una grande mostra a Parigi, dialettizzò e cementò l'opera di varie personalità: da Mondrian a Kandinsky, da Arp a Moholy-Nagy, da Pevsner a Schwitters. Fra gli italiani troviamo Russolo e Sartoris, Fillia e Prampolini. E, curiosamente, proprio prendendo spunto da quest'ultimo, prese le mosse una vivace polemica con i critici del tempo, accusati di aver snobbato l'avvenimento. Uno di questi, infatti, basandosi su una indicazione del catalogo, aveva parlato anche delle opere di Prampolini, che in realtà non erano presenti alla mostra, e quindi Seuphor ebbe buon gioco nel denunciare i vizi di certa critica: parlare di una esposizione senza averla vista o impiegare "da 7 a 10 minuti per giudicare 140 opere". Polemiche a parte (ce n'è una con Van Doesburg molto feroce, strana e significativa) i tre numeri usciti sottolineano questa specie di "fronte" che nel 1930 cercò di opporsi al surrealismo ed ai tardi picassismi. Ed era un fronte che, come si è visto, comprendeva varie declinazioni astratte, comprese le ricerche architettoniche di Le Corbusier e di Gropius, che trovarono ampio spazio in questa rivista. Un momento che, però, durò poco in quanto, dopo pochi mesi, Herbin e Vantongerloo fondavano la nuova rivista "Abstraction-Creation" ed il gruppo, attraverso lacerazioni e nuove alleanze, prese nuove direzioni.

Guido Montana

L'ESSERCI E L'ARTE

Edizione Silva

La pubblicazione della intera prefazione nelle pagine precedenti, e relativo accenno alle analogie coi temi che abbiamo spesso trattato anche noi, mi sembra possano dispensare da una lunga nota. Credo sarà sufficiente aggiungere che il libro è qualcosa di più di un pamphlet, come il sottotitolo potrebbe lasciar supporre e, cioè, che non si tratta soltanto di "un quadro poco edificante dei legami esistenti tra talune operazioni inautentiche e i gruppi, le teorizzazioni a livello di potere". Semmai, questo è un aspetto. Gli altri, quelli, secondo me, non meno significativi, riguardano la proposta per uscire dalla crisi arte-società nella quale ci dibattiamo. Ed essa è implicita nella stessa conformazione del libro, il quale è diviso in due parti. Nella prima, appunto, alcuni capitoli generali di denuncia che coinvolgono l'operato di molti artisti e critici. Nella seconda - in opposizione al precedente discorso "distruttivo" - l'analisi dell'opera di Bice Lazzari (ed un colloquio con questa pittrice) proposta come esempio alternativo. Questa dualità, questa esemplificata alternativa, costituisce il nocciolo del libro. Infatti, se i primi capitoli sono uno stimolo per mettere a fuoco vari problemi (dallo "spazio" dell'arte agli obblighi della critica, dal rapporto "arte-rivoluzione" alle manipolazioni del "sistema") e se l'incontro con la Lazzari consente di scoprire (a chi non la conoscesse) un'artista di rara autenticità, tuttavia ciò che, a mio avviso, più conta, è la posizione "costruttiva" dell'autore. Ed in particolare, la sua convinzione che operando nella "piccola dimensione estetica facciamo fare un salto di qualità al comportamento generale". In quanto, come ribadisce Montana, l'artista autentico fa sempre la rivoluzione ed è perciò interesse di tutti consentirgli un libero spazio. Bisogna insomma tener presente che artista e società hanno "unicità d'interessi" e perciò favorire l'operosità degli artisti, significa svolgere una precisa azione sociale.

F. V.

D'ARS n. 48/49

Rapporti dei vari gruppi di lavoro del 18 Convegno di Rimini-S.Marino 1969 - K.Coutts-Smith: Inghilterra, una nuova situazione? - H.A. Giusti: Da New York - T. Spiteris: Giacometti - S. Frigerio: Da Parigi - J. Claus: Strutture sottomarine, l'arte di domani - J. Glusberg: Dall'Argentina - C. Altarocca: L'inconscio e gli oggetti - D. Cara: Le intelligenze simultanee in un messaggio foto-estetico.

MARCATRE n. 56

N. Cagnone: Renato Mambor - R. Barilli: Coincidenze di opposti - T. Trini: Mutare le attitudini concettuali in pratica - M. Calvesi: Agli espositori, al pubblico, ai colleghi critici - A. Bonito Oliva: Lavoro estetico e comunità concentrata - W. Gropius: I compiti del teatro nel Bauhaus - F. Menna: Teatro totale.

CIVILTA' DELLE MACCHINE gen/feb. 70

P.D.: Le donazioni di Emilio Greco - A. Hohenegger: Creatività artistica dei bambini.

ARTE ILLUSTRATA n. 25/26

F. Smejkal: La grafica simbolista cecoslovacca - E. Crispolti: Appunti per la poetica di Atanasio Soldati.

COMUNITA' n. 161/162

H. Read: Società e arte irrazionale - G. Mascioni: Come si guarda un pittore - G. Aristarco: Fotodinamica futurista.

TEMPI MODERNI n. 2

M. Durazzo e A. Bonito Oliva: Astratto personale o arte inconsapevole?

SICILIA n. 61

R. Giani: Autobiografia di Guttuso per l'immagine.

IL DRAMMA apr. 70

G. Vigorelli: I naïfs jugoslavi - G. Mascioni: Every Day, il film inedito di Hans Richter - G. Lanza Tomasi: La Carmen mediterranea di Guttuso.

RIFORMA DELLA SCUOLA feb. 70

E. Petrocchi, O. Mele: L'istruzione artistica nella riforma.

SCUOLA E CITTA' feb. 70

A. Brissoni: Spazio, struttura e rappresentazione.

FUTURISMO - OGGI mar/apr. 70

V. Saviantoni: Tato - G. Dottori: Propaganda del futurismo - F. De Pisis: Continuità del futurismo.

LINEA GRAFICA mar/apr. 70

F. Solmi: Lo stile Gillette - A. Miotto: Si possono vendere gli angeli? - S. Maugeri: Grafica italiana dal '45 ad oggi - G. Martina: Le origini e l'evoluzione delle arti applicate cecoslovacche - F.S. Tipografia fantastica.

a cura di Luciana Peroni e Marina Goldberger

GAZETTE DES BEAUX ARTS mar. 70

J.P. Bouillon: Une visite de Felix Bracquemond a Gaston La Touche.

XX SIECLE Numero speciale

Hommage a Henri Matisse.

JARDIN DES ARTS apr. 70

Y. Salgues: Poliakov, un astrattista smagliante - M. Jarry: Saint-Saens e la tappezzeria - R. Cogniet: Danièle Petit - Richard Hamilton è il precursore della pop-art?

SYNTHESES mar. 70

G. Prévot: Un grande scultore belga, lanchelevici.

LA REVUE DES DEUX MONDES apr. 70

Y. Christ: L'arte nella città.

HORIZON inv. 70

P. Gay: La rassomiglianza con Weimar - R.W. Murphy: Il finale fiorito di Henry Matisse.

ART INTERNATIONAL apr. 70

M. Chanan: Pasolini e Warhol - F. Ponge: "Joca Seria" note su Giacometti - I.B. Jaffe: Elementi cubisti nella pittura di Marsden Hartley - J.P. Marandel: Hervé Télémaque - E.H. Johnson: Poetica di Oldenburg - J.L. Schefer: La pratica dell'immagine di Emilio Tadini.

ART NEWS mar. 70

J. Ashbery: Anne Ryan - J. Russell: Le avventure di Rodin sul monte di Venere - D. Zack: "Nut Art" - D. Shapiro: Jim Dine - S.A. Kurtz: Don Perlis.

ARTS MAGAZINE mar. 70

R. Söyer: Estratti di diario - Willoughby Sharp: Intervista con Bruce Nauman - G. Muller: Contemporaneità di Ad Reinhardt - R. Pomeroy: Gene Davis - Salvator Dalì: La monarchia cilindrica di Hector Guinard - N. Calas: Ingegno e pedanteria di Robert Morris - L. Alloway: Bernar Venet.

APOLLO apr. 70

Stili e stati d'animo nell'arte americana - M. Sharp Young: Estensione e ricchezza dell'arte americana del 19 secolo - G.P. Weisberg: Philippe Burty, critico d'arte - D. Howard: I disegni di Bakst per Diaghilev.

GRAPHIK apr. 70

W. Preiss: Grafica su fogli di plastica - Le originali copertine illustrate per le partiture di Paul Arma - Dall'album di schizzi di Gaspar Neher.

DAS KUNSTWERK apr/mag. 70

Fritz Neugass: Il rischio di collezionare l'arte contemporanea americana - C. Giedion-Welker: Il "pittore" Antonio Gaudi - K. Jürgen-Fischer: Note di critiche d'arte N. XIV - K. Jürgen-Fischer: Gli effetti posticipati del "Jugendstil".

MOSTRE IN ITALIA

ACQUI TERME Bottega d'arte: Giuseppe Ajmone
 ALBISOLA A 77: Bruno Donzelli
 ALESSANDRIA Maggiorina: Eandi e Verdiani
 ARENZANO Salotto: Silvio Zanella
 BARI David: Franco Villorosi
 Bussola: Franco Poli
 Piccinni: Michele De Stefanis
 Panchetta: Sergio Bonfantini
 Michelangelo: A. Daniele
 BERGAMO Lorenzelli: Adolph Gottlieb
 2 B: Bruno Munari
 BOLOGNA Cancelli: Notari, Ruggeri, Satta
 Duemila: Ab Leo
 Crocicchio: Dal Monte
 Esagono: Guarnieri
 Tempo: Sergio Sarri
 Caldarese: Castagna Bambina
 Indipendenza: Cesare Fertitta
 Collezionista: Bianca Calza Madleine
 S.Luca: Andrea Raccagni
 BOLZANO Studio 3 Bi: Kompatscher
 BORGOMANERO Spazzapan: Giampiero Donnini
 BRESCIA Acme: Giulio Turcato
 Fant Cagni: Franco Mulas
 Schreiber: Armando Tomasi
 Sincron: Rafael Martinez
 CANTU' Pianella: E. Parentini
 CASERTA Arti Visive: Natalino Tondo
 CATANIA Sicilia Arte: Maniscalco
 CITTA' CASTELLO Pozzo: G. Falchetti
 COMO Bibliot. Comunale: Aldo Galli
 Colonna: Loreno Sguanci
 CONCORDIA Zanardelli: Eros Pandolfi
 CREMONA Renzi: Elio Corradini
 FABRIANO Virgola: Bucci
 FIRENZE Palazzo Vecchio: Renzo Grazzini
 Conti: Pirzio
 Casa Dante: Walter Visioli
 Flori: Gianni Rufi
 Gada: Cacciarini, Giuliani, Spirino
 Gai: Armeno Mattioli
 Inquadratura: Michele Larrieu
 Semaforo: Giampiero Poggiali
 Gonnelli: Aldo Baccinetti
 Numero: Alfredo Merlini
 Arteuropa: Pla Domenech
 Vaglio: Barbara Hanrahan
 14: R. Dughetti, A. Veltroni
 S.Croce: Giuliani Pini
 FOGGIA Palazzetto arte: Pulejo e Lancioni
 FORLÌ Mantellini: Antonio Gigante
 GALLARATE Settanta: Silvio Zanella
 GENOVA Bertesca: Muller-Brittman
 Polena: Rafael Perez
 GROSSETO Tridente: Paolo Giorgi
 LA SPEZIA Edoardo: Giuseppe Banchieri
 LECCE Elcona: Alfred Baltann
 LEGNANO Museo Pagani: 6 Mostra Scultura
 LIMBIATE Premio Luigi Einaudi
 LIVORNO Pantera: Lorenzo Cecchi
 Fante Picche: Mario Francesconi
 MACERATA Arco: Nancy Martin

MATERA Studio: Valeriano Trubbiani
 MESSINA Fondaco: Piergiorgio Spallaci
 MESTRE S. Giorgio: Pittarello e Salvi
 MILANO Accademia: Saverino (Saver) dal 29/5
 Agrifoglio 1: Giuseppe Testa dal 5/6
 Agrifoglio 2: Lorenzo Caso dal 5/6
 Angolare: Angelo Toquola dal 29/5
 Ariete: Tapies dal 10/6
 Ars Italica: Giuseppe Spampinato dal 30/5
 Artecentro: Marcel Marti al 12/6
 Bergamini: Franco Ficher dal 4/6
 Blu: Aereopittura futurista
 Borgogna: Wifredo Lam dal 9/6
 Borgonuovo: Antonio Recalcatti dal 29/5
 Cadario: Stefano Sioli al 15/6
 Cairola: Arnaldo Minati al 7/6
 Cannocchiale: Giorgio Imbonati dal 4/6
 Castello: Felice Casorati giugno
 Cavour: Franco Conz dal 3/6
 Cortina: Gian Rodolfo D'Accardi dal 20/5
 Del Beccaro: Franco Bruna al 20/6
 Diagramma: Inter Vento dal 4/6
 Falchi: Lattanzi dal 1/6
 Gian Ferrari: Juliusz Studnicki dal 28/5
 Giorno: Michele Venturi dal 26/5
 Jolas: Giorgio De Chirico
 Lambert: Gilbert e George giugno
 Levante: Rudolf Schlichter giugno
 Levi: Le Corbusier giugno
 Lux: Fedeli al figurativo dal 1/6
 Marconi 1: Edival Ramosa al 10/6
 Marconi 2: Keizo Morishita al 10/6
 Marotta: Pompeo Mariani
 Milano: Popgraphics dal 21/5
 Milione 1: Franco Sarnari dal 20/5
 Milione 2: Sergio Saroni al 13/6
 Montenapoleone: Tiziano Calvi dal 4/6
 Morone: Sergio Sermidi dal 23/5
 Naviglio: Mariada Boschi dal 26/5
 Ore: Alberto Ghinzani al 15/5
 Pagani: Olivier Debré dal 13/6
 Pater: Emilio Tuminelli dal 1/6
 Patrizia: Cervellati al 12/6
 Pilastro: Barsanti-Friko dal 4/6
 Rotonda Besana: Toni Benetton al 10/6
 Schubert: Magritte dal 20/5
 S.Fedele: Sandro De Alexandris dal 21/5
 Solaria: Mario Galvagni dal 16/5
 Spazio d'arte: Salvatore Piume dal 19/5
 Square: Imre Reiner al 14/6
 Toninelli: Cavellini giugno
 Transart: François Lunven giugno
 32: Lia Pasqualino dal 26/5
 Valori: Giuseppe Gagliano al 20/6
 Vertice: Darma dal 20/5
 Vinciana: Mario Benedetti dal 16/5
 Vismara: Bozzolini dal 26/5
 Visualità: Vincenzo Agnelli
 MODENA Tassoni: Cecilia Zanoli
 NAPOLI Rampa: Elio Waschimps
 PADOVA Pro Padova: 9 artisti padovani
 Chiocciola: Landini

PALERMO Arte al Borgo: K. Azuma, E. Musso

PARMA Pilotta: Carlo Mattioli

Quadrato: Giovanna Nuti

PAVIA De Bernardi: Renzo Vespignani

PESCARA Margutta: Gigino Falconi

PIACENZA Gotico: Walter Benoldi

Sala 14: Gianfranco D'Alò

PONTE BRENTA: Hastanotte

PORDENONE Camino: Aulo

PORTICI Carolina: Carmine Rezzuti

PRATO Matastasio: Angelo Canevari

RAGUSA Ponte 2: Biagio Brancato

REGGIO EMILIA Voltone: Walter Piacesi

Rinasce: Salvatore Sebaste

ROMA Fonte Spada: Giuseppe Guerreschi

Trinità: Mimi Quilici Buzzacchi

A L 2: Itali Garofolo

Mana: Paolo Scheggi

Calibro: Gaspare D'Aguanno

Arco: Lucio Venna

Barcaccia: Ernesto Buglioni

Obelisco: Lucio Saffaro

Artivisive: Antonio Baldessari

Ponte Sisto: Novello Bruscoli

Rizzoli: Arturo Bonfanti

Farnese: I. Legnaghi e T. e G. Valle

Vetrata: Giordano Pavan

Segno: Hans Richter

Hilton: Mimmo Sinisca

Jolly: Bruno Mancinotti

Schneider: Adele Plotkin

Zanini: Federico Righi

Salita: Vittor Pisani

Teleuropa: Adolfo Spalletti

Hermes: Edoardo Giordano

Giosi: Raffaele Rocchi

Marguttiana: Rudy Sesti

ROVERETO Delfino: Pierre Octave Fasanì

SAVONA Brandale: Giovanni Cannata

SEREGNO GI 3: Enrica Zanchi

SESTO S. GIOVANNI Comunale: Michele Piva

SUZZARA Cavallino Bianco: Lanfranco

TERNI Lagomarsino: Gustavo Mayer

TORINO Accademia: Angelo Saglietti

Quaglino: Maria Teresa Audoli

Punto: Pino Pinelli

Viotti: Antonio Cannata

TRENTO Castello: Cesarina Seppi

Fogolino: Natale Camin

TREVISO Mignon: Vincenzo Censotti

TRIESTE Comunale: Guido Antoni

Cappella: Kitsch

URBINO Casa Raffaello: 3 pittori, 3 scultori

VARESE Internazionale: Giovanni Di Biasi

VASTO: Le ferie nella caricatura

VENEZIA Leone: Dine, Oldenburg, Segal

Riccio: C. Borsa, M. Vannucci

S. Stefano: Franco Batacchi

Traghetto 2: Andreina Crepet Guazzo

Benvenuti: Bergamin, Panicieri

Barozzi: Keller

Traghetto 1: Clelia Cortemiglia

VERONA S. Luca: Mario Romano Albanese

Città: Mario Schifano

VICENZA Incontro: Piero Leddi

Cenacolo: Carlo Baruffaldi

MOSTRE ALL'ESTERO

PARIGI Musée: Fruhtrunk

Cité: Graziella Marchi

CNAC: Jean Dubuffet

Galliera: Pignon

Colin: Bozzolini

Jolas: Pascali

René: Schoffer

Beaune: Teofilo

Dragon: Sandro Somarè

3 più 2: Bona De Pisis

Givaudan: Guy Harloff

S. PAUL VENCE Musée: Vanni Viviani

BREST Palais arts: Bourdelle

AVIGNONE Palais des Papes: Picasso

BORDEAUX Musée: Raoul Dufy

LUGANO Giorgia: Beretta

CHIASSO Mosaico: Donato Spreafico

LOSANNA Entracte: Ho Kan

BASILEA Thommen: Bacci, Cusumano, Rizzato

GINEVRA Gerald: Zao Wou Ki

ZURIGO Verna: Marcello Morandini

Bischofberger: Glattfelder

LUCERNA Raeber: Peter Ryser

BRUXELLES Smith: Emilio Scanavino

AMSTERDAM Stedelijk: Piero Manzoni

ROTTERDAM Kunstkring: Giancarlo Sangregorio

Boyman: Vic Gentils

EINDHOVEN Abbeuseum: Donald Judd

STOCCARDA Wurtembergische: Max Ernst

BOCHUM M Bochum: Antonio Calderara

DORTMUND Museum: André Masson

COBLENZA Teufel: Raimund Girke

KASSEL Appel: Heerich

MANNHEIM Kunsthall: Schmettau, Rischar

DUSSELDORF Städtische: Claes Oldenburg

DUREN Museum: Aurelio De Felice

HANNOVER 32 a: Trova

FRANCOFORTE Appel: Ed Sommer

LEVERKUSEN Museum: Klaus Rinke

BREMA Kleine Grafik: Antonio Segui

BERLINO National: Matschinsky-Denninghoff

COLONIA Baukunst: Regschek, Pral

GOTZIS Haemmerle: Erich Ess

VIENNA Künstlerhaus: Reiter

INNSBRUCK Plastiken: Karl Prantl

LINZ Stadt: Anton Mahringer

LONDRA Tate: Richard Hamilton

Circle: 11 scultori italiani

Marlborough: R.B. Kitaj

BARCELLONA Sant Lluc: Pippo Spinoccia

Syra: Lluís Castaldo

STOCCOLMA Museo: Gauguin

HELSINKI Artek: Max Ernst

MALMOE Museo: Constantin Xenakis

OSLO Hanken: Pablo Picasso

NEW YORK Museum: Van Doesburg, Guimard

Whitney: Robert Morris

Kosmopolitan: Antonio Calderara

Tiziana: Concetto Pozzati

Byron: Dado

Odyssia: Manzù, Morandi, Morlotti

Del Re: Guarducci, Rapisardi, Vagnetti

TOKYO Biennale di Tokyo

BOGOTA Ist. Italo-Colomb.: Federica Galli

BORSE DI STUDIO offerte dal Governo Tunisino per il periodo nov. 70-giu. 71, per studi e ricerche in qualsiasi disciplina. Domande e documentazione entro il 10 ott. al Ministero degli Affari Esteri - D.G.R.C. - Ufficio IX - Roma.

A MANTOVA dal 15 giu. al 15 lug. alla Casa del Mantegna, mostra dal titolo "Pittura '70 - L'immagine attiva", patrocinata dalla rivista "Il Portico". Catalogo con scritti di Bartoli, Beltrame e Fagone.

LE EDIZIONI Arte al Borgo (Via Mazzini, 43, Palermo) hanno pubblicato una cartella con 7 litografie di Giacomo Porzano dal titolo "Sei personaggi in cerca d'autore". Testo di Leonardo Sciascia.

LE EDIZIONI Foglio (Via Condotti, 48, Roma) hanno pubblicato un volume di litografie di Alberto Abbati e una cartella di serigrafie di Michelangelo Conte, con una poesia di Ungaretti.

A MILANO in ottobre, alla Galleria d'arte moderna, si terrà una grande mostra antologica di Gino Meloni.

A TORTONA è stato inaugurato un monumento dedicato a "Giuseppe Romita e a tutti coloro che lottarono per la libertà, la giustizia e il progresso". L'opera è dello scultore Giancarlo Marchese con la collaborazione degli arch. Pino Pini e Ettore Zerbi.

A GRADISCA, in lug./set. si terrà una grande mostra antologica di Luigi Spazzapan dal titolo "L'avventura fantastica".

A SORBOLO (Parma) per iniziativa del Gruppo Sportivo "R. Melley", si è tenuto in maggio il 2 concorso nazionale di pittura "Memo Benassi".

A VENEZIA, dal 24 al 26 mag., si è tenuto un Convegno internazionale sul tema "Arte e Didattica", organizzato dalla 35 Esposizione internazionale biennale d'arte.

A BRNO da giu. a set. IV Biennale internazionale delle arti applicate.

AD ACIREALE prima edizione del premio nazionale di pittura "Sicilia". Inform. Segreteria del Premio. Piazza S. Domenico Maggiore 11, Acireale.

A BORMIO, dal 27 giu. al 5 lug., a cura della rivista "En Plein Air", 8 concorso nazionale di pittura estemporanea "La Contea di Bormio". Inform. Segreteria del Premio "Contea di Bormio", 23032 Bormio (Sondrio).

AD ANCONA dal 22 al 26 lug. XII edizione del concorso di pittura estemporanea "Riviera del Conero". Inform. Azienda Autonoma Turismo, Via Marsala 15, Ancona.

A VARSAVIA il 4 giu. si aprirà l'esposizione internazionale del manifesto con la partecipazione di 800 artisti di tutto il mondo.

ALIGI SASSU invita i possessori di sue opere a segnalarle, inviando due foto (formato 18x24) alla Galleria 32 (Via Brera 6, Milano) per la revisione e catalogazione e autenticità.

ROBERTO CRIPPA invita i possessori di sue opere ad inviare due fotografie (formato 18x24) o gli originali stessi alla Galleria Cortina (Via Fatebenefratelli, 15 Milano) per l'autenticità.

A VARESE lo Studio 970 - 2 ha curato la raccolta di una serie di idee - progetti - azioni - ambienti - documenti aventi per oggetto il vento. Verrà pubblicato un catalogo e il materiale verrà esposto in varie gallerie con il titolo "Inter Vento".

PIERRE FRANCASTEL, noto storico dell'arte, è morto recentemente all'età di 69 anni. Fra i suoi libri ricordiamo "Pittura e Società" e "L'arte e la civiltà moderna".

A PALERMO le Edizioni Nazionali hanno in programma la pubblicazione del primo volume "Artisti Italiani contemporanei". Inform. Tommaso Romano, Via Augusto Elia 2/C - 90127 Palermo.

A GORIZIA l'Ente Prov. per il Turismo ha pubblicato il seguente calendario artistico: a Turriaco, in giugno, concorso ex tempore di pittura "Turris Aquae" - a Ronchi, dal 8 al 17 ago., concorso di pittura - a S. Floriano del Collio, il 30 ago., mostra biennale internazionale di pittura ex tempore - a Monfalcone, in set. IX concorso di pittura estemporanea - a Grado, il 13 set., IV concorso a premi di pittura estemporanea "Città di Grado" - a Cormons, il 19 e 20 set., mostra di disegno sul paesaggio cormonese.

A FIRENZE, l'Ente Provinciale per il Turismo ha comunicato il calendario delle manifestazioni artistiche: a Vallombrosa-Saltino, in luglio, 4 Premio nazionale di pittura sul tema "paesaggio forestale e vita di montagna" - a Barberino Val d'Elsa, il 19 lug., 5 Premio nazionale di pittura e disegno e 3 Trofeo "Francesco da Barberino" - a Cerreto Guidi, il 1 set., 7 Premio nazionale di pittura "Cerreto Guidi" - a Figline Valdarno, dal 1 al 7 set., mostra premio di pittura "Egisto Sarri" - a Incisa-Valdarno, dal 20 al 22 set., mostra di pittura in occasione delle feste del Perdono - a Lastra e Signa, dal 31 mag. al 2 giu., 4 Concorso esposizione nazionale di pittura estemporanea "Lastra e Signa" - a Montañone, dal 16 ago. al 30 set., mostra di pittura - a Montespertoli, i giorni 30 e 31 mag., mostra di pittura estemporanea - a Vaiano, dal 1 al 15 lug., mostra di pittura "G. Mazzuoli" - a Vicchio, in set., 3 concorso di pittura estemporanea.

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