

NAC

notiziario arte contemporanea

11

15 - 3 - 69



quindicinale

direttore responsabile:
Francesco Vincitorio

Sommario

La moglie di Cesare	3
G.Scaramuzza:Arte e Società	4
Sillabari per una nuova società	5
P.Fossati:Aspetti del primo astrattismo italiano a Monza	6
L.Caramel:Lo spazio attivo:Ceroli a Parma	8

Mostre:

Brescia:"G.Padova" di E.Cassa Salvi	10
Cagliari:"P.Dessy" di M.Di Cara	10
Firenze:"G.Perugini" di L.Vinca Masini	10
"C.Battaglia" di L.Vinca Masini	11
Genova:"F.Picenni" di F.Sborgi	12
Lecco:"E.Mariani" di E.Cesana	12
Legnano:"J.Koblara" di P.Raffa	13
Macerata:"C.Accardi" di C.Melloni	13
Matera:"R.Barisani" di E.Spera	14
Milano:"M.Gastini" di M.Bandini	15
"A.Sartorio" di R.Bossaglia	15
"E.Baj" di E.Cesana	16
"L.Minguzzi" di C.Gian Ferrari	16
"C.Ciussi" di F.Vincitorio	17
"A.Paradiso" di F.Vincitorio	17
"R.Fascetti" di F.Vincitorio	18
"P.Leddi" di F.Vincitorio	18
"E.Scanavino" di A.Natali	19
"Film - ambiente" di A.Natali	20
"G.Covili" di R.Barletta	20
"L.Broggini" di V.Fagone	21
"G.Migneco" di P.Raffa	22
Modena:"Odilon Redon" di A.C.Quintavalle	23
Napoli:"P.Scheggi" di A.Miele	24
Padova:"F.Casorati" di F.Vincitorio	24
Pesaro:"N.Nestler" di A.Pandolfelli	25
Piacenza:"P.Tronconi" di M.Ghilardi	25
Reggio Emilia:"Quattrucci" di A.C.Quintavalle	26
Roma:"A.Perez" di V.Apuleo	26
Torino:"G.Zen" di M.Bandini	28
"C.Piccolis" di M.Bandini	28
Verona:"A.Fabbri" di F.Vincitorio	28

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

In copertina:
Luigi Veronesi:
Composizione n. 49 - 1938

Le riviste	29
Notiziario	30

la moglie di cesare

Per legge di natura le montagne sono immobili. E quando si muovono provocano danni. Evidentemente anche Lino Montagna, Assessore all'Educazione del Comune di Milano e Presidente dell'Ente Manifestazioni Milanese, non sfugge - almeno per quanto riguarda le arti visive - a questo destino.

Da anni responsabile del settore pubblico della cultura visiva, si è contraddistinto per una immobilità quasi assoluta. E, di conseguenza, ne ha visto scemare vertiginosamente il livello fino all'attuale condizione, paragonabile a quella di un paesotto sottosviluppato. Se non ci fossero le gallerie private, e si dovesse tener conto solo delle iniziative pubbliche, le arti visive a Milano sarebbero bell'e sotterrate. E come il becchino dell'Amleto scespiriano, egli potrebbe concludere: "con delibere di cristiana sepoltura".

Ma - sia pur raramente - ogni tanto si muove. Proprio in questi giorni si è avuta notizia che, entro l'anno, saranno organizzate - e riteniamo che, quale responsabile all'Educazione, l'iniziativa sia sua o, quanto meno, sia stata da lui avallata - saranno organizzate, dicevamo, quattro mostre: argenti francesi, incisioni del Dürer, Divisionismo (se ne parla da anni; speriamo sia la volta buona) e, infine, la collezione Panza di Biumo. Riteniamo nostro dovere soffermarci un momento su quest'ultima manifestazione.

Per rilevare, innanzi tutto, che, mentre enti pubblici di altre città organizzano fior di mostre (l'Ente Premi Roma una retrospettiva di Mafai, la Civica Galleria di Torino, dopo Licini, accaparrato nel frattempo dal Comune di Bologna, continua la sua ben nota azione presentando la Nevelson, l'Amministrazione Comunale di Ferrara espone, nell'ambito di una serie di manifestazioni tutte qualificate, un surrealista

dell'importanza di Masson, la Galleria Civica di Monza propone una mostra del valore didattico e critico quale quella dell'astrattismo italiano, l'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Parma, perseverando in un lavoro organico, raccoglie da tutto il mondo sculture di Ceroli) negli stessi giorni, Milano partorisce con grande travaglio la collezione Panza di Biumo. Peraltro in buona parte già nota ai milanesi, per aver servito come inaugurazione, anno scorso, del rinnovato Centro S.Fedele.

Vale a dire che, di fronte all'urgenza dei tanti problemi di una educazione artistica da affrontare in modo sistematico, di fronte alle necessità di decentramento, di stimolo, di recepimento dei fermenti in atto anche nel mondo delle arti visive, una metropoli come Milano vara - come unica manifestazione d'arte contemporanea, per un intero anno - il trasferimento di una collezione privata dai saloni di una villa del Varesotto a Palazzo Reale.

Oltre tutto una collezione basata, quasi esclusivamente, sulla pop americana e sulle strutture primarie, pure americane, con appendice - se verranno - di Rothko, Kline e Fautrier. Cosicché viene spontanea alla mente la figura di Leo Castelli, famoso mercante newyorchese e amico, appunto, del conte Panza di Biumo. Il quale ultimo da parte sua - come ebbe a ricordare Trini, tempo fa su Domus, presentandone la collezione, è noto "come colui che comprò una ventina di Rauschenberg in base *soltanto* (il corsivo è nostro) ad alcune foto". Ora, una mostra simile, avulsa da una eventuale, organica esposizione delle numerose altre, qualificatissime collezioni milanesi, rischia, per lo meno, di generare il sospetto che si voglia favorire un privato. E, a nostro avviso, un ente pubblico deve essere come la moglie di Cesare.

ARTE E SOCIETÀ'

L'emergere, e non solo da oggi, con tanta insistenza del problema dei rapporti arte-società è indubbiamente relativo ad una situazione di non pacifica convivenza tra i termini in questione. Forse si parla soprattutto di ciò che non si è: mai l'esigenza, o l'esibizione, di un *engagement* è tanto accentuata quanto in un'epoca in cui ogni impegno rischia di diventare ambiguo e precario. L'artista vede continuamente messa in scacco la propria possibilità di incidere nella società; i destini storici dell'umanità sembrano retti da regioni lontane da ogni possibilità di efficace intervento e l'illusione di ciò - quasi sempre ingenua o velleitariamente proclamata dall'esterno del concreto esistenzialismo dell'arte - denuncia una sorta di complesso di colpa. "Oggi va prendendo voga - scriveva Pavese - la teoria contraria, naturalmente giusta, che all'intellettuale, e specie al narratore, tocca rompere l'isolamento, prender parte alla vita attiva, trattare il reale. Ma, appunto, è una teoria. E' un dovere che si impone 'per necessità storica'. E' nessuno fa l'amore per teoria o per dovere... Toccare il cuore delle cose per teoria o per dovere non è possibile." Naturalmente, rinunciare all'idea di un'arte che sia radicale impegno etico e conoscitivo non è assolutamente possibile, se non a patto di negarle ogni serietà esistenziale. Le confusioni, tuttavia, sono molte. In realtà non esiste che un modo di essere *engagé* con la realtà del proprio tempo: quello di scendere "in prima persona" alle radici del proprio esistere sensibile ("estetico" nel senso etimologico della parola); del proprio modo, anche emotivo, di partecipare alla vita - nel momento in cui la propria vissuta esperienza si costituisce, oltre se stessa, in progetto di significarsi. C'è un trascendersi dell'esistere verso un proprio costituirsi in segni significanti, che emerge a chi sappia volgersi ad esso senza pregiudizio o programma preconstituito. Guardare è sempre un'inquietudine che cerca parole. E sappiamo che questo rifarsi alle proprie radici vissute non resta chiuso in una propria irripe-

tibile soggettività, risultando ogni esistere intessuto di imprescindibili rimandi alla società e alla storia. Da una propria autentica soggettività tuttavia intessuta di vivente intersoggettività l'artista trae dunque origine. Ma l'arte nasce nel momento in cui il silenzio di un immediato aderire alla vita è rotto dalla ricerca di un possibile comunicare: di un segno sensibile significante da lanciare verso gli altri. Che possa esser proposto ad una verifica tendenzialmente universale, all'interno dell'esistere di ognuno, e dei presupposti culturali e linguistici o, meglio, segnici, di cui esso partecipa. Ogni segno rivolto da un uomo ad un altro uomo è un tentativo di superamento della propria angoscia o della propria incerta solitudine verso una società in cui ci si possa riconoscere - anche se di un progetto rischioso si tratta, e per nulla a priori garantito. Ogni segno è presenza di un significato, di *quel* significato, in carne ed ossa, positivamente determinato. Per questo non è assolutamente possibile parlare dell'arte come di un mondo di evasioni o di nullificazioni fantastiche - e neppure di semplici denunce fini a se stesse. L'arte - e soprattutto l'arte contemporanea ha assunto consapevolezza di ciò - è una forma di conoscenza, tra le più penetranti fra quante sono a disposizione dell'uomo: conoscenza non esibita a livello programmatico, ma divenuta segno sensibile, a tutti "democraticamente" offerto per una verifica - come è di ogni cosa che non voglia essere arbitrio sogno o illusione, ma voglia aver a che vedere con l'autenticità di un esistere. "Sentiamo tutti di vivere in un tempo in cui bisogna riportare le parole alla solida e nuda nettezza di quando l'uomo le creava per servirsene" (ancora Pavese); al di là di ogni malinteso sperimentalismo come di ogni convenzionale impegno ridare all'arte una dimensione autenticamente sociale, ripercorrendo la genesi sensibile dei sistemi segnici in cui essa si esprime. Un'arte come uno "strumento" che ognuno - in autentica presa di coscienza - possa "usare" per rendere più accettabile il proprio vivere.

Gabriele Scaramuzza

sillabari per una nuova società

Mi pare sia stato Attilio Rossi a chiamare i manifesti pubblicitari: "pagine di sillabario per l'anonima folla della strada". Una definizione felice che sottolinea come, oltre a scopi reclamistici, essi assolvono ad una funzione di educazione visiva. Della massima importanza proprio perché rivolta a quel pubblico che non ha molti altri strumenti a disposizione per apprendere la scienza del "saper vedere".

Fra questi "sillabari" un posto a sé lo occupano i manifesti cinematografici. Forse più di qualsiasi altro "telegramma pubblicitario", i films del giorno captano l'attenzione del passante ed è certo che qualcosa di quei segni rimane, magari a livello subconscio. Tanto più che, per tradizione (il cartellone nasce, infatti, alla fine dell'800, legato alla reclame degli spettacoli, quasi in fertile simbiosi con essi: basti ricordare Lautrec) questi manifesti spesso si distinguono per un buon livello stilistico. E stile significa particolare incidenza sulla psiche dell'osservatore.

Da ciò all'elogio dei manifesti cecoslovacchi per il cinema, esposti alla Libreria Einaudi di Milano, il passo è breve. Elogio per le loro qualità e, principalmente, perché - specie come termine di raffronto con ciò che si fa da noi - essi offrono al visitatore l'occasione per una serie di considerazioni. In sintesi, la cultura, ossia lo sviluppo reale di un popolo, si misura in vari modi. Non ultimo i manifesti cinematografici. E non sembri affermazione tanto paradossale. Basta in realtà osservare un attimo questi cartelloni cecoslovacchi per rendersi conto che qui il problema della cultura visiva è preminente. Ad evidenza, la pubblicità, le analisi di gradimento, le tecniche subliminari sono subordinate ai valori artistici. A parte la chiarezza dei testi, si tratta di immagini quasi sempre di elevata intenzionalità artistica. E quando riguardano films stranieri, vengono rielaborate o, meglio, interpretate secondo tradizioni di una propria cultura nazionale. Insomma uno schietto e intelligente proposito artistico (e implicitamente didattico) per contribuire alla costruzione di una nuova società.



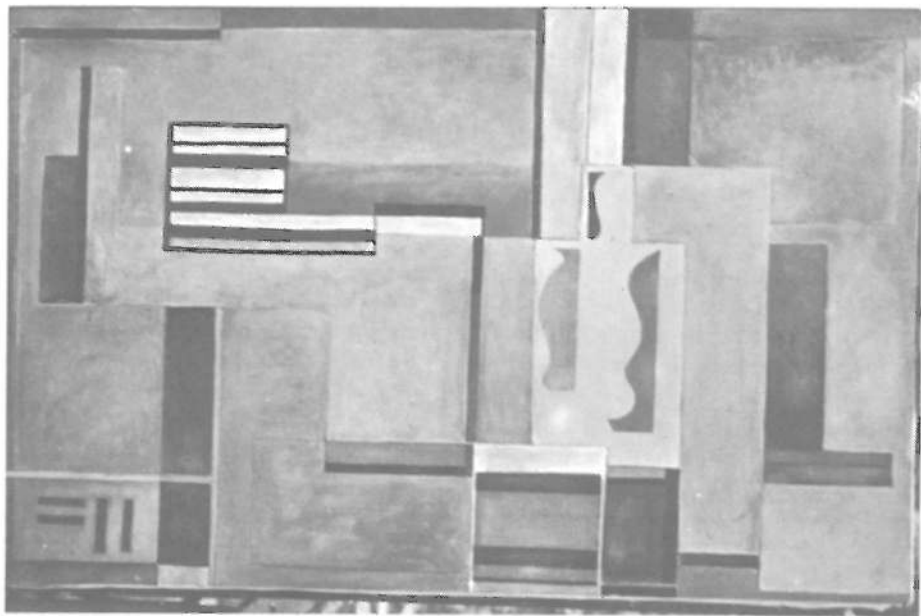
Banditi o ironizzati, gli eccessivi erotismi che contraddistinguono tanta nostra cartellonistica (Eros però come titillamento e macchina fabbrica - soldi) la proposta - suasiva ma mai vistosa - diviene qui, spesso, di autentica qualità poetica. La Giulietta felliniana diventa una spiritosa negromante kafkiana e Onibaba una maschera fantasma che sorge da una leggenda nipponica e sfiora il Teatro nero di Praga. E Tognazzi si vede sposato al rinascimento veneto in un fotomontaggio di modernissimo risultato.

Bisognerebbe segnalare qualche nome: per esempio Joseph Vyletal o Karel Teissig, noti pittori, oppure il grafico Zdenek Kaplan. Ma, forse, è preferibile lasciare a questi fogli quel sapore di prodotto di una comunità culturale, una koiné nella quale si cerca di dare spazio ad una attività creativa che, pur non trascurandolo, trascende il fatto reclamistico. E, soprattutto si sforza di inventare, anche attraverso queste immagini popolari, una cultura nuova.

ASPETTI DEL PRIMO ASTRATTISMO ITALIANO

L'astrattismo degli anni '30 in Italia è un fatto omologato: la geografia delle sue motivazioni e delle sue operazioni è in gran parte ignorata. Anzi, con rare eccezioni, si tende ad appiattirne il contributo problematico e la somma delle opzioni che esso pose alle ricerche posteriori, con il solito vaniloquio letterario della purezza, della moralità dei suoi silenzi, appunto 'astratti' dal dibattito di quegli anni in cui l'astrattismo agì, della appartata elaborazione stilistica e della coerenza cristallina. Laddove si tace il travaglio della ricerca, il bisogno cosciente di impugnare gli strumenti espressivi, i modi del linguaggio mettendoli a confronto con l'insorgere di problemi nuovi che la cultura del tempo si sarebbe dovuta trovare ad affrontare e che invece deformò vanitosamente o tacque. Un discorso sugli astratti non può che iniziare da una operazione di pulizia critica: mettere a tacere i richiami a inutili categorie dell'astratto e venire al sodo del processo concreto che quel gruppo di artisti, su fronti diversi e talora antitetici, affrontò ed elaborò. E' quanto ora nella mostra che ha allestito a Monza sotto il titolo di 'Aspetti dell'astrattismo' ha fatto Luciano Caramel, offrendo un largo numero di assaggi critici tesi a misurare su taluni temi delle ricerche di quel periodo il significato delle varie operazioni condotte innanzi: di tutto, storicizzazione della situazione complessa e controversa, riflessione sui portati effettivi delle singole presenze, dando ragione in un fitto saggio che apre il catalogo, e che resta un utile punto di riferimento. Potremmo condensare il nodo critico dell'astrattismo in questi due dati: la crisi ormai codificata in tutta Europa delle avanguardie storiche come momento di massima alternativa radicale non solo a una 'tradizione' estetica ma ad un modello di società e di socialità; la rielaborazione e l'approfondimento di alcuni temi fondamentali della precedente esperienza, che vengono trasferiti operativamente sul piano della applicazione concreta e attiva fino a dare un volto reale a quel 'movimento moderno' mortificato culturalmente nel contesto dell'attività artistica o con frettosi

pretesti di regime (il discorso non vale solo per l'Italia) o con pretestuosi procedimenti di rivitalizzazione di una tradizione da museo, i cui sogni, duri a morire, sono ancora oggi i temi alternativi di una borghesia ampiamente cristallizzata. Il primo dato è l'eredità che con gli anni trenta toccava agli astratti, il secondo l'esito stesso del loro lavoro. Bene ha fatto Caramel a rammentare il fitto intrecciarsi di apporti che per tutti gli anni tra il venti e il trenta legano fra loro i superstiti delle varie avanguardie a esperienze europee, fino a costituire, alla fine del decennio, una sorta di piattaforma solida, di area di libero scambio tra esperienze diversissime tra loro ma che danno un apporto meno unilaterale e più complesso alle nuove avventure. Ma mi pare sfugga in fondo un dato particolare: tra questo intrecciarsi di proposte e ciò che accade negli anni trenta c'è un profondo salto. Mentre le ricerche anteriori sembrano non trovare un fulcro d'applicazione, e nel loro cercarlo sta il particolare lievito che apportano, aprendosi a intersezioni di situazioni fin lì non venute in contatto, intersezioni per nulla sincretistiche e per nulla artificiose ma necessarie di fronte a situazioni il cui orizzonte problematico s'allarga ogni giorno, le ricerche successive questo punto sembrano trovarlo e lavorarvi attorno in pro o contro. Si è detto che il punto critico che fa precipitare la situazione è l'architettura, più libera e sperimentale (sarebbe forse più esatto dire l'architettura e le arti cosiddette 'applicate'). E' sostanzialmente vero, e per più ragioni, non ultima che quel settore e quella cultura sono le meno dominate da istanze idealistiche, dell'estetica crociana, che con la sua tesi dell'autonomia e specificità dei vari settori rendeva più goffi gli esperimenti nel settore delle arti 'pure'. Ma il motivo di fondo è un altro: e si può almeno ipotizzare stia in quelle particolari istanze di vita che una società modestamente industriale ma aperta ai problemi che l'industrializzazione e il movimento di stratificazione sociale conseguente comporta: la pubblicistica del tempo lo registra come un bisogno di affrontare globalmente la nuova realtà,



M. Radice: Composizione - Bozzetto per le decorazioni della casa del Fascio di G. Terragni - 1934 - 36

dall'architettura all'arredamento, dalla produzione di oggetti alla pubblicità. Arti applicate ed architettura acquistano un doppio valore: di propaganda delle idee di fondo, dei metodi di elaborazione, ed insieme di pratica e concreta applicazione delle esperienze proposte. Se, ad esempio, per citare un caso ben lumeggiato da Caramel, non si può dire che Radice tragga dal lavoro in comune con Terragni un vero e proprio risultato di lavoro interdisciplinare, è però vero che ne ricava una lezione che gli consente di elaborare profondamente la propria poetica e trovare in essa una proposta concreta di attività: basti pensare a come il cattolicesimo di Radice porterà questo pittore all'idea della propria arte come servizio collettivo nella progettazione insieme a Cattaneo di talune proposte ecclesiali. Alla luce di questo spunto, che coinvolge la tecnologia, un nuovo processo di conoscenza e una vera politica del fare, si possono spiegare alcune contrapposizioni interne al gruppo degli astratti, come la posizione di un Belli, che mi pare ora da vedere più come un organizzatore intellettuale e pratico che come un teorico, e dei pittori che gli furono più vicini: posizione di deciso rifiuto di una dimensione tecnica della civiltà industria-

le a favore di un aristocratico concetto di modernità che fosse piuttosto il simbolo del recupero umanistico di una rinnovata età. Se in Belli questa posizione porterà a un gioco di illusioni politiche e di fallimento dell'operazione pratica proposta, in uno scultore validissimo come Melotti aprirà la via a una elaborazione forse non del tutto compresa nelle recenti riproposte di questo artista, così apertamente fantastica, e così calcolata, da costituire un esempio singolare nella nostra scultura. Per contro si danno i casi di un Veronesi o di un Fontana che in questo mondo nuovo sentono la possibilità di una sintesi tra continuo sviluppo delle situazioni concrete e intervento conoscitivo e ordinatore dell'artista che, in modi del tutto opposti, mi pare l'esito più convincente e meditato di quella stagione.

Questi cenni sono appena uno spunto per dire la ricchezza di possibilità che un'impostazione come quella di Caramel consente al lettore e allo spettatore: in realtà l'arco della mostra è molto più ampio e articolato, e va da Munari a Rho, da Reggiani agli artisti cui si è fatto cenno, proponendo anche il caso di uno artista come Aldo Galli, che merita un discorso a sè da approfondire ulteriormente.

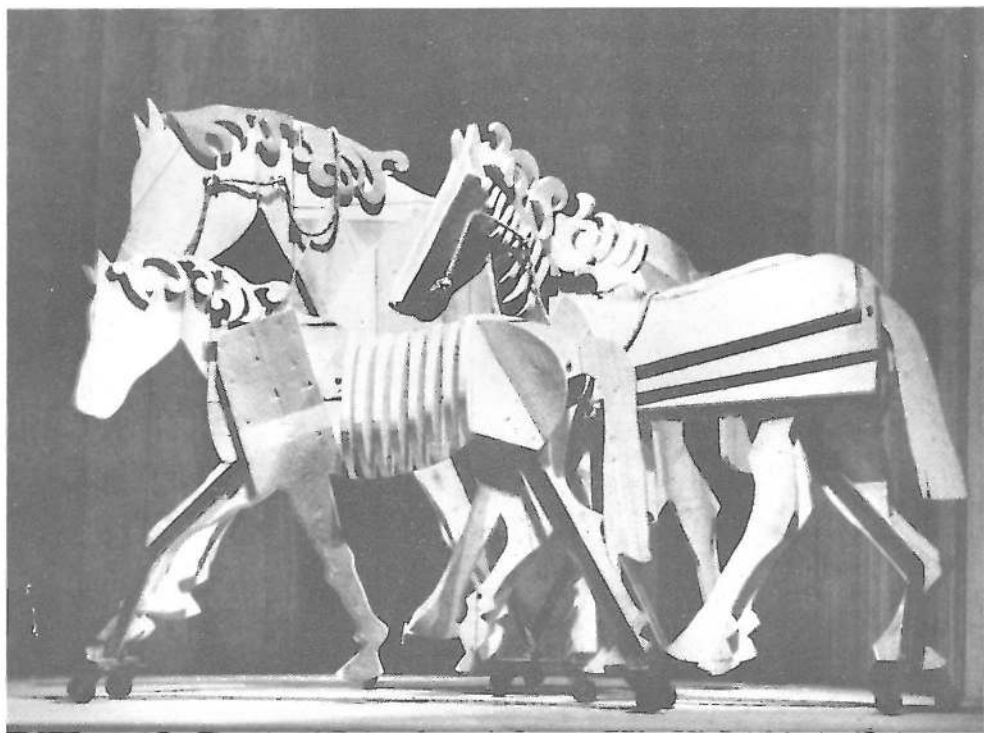
Paolo Fossati

LO SPAZIO ATTIVO

La mostra di Mario Ceroli, organizzata dall'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Parma nel Salone delle Scuderie della Pilotta e curata criticamente da Arturo Carlo Quintavalle, non è solo una rassegna di opere, più o meno recenti, più o meno significative. E' essa stessa un'opera: l'ultima opera del giovane scultore: l'ultima e certo la più esplicita nel mettere a fuoco le caratteristiche dell'attività dell'artista, vera e propria "scenoscultura" (Celant), più ancora che "archiscultura" (Fagiolo), come è oggi evidenterissimo, ma come, d'altra parte, appare chiaro da tempo, anche senza la necessità del ricorso alle dimostrazioni - certo singolarmente illuminanti - degli allestimenti per il "Riccardo III" ed il "Candelaio". Ceroli non tende infatti alla definizione di elementi isolati, ma ad una articolazione di rapporti nello spazio. Non alla grammatica, ma alla sintassi. Non al monosillabo, ma al discorso: e ciò, paradossalmente, a cominciare dalle "lettere" del 1963, che ora nessuno vorrà interpretare come sigle araldiche fine a se stesse, e che già nel '64 trovarono uno sviluppo nelle iterazioni del "Mister" o dei cavalli di "Arco di trionfo", nei negativi-positivi dell' "Uomo di Leonardo" e di "Adamo ed Eva", e, subito dopo, l'anno seguente, in intere costruzioni di ambienti: la "Casa", i "Mobili nella valle", il "Balcone", l' "Ultima Cena", la "Scala", la "Cina", il "piper", ad esempio.

Appunto questo far scultura nel senso di organizzare in modo significativo spazi complessi, dando forma ad un "percorso architettonico" (Quintavalle), è il protagonista di tutta la mostra di Parma: al di

là delle singole opere, che trovano un'amplificazione (ed una precisazione) nella grande rappresentazione generale, che si snoda, passo dopo passo, attraverso una sorprendente successione di ambienti-sculture, con situazioni sempre nuove, fino alla zona finale, improvvisamente dilatantesi a raccogliere alcune delle creazioni più vaste. Ed oserei addirittura affermare che proprio dall'insieme dell'esposizione - meglio di quanto sia avvenuto in altre occasioni, nel confronto con le opere presentate isolatamente o in "personali" più ristrette - si coglie appieno il senso della spazialità di Ceroli, mai tendente ad un *environment* che aggredisca fisiologicamente il fruitore, tanto da assumerlo in un coinvolgimento somatico e percettivo; ma, anzi, sempre come bloccata entro una trama che - pur nella stimolazione di un rapporto - la definisce chiaramente come "altra" da quella fenomenica in cui è immerso lo spettatore. Anche quando la scultura di Ceroli è "ambientale", cioè "invade l'ambiente", - lo ha bene sottolineato Calvesi già nel 1966 - "si tratta di un'opera e di un ambiente da possedersi non già centralmente, da spettatore integrato, riconfuso, o magari succube e azzerato, ma prospetticamente e proporzionalmente, anche secondo diversi punti di vista, da spettatore angolato e staccato, e soprattutto da spettatore pensante, coordinante, mentalmente provocato ed attivo". Attivo, appunto, preminentemente a livello mentale, intellettuale, razionale, giacché l'opera dello scultore è ben altro che una ricerca "elementare": nonostante la materia "primaria" (il legno grezzo, usato senza precedenti



M.Ceroli: Riccardo III, i cavalli - 1968

"nobilitazioni"), nonostante la semplicità delle tecniche costruttive, tutte le creazioni di Ceroli hanno infatti uno spessore problematico e tematico non usuale e sono radicate in un humus culturale fertilissimo e vario (come Quintavalle ribadisce nel testo premesso al documentato catalogo), che tuttavia è sempre risolto in una felicità espressiva sciolta, libera, scattante, eccezionalmente fantasiosa, ed anche ironica e divertita, che è veramente caratterizzante nello scultore abruzzese-

romano, e che è il segno della sua autentica e relevantissima qualità inventiva, tra le più personali e ricche che oggi sia dato di trovare, non solo in Italia. Come è facile constatare nella rassegna di Parma, che permette di ripercorrere tutta la "storia" dell'artista, dal 1963 ad oggi, attraverso un panorama quasi completo e non privo di lavori inediti, anche di grande impegno, quale il recentissimo "Labirinto".

Luciano Caramel

BRESCIA

Galleria S.Michele:Goliardo Padova

Solo gli uomini vicini alla terra sanno sentirne lo spessore ruvido, l'umore aspro, sanno leggere i fermenti della generazione e quelli della macerazione senza perdere il filo della ragione e della storia. Quanti pittori di città, usciti in cerca di umori naturali si son persi ebbri ed estenuati negli afori, nelle sabbie delle paludi? Padova, pittore che appartiene ai campi, agli argini, alle *lanche* del Po' non si è perso; nel fitto ha sempre ritrovato la strada di casa, il sentiero della coscienza. Il naturalismo di Padova, per dirla in breve, non è mai diventato il naturalismo astratto dell'informale. Eppure - ha scritto Giuseppe Tonna nella presentazione - "ogni quadro è teso e vissuto fino al limite della pittura". Le radici più lontane affondano nel naturalismo lombardo, trasferito in un'atmosfera palustre, lagunare o fluviale, sulle rive del Pò, nelle anse, nelle lanche indolenti del gran fiume antico, ove la natura è liquida e l'aria fitta di nebbie e di luci ovattate. Qui il naturalismo si fa *chiarismo* "avant la lettre", pittura dalla voce lenta, sommessa, sognante. Ecco donde muove la pittura di Padova. Qui sul Pò, in quelle luci d'alba, in quel silenzio appena incrinato dal ronzio, dal sibilo di qualche insetto, dal fruscio dell'acqua che serpeggia lentissima tra le canne, dal tonfo di una rana, dalla sferza di una folaga che fulmina un pesce, il pittore sosta ma non s'abbandona, non si perde nella natura inconscia; è uomo con il brivido, con la febbre della sua vocazione. Un allarme profondo, indefinibile, un segno dei tempi che raggiunge anche lui, Goliardo Padova, uomo immerso nel silenzio della campagna deserta, delle riviere abbandonate. Luci aride e amare si infiltrano nella sterminata dolcissima famiglia dei verdi e la fan tralangiare nel viola, nel lilla, nel giallo marcio. Nella serena salute dei campi entra un segno di malattia, e in cielo si levano i corvi, a volte sono avvoltoi, dalle grandi ali sicure che si inarcano sull'orizzonte come simbolo di un destino che cade.

Elvira Cassa Salvi



G.Padova:Su terre arate - 1967

CAGLIARI

Galleria degli Artisti: Paola Dessy

In questa personale cagliaritana Paola Dessy, ci offre un saggio esauriente delle sue capacità disegnative. L'osservatore comune, davanti a questi disegni, è attratto soprattutto dalla fedeltà veristica delle rappresentazioni dove la regola, l'ordine, la bella grafia prevalgono sempre senza concessioni a possibili ambiguità interpretative dove tutto - spazi, natura e cose - è risolto con la più naturalistica visione. La trasposizione figurativa, precisa fedele dell'insieme e del dettaglio, in forme pienamente definite nulla lascia però alla fantasia e alla partecipazione fruitiva dell'osservatore più avvertito. Peraltro, il sussidio troppo evidenziato delle regole disegnative menoma, in questi lavori, quei valori intrinseci e sostanziali che caratterizzano in genere le opere di autentica vitalità creativa.

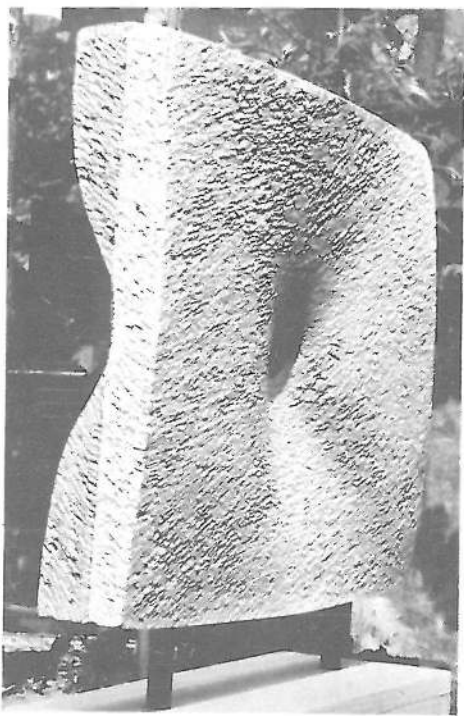
Mario Di Cara

FIRENZE

Galleria Il Fiore:Gabriele Perugini

Al Fiore espone Gabriele Perugini. Partito da un'esperienza direttamente scultorea (è stato allievo di Lorenzo Sguanci a Pe-

saro), giunge ora, senza assolutamente smentire la sua formazione, ad un tipo di comunicazione artistica attualissima, estremamente dialettica e viva, ad un'elaborazione di forme che si pongono, anche, come verifica e riproposta di fatti estetici di emergenza rappresentativa. La sua adesione ad un linguaggio di tipo strutturale, di ordine geometrico, si unisce a sintesi di tipo purista, (vagamente risalenti, per intenderci, a certi rilievi alla Arp), ma trasposte in nuovi rapporti di formulazione ottico-dinamica, bidimensionale, che fa ricorso ad esperienze grafiche. Queste esperienze, però, passano, in una stessa opera, attraverso verifiche successive, filtrandosi, a mezzi di riflessioni e rifrazioni, fino a riproporsi - e qui torna, rinnovata, verificata nei vari processi, la sua adesione al linguaggio plastico - in forme tridimensionali, in rapporti di vuoto-pieno, di positivo-negativo, che trasformano il giuoco astratto, illusorio, metafisico, di partenza, in esatta, concreta dinamica spaziale. Si tratta



G. Perugini: Scultura

di una sintesi pregnante, ottenuta attraverso slittamenti di mezzi in tre diverse fasi: un "fatto" grafico, di base, appare, in seconda istanza, per riflessione speculare, a mezzo di un medium filtrante, insieme veicolo e lente deformante; su un supporto a specchio; in terza istanza l'immagine si concretizza, ribaltata in alto, nel pezzo plastico, in superficie, quasi in contestazione col fatto grafico iniziale, e insieme verifica spaziale di esso. L'oggetto si trasforma così in espressione di un fatto mentale, in rappresentazione di quello spazio - idea al quale aspira (e nel quale auspica ancora la salvezza del mondo), l'uomo contemporaneo.

Galleria Flori: Carlo Battaglia

La mostra di Carlo Battaglia, alla Flori, si presenta di una coerenza e di una chiarezza esemplari. Egli è arrivato, nel corso di una lunga, tenace ricerca, alla definizione di un linguaggio pittorico che si affida al colore-luce, in stesure, direi in tessiture, sulla base di una serrata strutturazione geometrica che si fa supporto e provocazione di fatti luministici, tesi e vibranti alle diverse incidenze della luce, accolte o respinte, "in negativo", come scrive Vivaldi in catalogo, nel senso che "il suo colore...non irradia luminosità, ma o si imbeve della luce-ambiente o la riflette, la respinge, ne dà quindi l'immagine come lacuna, come 'assenza' ". Se le ascendenze più dirette, "formative", ci riportano a Rothko, ad Albers, a Reinhard, bisogna anche dire che c'è tutto un settore nella ricerca artistica contemporanea la cui tematica si svolge nella direzione seguita da Battaglia, sia pure con componenti e modi diversi, ma con la stessa intenzionalità lirica: si pensi a Calderara (via Noland), allo stesso Dorazio - e, come filone quasi diretto, a Verna e Guarneri, in Italia -; si pensi, fuori d'Italia, ad uno Jockims. Questo per dire che si tratta di un tipo di ricerca aperta e viva, che ancora si affida, consapevolmente, ai mezzi diretti della pittura. Come a dire che, anche oggi, non è sempre e solo la tecnologia che determina il grado di incidenza nella sfera dell'operatività artistica attuale.

Lara Vinca Masini

GENOVA

Galleria Ammolita: Fernando Picenni

Dal clima dell'informale uscì - quando il movimento aveva ormai raggiunto la propria maturità storica - una generazione di giovani, oggi sulla quarantina, che tentarono di dare un nuovo respiro ad una poetica che fatalmente tendeva a costituirsi come accademia. Alcuni di essi riuscirono a trovare una propria strada; fra questi Picenni. Egli, nato a Bergamo nel 1929 ed operante a Milano, cercò una personale 'salvezza' poetica in un recupero naturalistico delle tecniche dell'informale: un naturalismo, si badi, astratto, in cui alla natura figurale si sostituisce una natura che trova le sue leggi nel colore, nel suo disporsi organizzato, a creare un mondo in cui i rapporti nascono dall'articolarsi dei colori non come pure estensioni cromatiche subordinate, ma come colori concreti, colori-oggetto: ed in questi rapporti noi ci troviamo a nostro agio allo stesso modo che di fronte alla natura 'reale'; ci troviamo coinvolti appunto in un legame evocativo che non procede per immagini, bensì per suoni, per intensità cromatiche (non ultima ragione in questo processo la cultura musicale del pittore). Le opere esposte si muovono in gran parte in un processo compositivo che parte dalla superficie cromatica continua: che improvvisamente si spezza e lascia filtrare colori, o meglio brani di colore che nella loro brevità presuppongono una continuazione al di là della cortina del colore disteso. Si è fatto il nome di De Staël nella ricerca degli antefatti culturali di Picenni: il richiamo è giusto, soprattutto se si collega a quel naturalismo astratto che fu dell'opera migliore di De Staël, ma che stava mostrando già i propri limiti nelle ultime cose dell'artista, teso com'era alla ricerca di un naturalismo più concreto e facile. Se si vogliono cercare degli antefatti, forse si può fare il nome di Fontana - e non stupisca l'accostamento: nella suggestione evocativa che proviene dall'al di là del taglio, dalla rottura della tela: l'ipotesi cioè di uno spazio misterioso ma concreto, evocabile. Non tutte le opere esposte di Picenni si muovono ad uno stesso livello qualitativo: talora la tentazione all'effet-

to piacevole (Duo, ecc.) trasforma quello che è un mondo cromatico autonomo ed organizzato, in decorazione piacevole, parafrasi, depotenziando così la forza espressiva dell'immagine che diventa allora, per così dire, orecchiata. E' in fondo il rischio che corre un naturalismo di questo tipo: diventare parafrasi del naturalismo tradizionale, cioè il cadere nel gratuito.

Franco Sborgi

LECCO

Galleria Stefanoni: Elio Mariani

Elio Mariani porta alle radicali conseguenze l'adozione del mezzo fotografico, evitando ogni interpolazione che non consista in un processo elementare di montaggio. Così i simboli, estratti dalla fotocromaca più inquietante, a livello di tragedia o di banalità, conservano la loro efficacia primaria, evitando di approdare nei luoghi ugualmente consumati del realismo e del surrealismo. Un dato positivo nel discorso che Mariani viene proponendo con impetuosa coerenza, è il rifiuto di ogni modulo stilistico obbligante, che coll'intento di personalizzare il messaggio, finirebbe col condizionarlo ad uno schema. In realtà ogni sua opera è autonoma, conclusa e con-



E. Mariani: Alternativa violenta per una repressione ideologica 1968

cludente. Nasce da un fotogramma che talora è autosufficiente e talora esige un'antagonista con cui intraprendere un rapporto dialettico. Ma si direbbe che è sempre il simbolo protagonista ad imporre le dimensioni formali oltre che il contenuto dell'immagine, perchè Mariani limita ogni operazione adulterante. Ha trovato un'immagine, ne ha avvertito la significanza e quindi predispone il campo operativo perchè l'informazione si realizzi in condizioni ottimali. Quindi esclude ogni rumore distraente e somministra i segnali necessari a suscitare il dialogo. Il suo intervento non va oltre, coll'effetto che i simboli conservano tutta la loro perentorietà e, al tempo stesso, astratti come sono da ogni dimensione contingente, superano i limiti della cronaca per proporsi come indici graffianti di situazioni del nostro tempo.

Eligio Cesana

LEGNANO

Galleria Civica: Jan Koblasi

Jan Koblasi è uno scultore cecoslovacco relativamente giovane (37 anni), con un discreto curriculum internazionale e ancora poco noto in Italia. Le scarse notizie che possediamo non ci consentono di inquadrarne la formazione e la personalità, che comunque appaiono piuttosto eterodosse rispetto ai moduli consueti del linguaggio plastico contemporaneo. Anche dicendo che la sua ispirazione è nutrita di un senso rude e forte del primitivo, l'approssimazione è inadeguata e può indurre in inganno. Gli scultori del nostro secolo hanno attinto largamente alle civiltà primitive (l'arte negra in primis), ma filtrando generalmente questi prestiti attraverso una sensibilità squisita e precisa per la forma nell'accezione classica del termine. L'arte di Koblasi si trova al polo opposto di codesta concezione: si direbbe la forma dell'antiforma. Il suo senso del primitivo, per istinto e senza cerebralismi apparenti, è inelegante, rozzo, incoato nella fisicità della materia. Lavora con legno massiccio, sgrossandolo con spaccati vigorosi oppure modulandolo con frastagliature bizzarre, facendone sbalzare la ruvida venatura. Le sue sculture hanno l'apparenza della roccia selvaggia oppure del feticcio



J. Koblasi: Scultura

rudimentale. Feticcio può essere la metafora giusta per la suggestione segreta e tenace che emanano e che invita al colloquio, avvince alla meditazione con rara purezza e genuina intensità. E' così che l'anti-forma si riscatta per virtù d'immagine. Se ha un senso dire che la scultura è l'arte che rende immateriale la fisicità della materia (una formula di comodo come altre), ciò è vero senz'altro in questo caso. Come ripeto, per un giudizio più completo bisognerebbe saperne (e vederne) di più. Ma ho l'impressione che Koblasi sia per diventare, e in parte sia già, un artista importante dei nostri giorni.

Piero Raffa

MACERATA

Galleria Artestudio: Carla Accardi

“.. Questa è la posizione di chi è passato attraverso una specie di trauma alleggerendosi di tutte le mitologie connesse alla pittura, senza però cadere in tutti quegli altri atteggiamenti di potere, di chiusura, ecc. ...”. Sono parole dette da Carla Accardi nel 1966 e costituiscono, in un certo senso, la chiave per cercare di capire, peraltro sul piano esclusivamente estetico e sintattico, le attuali propensioni pittografiche dell'artista siculo-romana. E' evidente, infatti, che la Accardi, quando parla di mitologie intende riferirsi particolarmente a certe cristallizzazioni iconiche ed an-

che, semplicemente, al loro fascino ambiguo (e nel caso di questa artista il dato è più che mai persuasivo se facciamo conto di ricordarci la sua partecipazione alle esperienze del gruppo "Forma"), sicché la spoliatura cui ha sottoposto il suo linguaggio pittorico rappresenta un'operazione intesa ad evitare gli esiti negativi dell'entropia e a conquistare un linguaggio che sia destituito di qualsiasi valore finalistico. In questo senso va intesa l'affermazione dell'artista riferita alla mancanza di atteggiamenti di chiusura, ecc.; ma non giureremo sull'autenticità di una convinzione che nega a queste opere pittoriche una dislocazione di potere. Quale che sia, infatti, la destinazione di queste opere, nelle quali l'organizzazione dei segni su un fondo monocromo (verde su arancio, arancio su verde) risponde indubbiamente ad un dato se non assiomatico, certamente strutturale, nel senso che la loro formulazione è in rapporto con una esplicitazione volitiva e non meramente gestuale, il risultato non può essere che il tentativo di invogliare (e, talvolta, coartare) il fruitore a recepire, in quanto tale, la traslazione del significante ma non anche, necessariamente, del significato. In questo caso, l'*atteggiamento di potere*, come dice la Accardi, s'instaura in forma egemonica nella recettività psichica dei singoli, dove subisce quel processo di elaborazione che comunemente viene definito analisi culturale. Se così non fosse, l'intento promozionale dell'artista risulterebbe vanificato. E, aggiungiamo, nel caso dell'Accardi questo pericolo è scansato dalla natura prevalentemente, se non essenzialmente, estetica delle sue composizioni pittoriche, dove ogni giudizio sul valore è rimandato al momento della definizione della sua qualità estrinseca.

Carlo Melloni

MATERA

Galleria Studio: Renato Barisani

L'arte del Barisani, in questo suo ultimo sviluppo (sono lontane ormai le esperienze figurative) non è certo facilmente comprensibile per l'osservatore distratto e superficiale. I suoi quadri, e più che quadri sarebbe opportuno definirli bassorilievi policromi denunciati l'altra faccia dell'ar-

tista: lo scultore, si inseriscono o, meglio, creano, per adagiarsi come in un alveo, un mondo particolare, una provincia nell'arte contemporanea ben definita per quanto riguarda il rifiuto di un figurativismo vuoto ed esaurito, e nello stesso tempo aperta alle più svariate esperienze formali: ricerca spasmodica di un'essenza prima e semplice seguita nel suo divenire, oserei dire, tecnologico. I lavori del Barisani: il dramma ed il riscatto della materia costantemente frazionata, dispersa, soggiogata alla volontà dell'uomo. In essi, tanto ne son pieni, si legge chiaramente il dramma stesso dell'uomo moderno, vario e molteplice. Ne deriva che ogni elemento plastico, metallico, terroso, filiforme, madreporico, assume in sé tutte quelle suggestioni tecnologiche o semplicemente naturalistiche e geologiche che danno ai dipinti un carattere evocativo e di sintesi. Per il Barisani ogni oggetto, metallico o tufaceo che sia, isolato dal suo luogo naturale e non a caso sembra che i suoi lavori siano sovrapposizioni epidermiche di terra, diviene eloquente mezzo espressivo per un linguaggio modernamente tecnico ed allo stesso tempo ancestrale e primitivo. Un linguaggio che si rivela calzante e coerente con l'ispirazione, il dover essere ed il divenire stesso dell'uomo. Nei granelli di sabbia, di tufo, di lava, ammassati, appiattiti, incollati, su superfici che cercano nuove e più aperte dimensioni si sente l'uomo, granello e parte di un tutto eccessivamente mono tono che lo esalta ed allo stesso tempo lo avvilisce. Su superfici omogenee per colore e struttura, di tanto in tanto come piccolo sole, appare un elemento meccanico o un lapillo, una superficie tormentata ed eterogenea o una scheggia di madrepora levigata e lucida: lo stato attuale e l'origine dell'umanità. Questi oggetti isolati, franti, inghiottiti quasi da superfici omogenee come piccoli deserti, rappresentano, nel linguaggio teso e preciso del Barisani i miti della nuova e della vecchia umanità. La materia inerte si carica di una vitalità nuova e discorsiva; tufo, sabbia, lava e polvere metallica scavalcano con la loro nuova vita i confini di un astratto simbolismo e si concretizzano in efficace ed espressivo linguaggio.

Enzo Spera

Galleria Annunciata: Marco Gastini

Dalle tele del '67 e '68 il torinese Gastini è passato, nelle opere esposte all'Annunciata ad una serie di pannelli e bacchette in plexiglas e vedril, dipinti a spray, pendenti dal soffitto o ancorati perpendicolarmente al pavimento da basi in legno. La sua ricerca attuale supera la bidimensionalità della tela bloccante l'operazione ad un livello di percezione quasi oggettivo; in questi recenti lavori il flusso tensionale della moltiplicazione meccanica dei segni si espande in strutture aperte, in partecipazione e continuazione del dinamismo di essi, e in environment riflettente le straordinarie presenze emozionali. Il suo segno-evocazione di materia energetica organica, quasi venosa, a carattere analitico, vibratorio e corpuscolare condizionato dall'incidenza luminosa - sensibilizza i pannelli traslucidi in continua attivazione, verificabilità e invasione dello spazio. La texture delle superfici, ad inserti geometrici anche sottili e minimi d'irruzioni tattilo-pellicolari di radiografica evidenza, è visualizzata dalla trasparenza del materiale e al di là dei limiti di esso in iterazioni, instabilità, istantaneità infinite tendenti alla disgregazione spazio-temporale del segno stesso.

Mirella Bandini



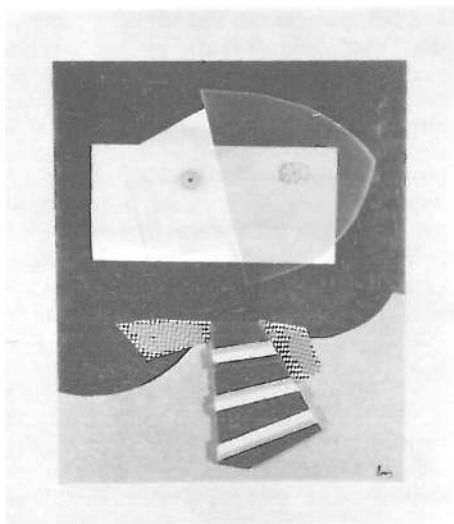
M. Gastini: 1969

Finarte: Aristide Sartorio

La riproposta di Sartorio non va intesa tanto come l'invito a una rivalutazione qualitativa (benchè solleciti nuova attenzione ad alcuni bei pastelli di paesaggio: cito il "Casale"), quanto come un recupero storico che consenta una più equa e adeguata interpretazione del momento culturale italiano fra Ottocento e Novecento. La lotta contro il verismo, che si ebbe in quegli anni anche da noi, e che nel discorrere corrente viene identificata, con buone ragioni, nello "spiritualismo" snervato di Previati e Segantini, annoverò tra le prime file di combattimento simbolisti d'intonazione viceversa eroica, cultori del mito pagano, dei quali Sartorio fu riconosciuto e indiscusso corifeo. Costoro condussero un'azione d'importanza capitale nella svolta del gusto tra i due secoli, anche se in una direzione "letteraria" che era l'esatto contrario di quella imboccata dai giovani cultori della figuratività astratta e rappresentando, certo, una remora nel cammino di liberazione dai nodi tradizionali - intendiamo naturalismo, contenutismo, quadro storico: per indicare alcune, diverse, categorie di comodo -. Va detto che, mentre il grosso dei nostri simbolisti sembra costituire una declinazione provinciale, e velleitaria, del decadentismo europeo, Sartorio si distinse, fra tutti, per autorità e ampiezza di formazione culturale: mediando formule attinte direttamente al simbolismo panico di marca tedesca (ed è interessante, nella presente mostra, l'esposizione del bozzetto con il *Baccanale*, che costituisce a evidenza il primo pensiero del dittico con la *Gorgone*, l'opera italiana più discussa, e di maggior risonanza, alla Biennale veneziana del '97 permeata di elementi tedeschi). La produzione posteriore alla prima guerra mondiale esce ormai dal clima di tensione culturale che aveva contraddistinto la prima fase dell'artista e immobilizza il discorso - con, peraltro, alcuni approfondimenti e meditazioni che mancavano al momento "eroico" -; la cui qualità più sottile va ricercata nelle xilografie - non presenti alla mostra - e nei disegni - tutti validi, nel vigore e nell'eleganza; alcuni di schematica nitidezza wiltdiana -. Rossana Bossaglia

Studio Marconi: Enrico Baj

Nel teatrino di Baj il maggior artefice dello spettacolo non è l'ideatore del canovaccio né il regista ma il trovarobe. Dipende da lui se il protagonista avrà occhi di passamaneria e di tappo (d'aranciata o di champagne) e se il naso avrà gradi rossi da caporale e d'oro da sergente. Visivamente, la commedia dell'arte si nutre di emblemi e ogni pezza, ogni cordone, ogni chincaglia diventa simbolo, ora oscuro come un farfugliare sconnesso, ora esplicito come un plateale doppio senso, ora ridondante come uno sproloquio pedantesco. Di recente la Compagnia Baj ha cambiato trovarobe o il trovarobe ha cambiato gusto. Non frequenta più gli scantinati dei rigattieri ma le nuovissime fabbriche di materie plastiche. L'Amleto in abiti moderni che sconcertò gli anni trenta, cambiava solo le vesti: al suo autore, del resto, bastava un cartello per creare una foresta. Nella commedia dell'arte, il guardaroba e il magazzino sono la miniera degli emblemi e quindi più pregnanti. Così questa commedia in materie plastiche ha tutto un sapore diverso. Superfici lucidissime, antipolvere, antiruggine, antimacchia, lavabili, immortali forse. Le capriole eleganti di Arlecchino affamato non inseguono più un polveroso cappone di cartape-



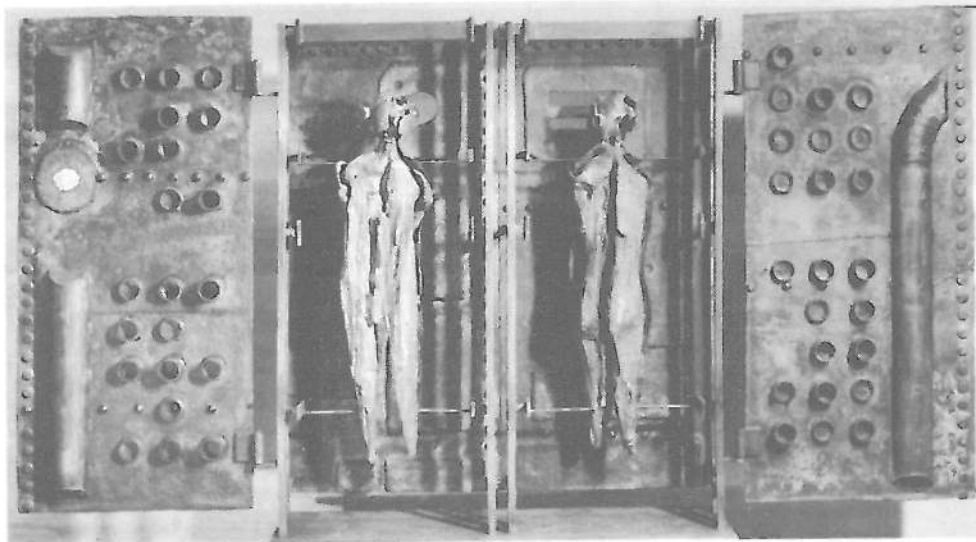
E. Baj: Mr. Wasmuth 1969

sta ma di plastica splendente. Non soddisfa l'appetito ma, almeno l'igiene, è salva, C'è una morale dunque? La commedia dell'arte non fa mai pronunciamenti ma la sottintende: anche la torta in faccia (degli altri) ha un suo risvolto etico - ma lo spettacolo va avanti. Anche Baj, capocomico dell'arte, non ha esplicite preoccupazioni didascaliche: il suo fine immediato è divertire e oggi più che mai ci riesce a meraviglia. Il suo linguaggio si è fatto più sottile, il senso istrionico più calibrato, l'ironia più impalpabile e ambigua. Mai i momenti non hanno perso genuinità e vigore e, una punta di civetteria, acuisce la sapidità, senza alterare la pietanza.

Eligio Cesana

Galleria Cortina: Luciano Minguzzi

Si può ricostruire il discorso artistico di Luciano Minguzzi attraverso le 32 opere, comprese in un arco di vent'anni, che espone in questi giorni a Milano, e ci si accorge del suo costante tentativo di ancorarsi alla realtà, con un rapporto però che non interviene in senso critico, ma che permane narrativo, (non a caso infatti la Quinta Porta del Duomo di Milano è opera sua). Minguzzi è uomo storico, e come tale si esprime. I problemi che la nostra civiltà via via si pone sono da lui recepiti e rivissuti in modo immediato nella scultura, diventano il suo messaggio, ma rappresentano la disperazione, la rassegnazione fatalistica, piuttosto che una presa di posizione, una denuncia, un'alternativa critica. Il problema dello spazio e della figura nello spazio, particolarmente affascinante per lo scultore, Minguzzi lo ha affrontato da sempre, risolvendolo anche, in maniera autonoma, intorno al '50 ('Il cane fra le canne'), con lo spezzare la continuità della figura e renderla partecipe dello spazio circostante, facendo penetrare la luce nelle spaccature del metallo, in modo da movimentare, con il contrasto, la naturale staticità, contrapponendo, infine, alla forma in sé compiuta una forma sulla quale lo spazio possa agire in maniera sempre nuova. Ma la sua ricerca formale rifugge dai risultati considerati assoluti, rimettendo ogni volta tutto in discussione; e perciò non lo troviamo mai uguale a se stesso, ma con un linguaggio che muta



L. Minguzzi: Uomini ferro e bronzo 1967

e si trasforma, facendo quasi perdere, a volte, le tracce della sua personalità. E' per questo che il rapporto con la cultura e con le avanguardie artistiche è un rapporto estremamente dialettico per Minguzzi, che si sente per sua natura attratto a sempre nuove esperienze formali con la vivacità, la disposizione, l'apertura e l'entusiasmo di un giovane. Ogni materiale può diventare scultura fra le sue mani, è solo un mezzo che deve aiutarlo a rendere ciò che vuole esprimere, o anche uno spunto da cui può nascere un'idea.

Claudia Gian-Ferrari

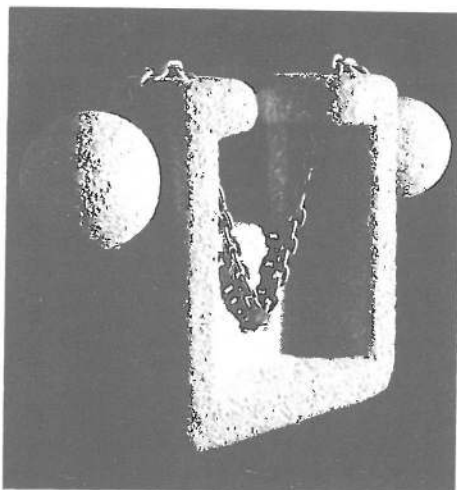
Galleria Vismara: Carlo Ciussi

La validità di Ciussi si può, secondo me, meglio valutare dalle minime modificazioni che ne stanno accompagnando il percorso. Una lenta, progressiva variazione, sempre all'interno di una tematica astratto - geometrica di strettissima osservanza. Scandagliata nelle sue possibilità di pervenire a forme sempre più ricche, ma con la costante preoccupazione di mantenere un misurato equilibrio. Qualche volta, persino di un bello (e perciò rischioso) equilibrio. Dai bilanciamenti bidimensionali di un tempo, allo scatto interagente che sommoveva le immagini presentate nella personale della stagione scorsa alla Galleria

Stendhal, a questi recenti dipinti circolari, presentati da Valsecchi con un discorso polemico (coloro che riducono la ricerca astratta ad un gioco formale, e che hanno orecchi per intendere, intendano), nei quali questo interiore movimento viene ad investire anche la profondità del quadro. Con un conseguente ampliarsi dell'immagine e sempre, ripeto, con una disposizione a chiudere, a bloccare queste forme in una loro oggettiva perfezione. Un grado di esteticità che, in qualche caso, raggiunge l'assolutezza del simbolo.

Galleria Pagani: Antonio Paradiso

Le due macro - collane (formate da catene di navi e da rosoni in pietra lavorata, recuperati da vecchi edifici pugliesi) che, distese sul pavimento, accolgono il visitatore, sono, secondo me, la chiave di tutta la mostra. Per meglio dire, la chiave interpretativa dell'attuale momento di questo giovane, certo una delle voci più autonome della nostra scultura. Rispetto alle gravi e arcaiche sculture - architetture, anche recenti, di cui ha parlato Rosa Manzonina, precisandone opportunamente il sostrato romanico, si nota qui, in *nuce*, una specie di trapasso a motivi più ironici. Confermati, per altro, da un'altra scultura qui



A. Paradiso: *Immaginazione* 1968

esposta: una stretta scatola con un coperchio semiribaltato (che ne sottolinea la rigorosa geometria) e nei cui scomparti si vedono grandi chiavi in pietra ed altri oggetti d'uso. Anche questa scatola è un cofanetto per una razza di gigantesse. Una razza che nella memoria dello scultore si sposa al nome stesso di Apulia; e ne eccita un gioco favoloso, tenero e divertito. Un atteggiamento - per intenderci - da "conversazioni" vittoriniane (e ne sono un'ulteriore prova quei proverbi della sua terra inseriti a mo' di presentazione) caratterizzate da quella "pietra di carparo" e quelle catene da porto rugginoso legate fra loro in un gioco di rimandi fortemente plastico. In un equilibrio visivo che ci dice quanto questo suo arcaismo sia nutrito di solide, ancestrali sapienze.

Galleria Diagramma: Renato Fascetti

E' un tipico esempio del muro esistente tra Roma e Milano. Renato Fascetti, romano, anni 33, prima personale 7 anni fa e poi presente in varie manifestazioni fra cui, ad esempio, *Alternative Attuali 3*, compare per la prima volta a Milano, anno scorso, in una collettiva semiclandestina in uno studio di architetti. Eppure, come hanno già rivelato vari critici, è forse uno dei giovani più promettenti. Lo conferma questa mostra dove i suoi rilievi colorati

in tela, velati con nylon, testimoniano una precisa coscienza di uno dei postulati - base di ogni operazione artistica. Ossia la necessità - qualunque sia il dato di partenza - di mediare, sempre, ciò che per brevità genericamente chiamiamo intelletto e sentimento. Accanto o, meglio, tutt'uno con il freddo rigore di certi cerchi concentrici, ribaltati per di più in una proiezione che produce nell'osservatore una sollecitazione tutta mentale - addirittura da teorema - una esperienza ricca di vibrazioni umane. Che nasceranno, appunto, dalle lievi ombre dei rilievi, dalla falcatura delle linee, dalla sensorietà delle velature e da altre personalissime ragioni insite nell'opera. C'è, per esempio, un quadro a bande - quasi uno spettrogramma - dove questo segno personalizzante viene disvelato dal progressivo allargarsi delle bande stesse. Un calibrato allargarsi, rapportato all'intensità del colore, che raggiunge zone temporali della percezione, ampliando così quella sintesi di razionalità e di segreti istinti. Forse non senza qualche rischio di travalicare in una vibrazione troppo assottigliata e struggente - a volte viene da trattenere il respiro - ma, di certo, una esperienza particolarmente persuasiva.

Galleria Agrifoglio: Piero Leddi

La insistenza con cui, oggi, Leddi dà corpo ad una immagine, che potrebbe essere definita una testa umana vista da dietro - e la circoscrive con linee - forza e la spaccia con larghi segni che conservano, intatta, la tensione di una volontà di penetrare oltre le apparenze - denuncia subito il tipo di operazione nella quale è impegnato. Ho detto volontà, ma sarebbe più esatto parlare di interiore bisogno di non fermarsi alla superficie e, ostinatamente, ricominciare ogni volta da capo quando il punto d'arrivo non è il cuore delle cose e risulta - com'è sorte umana - troppo lontano dalla speranza che gli ha fatto tracciare i primi segni. Cioè, il valore della sua pittura, oltre che nel risultato, nel quadro ben costruito e nell'immagine essenzializzata al punto giusto, spesso di notevole efficacia, sta, a mio avviso, soprattutto nel suo processo di elaborazione. Un fare serio, tenace, duro, con un impegno così e-



R. Fascetti: Divergente n. 904 - 1967

splendido da rendere istantaneamente avvertito l'osservatore (ed è virtù precipua delle arti visive consentire questo passaggio dall'immagine al processo) come dietro una solitudine fattasi quasi sdegnosa, ci sia una partecipazione, una energia, una fede caparbia nella utilità (per tutti) della propria ricerca di capire.

Francesco Vincitorio



P. Leddi: Testa senescente 1968

Studio S.Andrea: Emilio Scanavino

Con una mostra articolata in due tempi lo Studio S.Andrea ha attentamente documentato un lungo periodo dell'attività di Emilio Scanavino. Un'iniziativa la cui positività non sta tanto nell'aver posto l'accento su un artista la cui presenza appare senza flessioni, quanto nel testimoniare l'arco fondamentale di un discorso, chiarendo nel contempo le articolazioni che legano, all'interno, ogni parte di esso. Scanavino è un personaggio significativo, ricco di una carica umana che si esprime a volte in modo magico e avvolgente, a volte dolente e fitto di implicazioni emotive. I suoi quadri sono la proiezione del suo mondo interiore, trascritto in modo diretto con un gioco sottile di segni e di superfici. Rimandando l'analisi formale, direi che in essi appare sempre, come in un'immagine schermografica, entro un'area illividita da un'attesa pregnante, una tensione che si esprime, in termini quasi gestuali, nella sua matassa indistricabile o, un tempo, in un fitto acuirsi di segni nervosi. Se questa rimane ancor oggi la sostanza del suo discorso è però vero che il contesto e alcune figurazioni, parzialmente, si sono andati evolvendo. L'apparizione successiva del nucleo e di spazi precisi, progettati con puntigliosa esattezza, rivela la necessità di ristrutturare più razionalmente il suo mondo intimo, di dargli una concretezza non solo ancorata ai sentimenti ma che accetta e riconosce i motivi della ragione e che ritrova nella vitalità di certe forme compatte una più sicura accettazione di sé. Nella mostra appaiono pochi quadri della più recente stagione dell'artista, legni inseriti nelle tele e pur conservanti la loro più concreta evidenza di oggetto e di materia. Una presa di coscienza dell' "esterno", della presenza del reale che sconvolge e pone in crisi un equilibrio ottenuto operando soltanto in una dimensione interiore. Conosciamo i limiti di una simile lettura tutta incline allo psicologismo. Ma è la chiave per cogliere il messaggio di Scanavino, senza la quale troppe cose resterebbero inesplorabili. Ed è il filo conduttore che permette di cogliere le variazioni linguistiche le quali, pur essendo profondamente calate nella dimensione e-



E. Scanavino: *Ho costruito sopra un triangolo bianco* - 1968

spressiva del suo tempo, hanno nell'artista uno svolgimento personalissimo che media, evitando rotture e capovolgimenti, proposte esterne per adeguarle, attraverso una continua elaborazione personale, alla finalità del suo discorso. E' il caso esplicito del gestualismo della matassa, o la ripartizione armonica degli spazi del periodo successivo che pur derivando da un'analisi strutturale dello spazio qui risulta assorbito da una precisa carica psicologica o, nelle ultime tele, l'apparizione dell'oggetto che non è più materia ma presenza provocatoria.

Galleria Nieubourg: Film-ambiente

Il fascino di molti atti sperimentali è il più delle volte immiserito dai risultati effettivi. Il "film-ambiente", che la galleria de Nieubourg ha presentato, si è salvato da un destino così penosamente generalizzato proprio per la chiarezza intenzionale e per la precisione raggiunta dal suo discorso. Marinella Pirelli ha girato un film che ha per soggetto le sculture di Marotta recentemente apparse con il titolo "Nuovo paradiso" e lo ha presentato al pubblico proiettandolo su uno speciale schermo costituito da dieci parallelepipedi entro i quali lo spettatore poteva liberamente circolare. Si è creato così un campo chiuso che, per le differenti angolazioni degli schermi parziali, riceveva e moltiplicava l'immagine mutandone nel contempo li-

neamenti e intensità. Una forma statica veniva così trasformata in una dinamica recepitale nelle sue variazioni all'interno stesso del campo della proiezione; non solo, ma ulteriori arricchimenti potevano essere prodotti dall'interferenza del fruitore nei fasci di luce riflessi. Un campo di accadimenti continuamente imprevedibili quindi, in grado di trasformare lo spettatore passivo in una parte viva e determinante del processo filmico. Problemi ricorrenti, ben lo sappiamo, ma che in questa proposta si presentano ricchi di molti sviluppi. Il commento sonoro, progettato da Livio Castiglioni, non era costituito da una colonna predisposta. I fasci di luce giunti agli schermi sollecitavano cellule fotosensibili collegate a oscillatori elettronici. Ne risultavano accordi che variavano con l'intensità della luce e che la presenza dell'osservatore all'interno degli schermi poteva, con la sua interferenza, così come per l'immagine, variamente modulare.

Aurelio Natali

Galleria Borgogna: Gino Covili

Arte popolare? Coloro i quali emettono parole d'ordine, slogans, profezie, ci ammoniscono che, oggi, essa consiste nel *design* o perlomeno nei multipli. Che dire allora dei pittori jugoslavi della scuola di Hlebine, contadini nella bella stagione e col bel tempo, pittori d'inverno e quando fa bufera? Popolo è chi vive tradizioni secolari, riti, feste, e vive l'esistenza aleatoria della classe subalterna. Borghesia corrisponde a tradizioni meno radicate e a minore aleatorietà. Massa è estraniamento da tradizioni, subalternità rispetto a strutture di potere, aleatorietà psicologica. Dunque collegabile alla borghesia o alla massa è l'arte moderna. Il popolo nel senso sopradetto ne è escluso, sia come produttore sia come consumatore. Questa è la realtà. Ma la critica gabbella sotto lo slogan d' "arte popolare" un'arte per le masse, alienate, sradicate da ogni tradizione e sentimento. Parimenti, or è un quindicennio, borghesissimi pittori di sinistra equivocavano sull'arte popolare, semplicemente avendo sostituito, a nature morte e vasi di fiori, operai con la bicicletta e contadini sul solco! Sia chiaro: l'arte popolare ha un senso dopo che il romantici-

smo ci ha insegnato i valori profondi che promanano dal popolo. Tuttavia, non si può tener conto, oggi, dell'ambigua dicotomia tra strapaese e stracittà. Ecco, allora, che quando si incontra un artista come Gino Covili, bidello in un paese dell'Appennino modenese, da quindici anni pittore nel tempo libero, si ritrova la nozione vera dell'arte popolare. Covili - quinta elementare - viene dal popolo, i suoi temi sono quelli delle esperienze dei contadini - vita con gli animali e degli animali - e i primi destinatari dei dipinti sono i contadini stessi. Detto ciò, se concordo con Mario De Micheli (il presentatore) col non ritenerlo un *naif*, non mi sembra, come lui lo definisce, un "primitivo", cioè chi sente primitivamente, senza mediazione e idealismi. Al contrario, nel sottofondo, trovo in Covili venature varie, che vanno dall'espressionismo vangoghiano a quello di Levi, da rapporti con Ligabue e echii col realismo socialista; venature le quali possono essere senz'altro non volute; ma tuttavia dimostrano la validità della definizione berensoniana dell'arte popolare, come "arte della copia della copia della copia". Il che non inficia l'autenticità del nostro artista; il quale mostra tre piani espressivi, migliori i secondi due; un genere illustrativo soprattutto nelle scene d'animali, un rigoroso e scabro disegno - colore nei ritratti di teste di contadini, un lirismo epico in alcune figure, come quella del contadino-cacciatore abruzzese cacciatore di lupi (quadro dipinto dopo quattro giorni di racconti del medesimo: vibrante luminismo notturno e stupenda figura distorta dallo spazio aereo). L'insegnamento che si può trarre dalla pittura di Covili, è nel fatto che l'autenticità delle sue descrizioni deriva non solo dall'esperienza diretta, bensì dalla coscienza che i valori di un'esistenza contadina sono valori di civiltà. Valori di civiltà come gli altri: cioè quelli borghesi e anche di massa. Tra questi valori quello emergente è forse soprattutto l'istintualità, favorita dall'espressionismo cromatico e dal disegno. In definitiva: non arte di soggetto popolare fatta da borghesi per il popolo, ma vera arte del popolo che può essere capita dai borghesi e dall'uomo massa. Se poi questi ultimi non la intendono, il *week-end* nella nar-

così ludica tecno-fenomenologica può continuare. Prossimo punto d'arrivo? La luna, perbacco.

Riccardo Barletta

Galleria delle Ore: Luigi Brogгинi

Una esposizione rigorosa, significativa di quarant'anni di lavoro grafico (disegni e acquerelli) di Brogгинi nella stagione delle mostre a Milano, costituisce un "vero" avvenimento la cui importanza non dovrebbe sfuggire, e invece sfugge, ai cronisti intenti a costruire lodevoli, ma sin qui eteroclite e divaganti, pagine sulle arti figurative. O un artista serio, nel caso di Brogгинi serissimo, paga lo scotto di non partecipare a una ufficialità aggressiva e un po' melensa che parte dai maestri, si fa per dire, impegnati a disquisire sulle pagine dei rotocalchi, in pose disinvoltate con uno smoking impunturato addosso, del "gap cromatico" (non di certi quadri di un certo gruppo di pittori ma dei sarti) e arriva ai giovani, contestatari filocinesi alla Triennale o a Venezia, ma bene accorti a "presentare" la moda ultraborghese nelle riviste "di riporto" americane? Chiunque s'interessa d'arte contemporanea in Italia sa quale singolare posizione, e di autentico rilievo, Brogгинi occupi nella nostra scultura. Già le venti sculture presentate alla Biennale veneziana del '62 avevano permesso una chiara definizione critica del suo lavoro. Che dagli inizi, in parallelo con le ricerche dei più vivi tra i pittori di Corrente, si è volto non ai miti, alle eroiche metafore dell'uomo soreliano, ma a un'acre, intensa analisi di una quotidiana realtà emozionale. Una scultura sempre al limite di una frontiera naturalistica, realizzata con una intensa, ma non frammentaria, frequenza e dentro un canone di intatta misura. Questa frequenza, modulata con accesa sensibilità conferisce alla scultura di Brogгинi una caratteristica concitata evidenza, una libertà espressiva che la sottrae sempre al modello naturalistico determinandola in una spazialità psicologica, in una temporalità non chiusa e acutamente segnata. E' stato messo in rilievo che la dimensione più tipica e autenticamente moderna di Giacometti è "la distanza"; l' "uomo che attraversa una piazza sotto la pioggia" è un'immagine di



L. Brogginì: acquerello e inchiostro - 1931

Giacometti stesso per indicare quale muro separa l'uomo dagli altri uomini, dalle cose. Le figure di Brogginì, che hanno determinazioni formali ben lontane, vivono questa stessa distanza; però la solitudine ansiosa dei personaggi è fermata nel presentimento di un gesto liberatorio perchè gli occhi dell'artista guardano a una condizione umana disperata eppure vissuta senza rifiuti. I disegni esposti sono precise dichiarazioni di questo mondo di Brogginì scultore. Vi è possibile leggere non solo il filo di una approfondita interna continuità, di una critica consapevolezza, ma anche il determinarsi nel segno frequente dei suoi fantasmi, dello spazio "distante", lo spazio di riflessione dell'immagine dell'uomo, più difficile a percorrere di quello dove oggi si impegnano missili e satelliti (e più modeste, alienate metafore).

Vittorio Fagone

Galleria Naviglio: Giuseppe Migneco

Sembra che il destino di Migneco sia quello di trovarsi ogni volta nella condizione di un 'disadattato', di uno che anche apparentemente consentendo in realtà va per la sua strada e si trova oggettivamen-

te a dissentire. Così fu negli anni lontani di 'Corrente', così fu ancora nel dopoguerra quando faceva gruppo coi neorealisti, ma era tollerato con sufficienza per via del suo linguaggio "borghese" e "decadente", in effetti nutrito alle fonti più autentiche dell'arte contemporanea. Oggi ancora una volta egli si trova 'fuori situazione' posto che la figurazione iconica è considerata dai più una sorta di vizio da matusa o una tentazione velleitaria per giovani ritardati. In realtà così è per molti artisti. Per Migneco e pochi altri (per esempio Guerreschi, che espone pure a Milano in questi giorni) essa conserva invece una giustificazione creativa particolare, che è quella del realismo concepito secondo un'idea critica e moderna (semilogica), che ho teorizzato nel mio libro *Avanguardia e realismo* (1967). Valsecchi nel catalogo parla di affabulazione ossia di un'operazione che conferisce al mondo reale una risonanza mitica, e chiama Migneco "poeta arcaico". Naturalmente c'è qualcosa di vero in questo giudizio, se pensiamo ai mezzi formali, al tipo di immaginazione congeniale all'artista, che ha per matrice lo stilema deformante dell'espressionismo. Anche per gli espressionisti si può parlare di mito e arcaismo: essi cercavano nell'*Urmensch* un simbolo di palingenesi e di autenticità umana, da opporre al mondo presente che rifiutavano. E Migneco ha il suo *Urmensch* di ascendenza isolana, che funge da bussola morale, da luogo ideale di riferimento per la coscienza etica in questa civiltà metropolitana, supersviluppata e alienante. Il che conferma puntualmente la sua condizione spirituale di 'disadattato', anche in senso biografico, dopo quarant'anni che vive a Milano. Ma occorre andare oltre e individuare l'altra componente, quella realistica, che si riscontra al livello del significato e non del segno. L'arte di Migneco non trascende il mondo reale, non gli oppone un'utopia etica, ma lo osserva, lo investe con un'angolazione significativa, lo affronta in un dialogo serrato che non divaga, anche se il linguaggio può sembrare (soggettivamente, a chi intende il realismo alla maniera ottocentesca) rivolto in altra direzione. La mostra raccoglie una discreta scelta di opere degli ultimi anni, che do-

cumenta la continuità creativa dell'artista coi suoi temi, col suo linguaggio, col suo mondo inconfondibile. Una conferma, dunque, più che un incontro dal quale fosse lecito aspettarsi sorprese. Tuttavia sono evidenti e vivi i segni dell'irrequietezza e della curiosità non paga di Migneco, ancora capace di esiti in qualche modo eterodossi. Per esempio c'è un'opera (*J'ai deux amants*) che con le sue tinte chiare e col suo populismo affabile ed ammiccante accenna timidamente ad una sortita in territorio francese, a lui poco abituale. E ve ne sono altre segnate dall'unghia del leone, come *Il posto delle lucciole*, ed espressivamente esemplari, seppur storicamente datate, come *L'annunciazione*.

Piero Raffa

MODENA

Sala di cultura: Odilon Redon

E' un vero peccato che utili iniziative culturali siano in parte limitate, nella azione sul pubblico e quindi nella loro concreta effettualità, da una carenza di presentazione critica; è questo il caso della buona mostra "L'opera grafica di Odilon Redon" organizzata alla sala di Cultura del Comune, mostra che avrebbe potuto essere una messa a punto, delle poche in Italia, su uno dei temi più complessi e meno noti della cultura di fine ottocento. La mostra nella parte catalogica, pur non fornendo tutte le necessarie indicazioni, offre comunque almeno titolo, misura e datazione delle opere e questo è già molto, almeno rispetto ad altre esposizioni; sarebbe stato utile però un aggiornamento bibliografico generale e una ristrutturazione di fondo, magari previo tale aggiornamento, del saggio introduttivo. Come si fa infatti, mi chiedo, ad ignorare, per non dire di mostre parigine, il catalogo della grande esposizione Redon - Moreau - Bredin del Museum of Modern Art di New York del 1961 dove, tra l'altro, John Rewald ci offre una delle sue più attente, umane, complesse rassegne delineando appunto il percorso artistico di Redon e, per giunta, valendosi della collaborazione amichevole di Ari, il figlio dell'artista? Come si fa, presentando Redon, a citare Baudelaire, Novalis, Verlaine, Rimbaud, Shelley e, nep-

pure per sbaglio, Mallarmé, poeta col quale Redon è in amichevole, pluriennale rapporto, poeta che Redon illustra e col quale notevolissime sono le coincidenze di interessi e di cultura? Lasciamo anche perdere i discorsi sull' "uomo illuminista" che "era stato ottimista e leggermente libertino" e quello "romantico" che sarebbe stato "brumoso, retto non dalla ragione ma dal sentimento, e spesso sconvolto dalle passioni", ma non sarebbe stata più utile una pacata, attenta introduzione cronologica ai fatti culturali, letterari, pittorici dell'epoca in cui agiscono questi artisti, lasciando altrove le dissertazioni sulla "bellezza" et similia? Il problema della cultura in provincia non può eternamente essere quello della dignificazione degli "amatori" ma, semmai, della chiamata degli specialisti; e questi esistono, poniamo al Gabinetto delle stampe a Roma, a Milano presso i Musei Civici, magari anche in Francia: sarebbe ora di pensare a questi problemi con serietà, specie da pubblici Enti che devono offrire l'esempio. Comunque, anche così, l'iniziativa presa dal Comune modenese è positiva e stacca felicemente rispetto alle non - iniziative di troppi altri municipi italiani. Quanto alla mostra è da dire subito che, culturalmen-



O. Redon: Le origini 1883

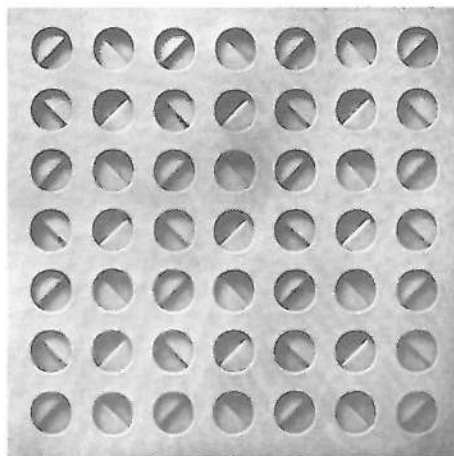
te, andava ben distinta la situazione di un Moreau o di un Redon da quella di un Beardsley o, peggio, da Klimt, per non parlar poi di Fantin - Latour e di Carrière. Anzi sarebbe stato utile analizzare la grande inventività e significato di Redon rispetto, poniamo, a Klimt, opposizione, in fondo, tra un artista che riscopre il rapporto con l'inconscio e un grafico abilissimo e monotono. Sarebbe stato utile cogliere l'opposizione di situazioni culturali dei due mondi, parigino e viennese, in questi anni, invece di identificare ogni cosa sotto una sola sigla. Comunque la serie delle splendide litografie e incisioni di Redon chiarisce bene molti aspetti del percorso dell'artista, e non solo l'alunnato presso Bresdin a Bordeaux dal 1863 al 1865, l'interesse primitivo per Delacroix, ma, soprattutto, la meditazione su Rembrandt agli inizi e Goya, come è noto, e quindi, direi, soprattutto per le invenzioni degli anni '80, in avanti, ("L'occhio come uno strano pallone muove per l'infinito" 1882, la serie "Dans le Reve" già del 1879, la serie "Homage à Goya" del 1885) un rapporto, mi sembra mai rammentato, con Jeronimus Bosch. Solo che qui l'ironia caustica e profondamente anticattolica di Bosch diventa disperante meditazione sulle possibili metamorfosi del naturale. Comunque è un aspetto che andrà meglio esaminato, questo dei rapporti storici, dagli studiosi dell'artista.

Arturo Carlo Quintavalle

NAPOLI

Modern Art Agency: Paolo Scheggi

Una complessa fusione strutturale di molteplici elementi espressivi conferisce a queste opere tridimensionali di Paolo Scheggi il carattere di entità plastico - visuali, capaci di inserirsi attivamente nell'ambiente architettonico e di sollecitare fruizioni percettive polivalenti, non senza implicazioni psicologico - sociali. La ricerca di una diversa concezione dello spazio fisico e fenomenico - che ha guidato l'esperienza di un Fontana - viene da Scheggi introdotta in una vasta sintesi, dove l'ingerenza di quello spazio, interno ed esterno, si verifica prevalentemente con la penetrazione della luce, attraverso fori circolari in-



P. Scheggi: Intersuperficie curva/dal rosso - 1966

troflessi della superficie bianca o colorata, nei movimentati meandri sottostanti. Ne derivano effetti, oltre che plastici e cromatici, tipicamente visivi: sicché l'opera, in vario modo percettibile ed aperta nonostante la sua oggettiva staticità, assolve la funzione dell'innesto ambientale mediante tutte le possibili cangianti reazioni psico - sensoriali. Ed il rigore geometrico del piano avanzato cede il campo ad un'avvincente suggestività, della quale la luce, incidendo sull'intreccio e sull'orientamento delle forme intravedibili con proiezioni d'ombra fra loro interferenti, è artefice essenziale e dinamica. Nel rapporto con l'ambiente rientra, peraltro, un risultato decorativo non meno singolare e variabile, di raffinata sobrietà. La possibilità di moltiplicazione seriale, se può ammettersi, resta comunque subordinata all'unità strutturale dell'opera, non autonoma ma neppure riducibile a modello di riproduzione industriale. Ed è ciò che garantisce autenticità alla creazione di Scheggi, proiettata nella condizione attuale dell'uomo e verso la vagheggiata mèta di una nuova "synthèse des arts".

Armando Miele

PADOVA

Galleria Chiocciola: F. Casorati

Pur non avendone la sua familiarità, potrei ripetere con Luigi Carluccio - che lo presenta - che "seguo da anni il lavoro di Francesco Casorati" e sono anch'io con-

vinto della "ansia di ricerca che lo muove attorno a due motivi essenziali: la necessità di racconto e la piena libertà figurale". Non sono invece d'accordo quando Carluccio afferma che la sua fabulazione non è indirizzata a suscitare allarmi. Se una certa tensione era già implicita nel suo improvviso rifiuto della pittoricità dei primi anni "pavaroliani" e se le "caccie alla luna", "le battaglie", i "teatrini" che ne erano seguiti, avevano un risvolto clownesco che, dietro l'apparente divertimento, finiva per generare un malessere: "da membra disarticolate", questi grandi uccelli che egli espone alla Galleria La Chiocciola di Padova, toccano, mi pare, un notevole grado di allarme. E ciò proprio per la loro estrema, calcolata semplicità, per quell'occhio ipnotico e cerchiato, per quei cieli di una fissità astrale, per quelle zampe che - scherzosamente - artigliano e abbattano. Certo una favola; e quindi sdrammatizzata, antiretorica, antisentimentale. Ma non per questo, direi, meno inquietante. Anzi, nella voluta povertà figurale (quasi una convenzione di immagini che ricorda Viviani) il racconto viene ad essere a tal punto oggettivato da trasformare queste storie in una specie di simbolo. E nei cieli



Francesco Casorati: Due spaventapasseri inutili 1968

violati, la lotta di Giacobbe e l'Angelo diventa la ironica storia di uno strano uccello e di uno "spaventapasseri inutile".

Francesco Vincitorio

PESARO

Galleria Segnapassi: Norbert Nestler

Il preciso gusto grafico indica inequivocabilmente la formazione austriaca di Norbert Nestler con generici riferimenti alla Secessione Viennese, nell'ambito della quale pure ci riporta l'intellettualismo con cui questo giovane artista rivive esperienze esoteriche di derivazione orientale e spiritualistiche. Egli affida alla sottile, impalpabile linea il compito di concretizzare in immagini un mondo metafisico e una presenza spirituale, sforzandosi di rendere evidente e concreta una realtà per se stessa immateriale. Eppure, la fissità di certe immagini ripetute ossessivamente, hanno una forza magica e suggestiva quale ancor oggi si avverte, ad esempio, di fronte alla statua mesopotamica del II millennio a.C. della Regina Napirasu e all'anatema inciso sulla sua veste. Nestler muove certamente da una personale esperienza e condizione d'essere nel mondo da cui deriva un particolare rapporto tra lui e gli altri, tra lui e la realtà: un'esperienza certo esaltante che egli vive intensamente, anche se ad un livello puramente intellettuale. Ma forse, proprio per questo, il contenuto non supera mai certi limiti e, anzi, è sempre ben controllato nell'ordine compositivo e nella sperimentazione sapiente delle nuove tecniche impiegate, con un gusto che pure si avvale di apporti culturali in prevalenza nord-americani.

Antonio Pandolfelli

PIACENZA

Galleria Città Piacenza: P. Tronconi

Tronconi uomo par quasi assente, a volte, quando gli parli. Forse insegue in un cielo fantastico i suoi personaggi (barboni, vagabondi, poveri diavoli) accompagnandone i sogni assurdi e patetici, teneri ed umani. Tronconi ripropone il tema degli umili. Siamo soli in una terra malferma, pieni di tutte le nostre paure, assaliti dalla realtà che vorrebbe toglierci speranza e fede. La patria è questo cielo alto, azzur-



P. Tronconi: Uomini che seguono un fantasma

ro, striato di nuvole allegre verso cui tendono liberi i nostri pensieri, pensieri per un mondo più buono, più autentico, più "nostro". Rifiuto dei condizionamenti della società; dolente denuncia dei troppi sopraffattori; amore ai derelitti, ai solitari, agli indifesi; desiderio ansioso di una liberazione morale dell'uomo: i temi di Tronconi si avvalgono di un segno intelligente, di un brillante cromatismo ("la risata del colore"). Il pittore è serio, preparato, con una sua autonomia. Il suo figurativo, che par rinfrescare ricordi di Goya e di Bacon, è aggiornato, condotto da una sicura e originale coscienza artistica.

Mario Ghilardi

REGGIO EMILIA

Sala Comunale: Quattrucci

Accompagna questa mostra un quaderno con un lungo scritto di Elio Mercuri, una lettera di Del Guercio e una serie di passi di Giammanco, Le Roi Jones, Malcom, Baldwin, Boggs. La letteratura sul - quarto stato - americano, sul problema del terzo mondo come proletariato rispetto all'occidente dove molte élites operaie si avviano ad essere borghesia è vastissima; il problema negro, senza dubbio, è scottante e, come dice Mercuri, ognuno di noi ha accanto la sua - Cina -, il suo tema razziale, la discriminazione di classe. Il punto però non è trovar concordanze su questa

analisi politica ma piuttosto vedere se Quattrucci esprime nella sua pittura questi temi cioè, soprattutto, se li esprime con un linguaggio efficace, rivoluzionario. Spiace dire allora che la scelta di fondo, quella linguistica, è arcaica, nei termini di una cultura realistica accademica che neppure le intenzioni di presentazione grafica riescono a riscattare. Questi volti in primo piano, questo bisogno di seminar sangue dovunque, esasperazioni persino inutili ed esteriori come le dentiere bianchissime ripetute, questa specie di mezza strada fra l'appiattimento grafico del cartellone e il trattamento incisivo della tradizione espressionista, infine qualche riferimento a Shan, qualche citazione di Rauschenberg anche nell'impaginazione e di Schifano, oltretutto di Turchiaro, tutto insomma fa pensare ad un discorso non elaborato, anzi ad un non - discorso. Perché dobbiamo interderci: se essere pittore vuol dire dipingere oggi i leaders di potere negro, ieri gli studenti barricaderi parigini, dopodomani gli operai della Valdarno, e dipingerli con le tecniche della Domenica del Corriere (dico le tavole di Molino o chi per lui), se cioè per esser pittore moderno basta introdurre contenuti politicamente rivoluzionari in una lingua morta, non si vede a che cosa sia servita tutta la cultura che ha contestato lo stalinismo, a cosa il suicidio di Majakovskij, la dura lotta di Eisenstein, a cosa le analisi dei "formalisti", a cosa la cultura dell'Istituto per le scienze sociali di Francoforte, a cosa ancora la moderna linguistica e, persino, a cosa la Bauhaus, pur nei suoi limiti borghesi. E' triste, in fondo, che si creda ancora a questa mediocre via retorica che è la trascrizione contenutistica letterale di temi politici; o la cultura è rivoluzionaria oppure, veramente, è molto meglio che i così detti artisti si dedichino direttamente alla politica. In una situazione come l'attuale la loro opera avrebbe più senso e possibilità di sviluppo. Si vorrebbe "L'imagination", non il conformismo "au pouvoir".

Arturo Carlo Quintavalle

ROMA

Galleria Fante di Spade: A. Perez

Il tentativo di demistificare l'epica della statuaria in Perez è stata componente co-

stante. Ma ad un tempo, l'impegno d'analisi che ha accompagnato ed accompagna il cammino dello scultore, ha finito con il sostituire alla visione d'insieme il particolare drammatico, esasperato, portato alle estreme conseguenze dell'evidenziazione, in posizione dialogica con l'artista stesso che, attraverso una siffatta analisi, cerca di approdare alle segrete ragioni dell'immagine. E ciò accade anche contro la sua volontà a volte, preso come ci appare dall'impegno che egli pone nella materia, intesa essa come ragione di vita ed affermazione di libertà. Le componenti tutte, allora, intervengono a chiarificare il suo discorso, caricandolo di significati emblematici, attraverso i quali, alla fine, è sempre l'uomo che cerca la propria verità: sia che si tratti dei suoi re e delle sue regine, sia che si tratti delle sue nature morte, dei suoi specchi (interpretazione esistenziale dello spazio del presente), della nuova tematica che Perez oggi affronta nell'attuale personale alla "Fante di Spade". L'immagine dell'uomo ancora una volta torna protagonista e con essa, però, un concetto di centralità e frontalità della scultura che con il cielo degli "specchi" sembrava essere stata posta in discussione. Al limite noi diremmo che con queste immagini ("Apollo", "Dafne", "Sfinge") il discorso torna ai re ed alle regine, ma torna come inquietante interrogativo sui destini che all'uomo artista spettano nella civiltà contemporanea. Ancora una volta la lotta tra il mito e l'utopia, e Perez sembra non credere nella fine dell'utopia. Continua, così, l'impegno dissacratorio che insiste sullo scavo all'interno del particolare che, tradotto in simbolo, contribuisce alla coralità del racconto. Perché il discorso di Perez è sempre corale, sempre pronto a coinvolgere nell'azione tutte le componenti che trasformano lo spazio scenico in azione scenica. I suoi personaggi, così, si muovono non impegnati in assoluto nel problema di una alienazione di sapore sociologico, bensì calati nella vita sino a subire da essa tutte le influenze, contaminazioni e guasti non ultimi. Il suo "Luigi XIV" allora, diventa la negazione del monumento proprio per quel "cordone" che circonda l'idea dell'immagine plastica trasformandosi in spazio plastico nel cui ambito la visione equestre (anch'essa per sim-

boli: testa del cavallo, forme, strutture) diventa autonegazione. Semmai dovremo dire, a proposito di queste recenti esperienze di Perez, che il dubbio tra mito e utopia si è fatto ancor più lacerante, stante l'evidenziazione della forma che qui viene portata tutta in primo piano (si guardi alla "natura morta") un passo indietro, appunto, in relazione alla sua posizione nella tematica degli "specchi". Quasi un attaccarsi alla materia (così come è accaduto, in un certo senso, per l'ultimo Manzù) con il rischio del barocchismo inteso come polemica proposta di presenza. E' la spietata consunzione che all'immagine dalla luce proviene a rendere poi disperatamente certe queste presenze. Il gelo che avvolge il suo "Apollo" immerso in una solitudine spettrale che pietrifica i movimenti, non si ammorbidisce attorno alle forme di "Dafne" perchè non c'è compiacenza nel gesto plastico dello scultore napoletano: entrambi diventano, appunto, personaggi che muovono nel silenzio dell'immenso scenario della vita in cui ogni uomo vede accrescere la propria solitudine.

Vito Apuleo



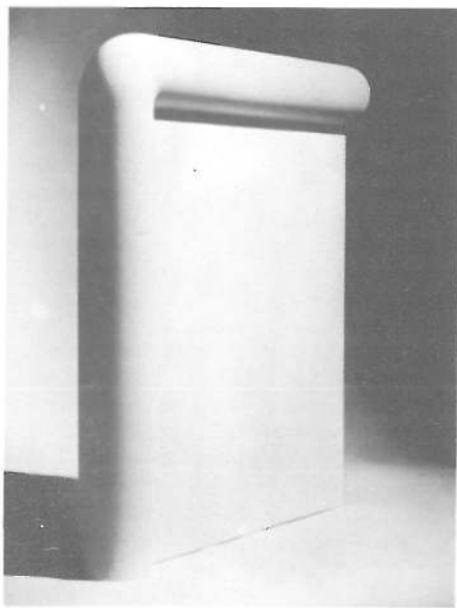
A. Perez: Apollo 1967

TORINO

Studio d'Informazione Estetica:

Giancarlo Zen

La ricerca attualissima di Zen è orientata sulla fenomenologia dell'oggetto: il tubo industriale in materiale termoplastico, simbolo dei nuovi "media" della figurazione. Mediante inglobamento dell'elemento tecnologico in superfici geometriche del medesimo materiale (per mezzo di stuccature abilissime che saldano in un unicum gli insiemi) determina una modellazione tridimensionale a rilievo; la monostruttura derivante s'impone per trasposizione concettuale e per valori neopuristi. L'oggetto industriale assunto a primarietà elementare - il cilindro - modificando, attivizza la superficie in un equilibrio dinamico proporzionale, aprendola inoltre a rapporti interspaziali. L'uso uniforme del colore acrilico esalta in dimensione metafisica il rigore della struttura, la sintesi dialettica tra forma e tecnologia avviene quindi in fruizione fortemente partecipazionale ed emozionale. Nell'iterazione seriale delle colonne quadrangolari infine l'elemento tubiforme diviene intercambiabili-



G. Zen: Oggetto 1968

tà di calco ora positivo, ora negativo in un continuo, ambiguo ed emblematico trapasso da presenza ad assenza.

Galleria Settebello: Carmelina Piccolis

Trenta Pietre-Luce di Piccolis, ovvero le "sculture mancate": quadri astratti, con strutturazione di forme compatte, il cui colore vibratile e contenuto su note generalmente mediane è sensibilizzato dalle sovrapposizioni a sprazzi di sottilissimi fogli di laminato d'oro. La tensione plastica delle masse si evidenzia infatti, equilibrandosi, attraverso l'organizzazione dinamico-spaziale, accentuata dalla presenza dell'oro-luce nel pigmento cromatico. Nelle sculture che completano la mostra, una sensibilissima modellazione, a piani larghi e in una precisa sintesi di spazio e struttura: l'icasticità dell'elemento figurale, affiorante dai nitidi volumi, si fonde, anche attraverso rielaborazioni culturali di classica ascendenza, con un gusto misurato e sobrio nell'interiorizzazione di una vicenda umana profondamente meditata.

Mirella Bandini

VERONA

Galleria Scudo: Agenore Fabbri

Una dozzina di opere recenti, con qualche esempio antico, che ribadiscono la coerenza dello scultore. Del quale, Quasimodo, in un brano di due settimane prima di morire e pubblicato come presentazione, ebbe giustamente a dire che la sua stessa vita è "tesa nella fatica di rivelare, attraverso la forma, i contenuti aspri della storia contemporanea". Ricordando che "i maestri toscani gli hanno subito imposto, anche dai loro spalti di lirica invettiva e civile, la scelta dell'Inferno come rilievo plastico del presente". Gli aculei dei mostri di oggi sono, infatti, della stessa natura dei denti digrignanti delle terrecotte che plasmava ad Albisola e delle ferite atomiche del '60. In un approfondimento formale sempre più maturo, è la medesima rabbia di uomo offeso, sempre quell'alta testimonianza di giorni dell'ira.

Francesco Vincitorio

LE RIVISTE

CRITICA D'ARTE dic. 68

P.C.Santini: I cieli di Tavernari.

IDEA n. 1

E.Calivá: Mercificazione e mistificazione.

BOLLETTINO MUSEI CIVICI VENEZIANI n.3/68

G.Perocco: Teodoro Wolf Ferrari.

CIVILTA' DELLE MACCHINE gen/feb 69

G.Ungaretti: Piero Dorazio - U.Apollonio: Il rispetto delle dimensioni (P.Dorazio) - G.R.Hoecke: L'uovo marcio nel bicchiere (il Kitsch).

IL CONFRONTO gen 69

Inchiesta sulla pittura a cura di A.Natali, Margonari: Con altri strumenti e in sede politica; Inga-Pin: Si brucino pure i moduli artistici; Bertini: Un arte popolare ma non oleografica - U.Caruso E.Papetti: Tecniche-ingorgo e complicità nello spazio figurativo.

DOMUS gen 69

T.Trini: Nuovo alfabeto per corpo e materia.

CASABELLA n. 332

C.Pelliccia P.Sartogo: Campus Design, Le vie individuali all'istruzione come alternativa alle istituzioni educazionali - G.Celant: Dan Flavin.

LA CASA gen 69

A.Coccia: La pittura solare di Clara Hatény.

BULGARIA D'OGGI n. 12

L.Veneva: Il maestro di Boiana (Ivan Funev).

VITA n. 512

C.Giacomozzi: Espressionismo di Gaetano Tranchino - I paesaggi di Antonietta Raphael.

BOLLETTINO Biblioteca Cusano Milanino gen. 69

A.Zuliani: Il futurismo.

IL VANTAGGIO n. 4 - 5

G.Sciortino: Commentari: La biennale - Enotrio - Leoncillo - A.Gatto: Nicola Leone.

L'OEIL gen 69

R.Lebel: Il Dalí di tutti o la psicopatologia commercializzata.

CONNAISSANCE DES ARTS feb 69

P.Descargues: La collezione Roudinesco.

JARDIN DES ARTS feb 69

M.Ragon: Mondrian o dell'annientamento dell'arte attraverso la sublimazione.

GOYA n. 87 nov/dic 68

Editoriale dedicato all'Esposizione Nazionale alla Galleria di Belle Arti di Madrid.

a cura di Luciana Peroni e Marina Goldberger

APOLLO feb 69

K.Garlick: Bicentenario alla Royal Academy - M. Sharp Young: George Bellows.

THE BURLINGTON MAGAZINE feb 69

A.Boime: Studi di scimmie di Seurat e Pisanello - Ampliamento della Tatu Gallery.

ART AND ARTISTS feb 69

R.Durnat: Il futurismo ed il cinema - M.Dempsey: L'esperienza di Antony Caro - R.Say: Raccoglitori d'opere d'arte - M.Battersby: I pittori della "Art Nouveau" - J.Daniels: Sesso, scienza e sensibilità - M.Piper: Riflessioni sui dipinti di paesaggi inglesi - Joel Perlman - H.Ohft: Otmar Alt - N.Lynton: Gillian Ayres - E.Wolfram: Gerard Scarfe - J.C.Battye: B.Evans, C.Jones, A.Thomson, T.Jones, M.Hackenbroch, G.Richardson - D.Doron: Il pittore Shalom "Nonno Mosé".

ART IN AMERICA set/ot 68

N.Blasdel: Gli artisti dalla radice erbosa - J.Eagle: Quando gli addetti ai musei fanno i collezionisti - Jack Youngerman - R.Lynes: Conversazione con Bates Lowry - P.Brooks: Museo d'arte astratta a Cuenca, Spagna - E.Stevens: Arte d'avanguardia in Russia - P.Selz: Intervista con Jesse Reichek - Lettera aperta a Picasso.

AMERICAN ARTIST dic 68

N.Kent: Foster Caddell - J.Lovoo: La mia tecnica d'acquerello - A.Werner: Raoul Dufy, genio felice.

DESIGN aut 68

O.K.Houston: Sculture in cemento - C.J.Alkema: Matita e tecnica dell'incisione - J.Jones: Ospedale per quadri.

GRAPHIK feb 69

R.Wick: "Ars Multiplicata" nella ceramica - H.Aulic: Il quadrato come elemento di forma - M.Mackenroth: Gerd F.G.Setzke, L' "Orso dell'Alster" - George Kloss, Grafico - O.Croy: Quando la fotografia aiuta i grafici.

DIE KUNST feb 69

J.P.Hodin: Franz Luby, pittore e visionario - H.Klabebusch: Werner Paul Schmidt - A.Sailer: Alastair - A.Sailer: Gustave Courbet a Monaco di Baviera - K.Fassmann: Winand Victor - W.Sauré: L'arte fantastica di Bernard Schultze - W.Sauré: Le sculture di Etienne Hajdu.

SINTEZA dic. 68

D.Horvatic: Il pittore Marin Tartaglia - S.Copic: Il pittore Vladimir Lakovic - B.Kelemen: Computers e ricerca visuale - Z.Manevic: Nuova Belgrado, una breve storia, realtà e prospettiva - B.Rotar: Struttura di una formulazione artistica di nuovo tipo.

NOTIZIARIO

a cura di Antonio Gnan e Sergio Pozzati

MOSTRE IN ITALIA

- ADRIA Etruria: E. Fantuzzi
ALESSANDRIA Maggiolina: Pia Gola
AUGUSTA Poliedro: Bruno Colorio dal 22/2
BARI Bussola: Enrico Della Torre dal 1/3
Campanile: Anacleto Margotti dal 15/3
Vernice: De Robertis
BERGAMO Cosmo: collettiva dal 1/3
BOLOGNA Archiginnasio: Osvaldo Licini
Carbonesi: Maurice Frydman dal 15/2
Caldarese: T. Longaretti
Collezionista: G. Casarini
Duemila: Franco Di Pede dal 22/2
Forni: C. Bertè
Feltrinelli: Santachiara
Foscherari: Lucio Del Pezzo
Nuova Loggia: Ruffi e Bradley
BRESCIA Cavalletto: Antonietta Raphael dal 22/2
Moretto: Gianni Dova
S. Michele: Goliardo Padova
BUSTO ARSIZIO Busto: Aldo Mari dal 22/2
CAGLIARI Artisti: Paola Dessy
CALTANISSETTA Cavallotto: Oscar Carnicelli
CANTU' Pianella: Rino Sernaglia dal 16/2
CHIOGGIA Campiello: Schiavon e Signoretto
COMO Salotto: Yannis Gaitis dal 5/3
CONEGLIANO Cima: Wilma Palermo
CORREGGIO Palazzo Principi: R. Tirelli
CORTINA Hausmann: Festa
Cortina: Murer
Circolo Art. : Bea Petri
CREMONA Botti: P. Ackermann
Portici: G. Toninelli
DOLO Vittoria: Aber
FAENZA Molinella: Renato Giorgi dal 14/3
FERRARA Civica: André Masson
FIRENZE Fiore: Gabriele Perugini
Flori: Carlo Battaglia dal 21/2
Internazionale: Mario D'Elia dal 22/2
Michaud: Carlo Carrà
Numero: Concretisti cecoslovacchi
Pananti: Carlo Mattioli
Semaforo: Giovanni Massimo al 26/3
FORLÌ Mantellini: P. Meneghesso
GALLARATE Arnetta: Pietro Giunni dal 2/3
GENOVA Ammolita: Mario Raciti dal 8/3
Carlevaro: Giannetto Fieschi
Contemporanea: Mario Lupo dal 22/2
Rotta: Beppe Levrero dal 1/3
Salotto: E. Cannistrà
S. Matteo: E. Arvigo
Vicolo: U. Pozzo
GORIZIA Caffè Torino: Pellos
GRADISCA Serenissima: Pittino
GROSSETO Aldobrandeschi: grafica internaz.
LA SPEZIA Gabbiano: Mauro Manfredi dal 1/3
Adel: V. Valacchi
LECCO Stefanoni: Elio Mariani
LEGNANO Civica: Giorgio Bellandi
LIVORNO Minotauro: S. Tarquinio
LUINO Circolo Civico: Lucio Fontana
MACERATA Arco: Pat Grimshaw dal 22/2
Arte Studio: Carla Accardi
Scipione: Riccardo Licata dal 8/3
MANTOVA Minerva: A. Galgano
Saletta: grafica 69 - 70
MATERA Studio: Giancarlo Franchi dal 22/2
MESSINA Fondaco: B. Conte
MESTRE S. Giorgio: Visinoni e Tiozzo
Michelangelo: 16 pittori
S. Luca: Bressa
MILANO Agrifoglio 1: Livia Lucchini al 26/3
Annunciata 1: Carlo Quaglia dal 21/3
Annunciata 2: Edival Ramosa al 1/4
Apollinaire: Francois Arnal dal 24/3
Ariete: Pietro Consagra dal 18/3
Artecentro: collettiva dal 20/3
Barbaroux: M.L. Prinivalli dal 13/3
Bergamini: Giuseppe Giannini dal 15/3
Bibliot Baggio: Antonietta Viganone
Bolzano: Giorgio Carpanini dal 15/3
Borgogna: Pietro Cascella al 24/3
Blu: collettiva al 20/3
Cadario: Ugo La Pietra al 2/4
Cairo: Piero Gnesi al 22/3
Cannocchiale: Walter Pozzi dal 18/3
Cavour: Leporino Crespi dal 17/3
Cigno: Bruno Freddi dal 15/3
Cortina: Piero Cattaneo dal 13/3
Diagramma: Franco Mazzucchelli al 25/3
Don Abbondio: Ugo Spezi al 21/3
Eunomia: J. Helion dal 6/3
Einaudi: Manifesti cecoslovacchi
Gian Ferrari: Alberto Salietti dal 8/3
Giorno: Francesco Fedeli dal 18/3
Guastalla: Tina Sestini Palli
Iseda: Alberto Sughi dal 19/3
Incisione: Grosz e Dix dal 10/3
Levi: Novecento dal 14/3
Levante: Radziwill
Marconi: Enrico Baj al 25/3
Milano: Grafica dal 17/3
Milione 1: Raoul Dufy dal 18/3
Milione 2: Giorgio Morandi
Montenapoleone: Radi e Beer dal 11/3
Morone: Sergio Sermidi al 24/3
Mozart: Gasparini
Naviglio 1: Soto-Brion-Zanuso al 19/3
Naviglio 2: Gentilini al 25/3
Nieubourg: Pietro Gallina dal 25/3
Ore: Veronica Van Eyck al 21/3
Pagani: Pieter Wender dal 20/3
Pater: B. Fois dal 14/3
Patrizia: Giuseppe Tardi dal 11/3
Pegaso: G. Colafranceschi dal 11/3
Sagittario: Giuseppe Montanari al 27/3
S. Fedele: Franco Grignani dal 25/3
S. Ambrogio: Ebbelina Alciati dal 8/3
S. Ambroeus: Pericle Stromillo al 17/3
S. Andrea: Angelo Cagnone dal 6/3
Schwarz: Bat - Yosef al 29/3

Solaria:M.Jean al 23/3
 Stampa: Torre Canu
 Toninelli:collettiva
 Totti:Ernst Oldenburg
 Transart:Max Ernst al 22/3
 32:Attilio Steffanoni dal 20/3
 Valori:G.Michetti
 Venezia:Pistelli dal 11/3
 Vertice:Antonio Spalasso dal 18/3
 Vinciana:Guido Biasi dal 8/3
 Vismara:Giulio Sforza dal 18/3
 Visualità:Piero Manzoni dal 12/3
 MILLESIMO S.Gerolamo:Ricerche 1969 dal 4/3
 MODENA Sfera:Walter Mac Mazzieri dal 2/3
 Sala Cultura:Odilon Redon
 MONFALCONE Municipio:Penzo - Malusà
 MONZA Civica:Astrattismo italiano al 30/3
 NAPOLI Centro: Lo zoo
 Modern Art Agency:Paolo Scheggi
 S.Marco:M.Padovan
 NOVARA Cortile:Fernando Piet dal 28/2
 ODERZO 4Cantoni:Novati
 OMEGNA Alberti:Mauro Francini dal 2/3
 PADOVA Antenore:collettiva
 Chiocciola:Francesco Casorati dal 22/2
 Uno più uno:Calia
 Pro Padova:Riccardo Galuppo dal 22/2
 Sigillo:collettiva
 PALERMO Al Borgo:L.Pasqualino Noto
 Flaccovio:Gagliardo e Marsala dal 20/3
 PARMA Pilotta:Mario Ceroli al 31/3
 Ruota:Valentino Vago dal 8/3
 Gruppo:Spazio 3
 PAVIA Ribalta:Carmelo Cappello dal 22/2
 PESCHIERA D'Arte:Carli - Silvestri
 PESARO Segnapassi:Luca Patella dal 8/3
 PESCARA Arte Oggi:Seassaro dal 21/2
 PIACENZA Gotico:Ilia Rubini dal 1/3
 Rizzoli:Novella Parigini
 Sala 14: Bruno Fael dal 1/3
 Piacenza:P.Tronconi
 PISTOIA Vannucci:A.Frosini
 PORDENONE Sagittaria:Bottecchia
 PORTICI Carolina:Consiglio-Esposito-Florentino
 RAVENNA Mariani:Rincicotti
 REGGIO EMILIA Comunale:Orozco e Quattrucci
 RHO Viscontea:Trento Longaretti
 ROMA Palazzo Barberini:Mario Mafai
 Barcaccia:Beppe Guzzi
 Cerchio:R.Monti
 Fante Spade:Antonio Recalcati dal 1/3
 Deposito:Cesar
 Hermes:Sergio Ceccotti dal 27/2
 Medusa:E.Berman
 Numero:Anna Vancheri dal 19/2
 Obelisco:S.Takahaschi
 Ponte:Renzo Vespignani
 Roma:C.Marcantonio
 Salita:Innocente dal 20/2
 S.Marco:O.De Cataldo
 S M 13:Luigi Korosy dal 25/2
 Toninelli:collettiva
 Trinità:Giuliana Bergami dal 27/2
 Vantaggio:G.Viviani
 Vetrata:Vecchia e Bianchi Barriviera
 ROVERETO Delfino:Adalgisa Guidarelli dal 4/3

ROVIGO Alexandra:Guido Bucci
 Garofolo:M.Marinella
 Eridano:Pittori sloveni
 SACILE Sfriso:Tonizzo
 SAN BENEDETTO Guglielmi:Incontro d'arte
 SAN REMO Comunale:Terzo mondo
 SARONNO Bibliot. Civica:D.Lanaro
 S.MARGHERITA Casabella:P.Sidoli
 S.GIOVANNI VALDARNO Ponte:L.Dragoni
 SASSARI Cancellio:R.Boi
 SONDRIO Maspes-Romegialli:Gianni Secomandi
 TARANTO Cornice:Lancioni e Pulejo dal 1/3
 Nuova Taras:José Guevara
 Magna Grecia:Grafica contemporanea
 TERAMO Polittico:P.Ganna
 TORINO Civica:Nevelson
 Approdo:Torihara e Lucebert
 Bussola:José Ortega dal 15/3
 Dantesca:Lorenzo Viani
 Laminima:Sartorio dal 8/3
 Fauno:G.Grasso
 Fogliato:Venanzio Zolla
 Martano:Fortunato Depero
 Narciso:Curt Stenvert al 31/3
 Punto:Jacques Monory
 Ridotto:collettiva
 Settebello:G.Pozzana
 Notizie:Mauro Reggiani dal 5/3
 Sperone:Calzolari
 Stein:P.Martelli
 S.I.E:Giancarlo Zen
 Viotti:Leherb dal 8/3
 TRENTO Argentario:Paolo Schiavocampo dal 1/3
 Bronzetti:Francesco Franco
 Fogolino:Franca Ghitti
 TREVISO Treviso:Aldo Bovo
 Libraio:Neri Pozza
 TRIESTE Cappella:Sutej dal 22/2
 Torbandena:Sotilis dal 1/3
 Comunale:Coceani
 Rossoni:Emanuele Cappello
 UDINE C.A.P. : collettiva
 Sagittario:Lucano
 Girasole:Trachino
 VARESE C.A.I. :G.Galbiati
 VENEZIA Bevilacqua La Masa:Silvestri-Castagna
 Cavallino: Bruno Colorio
 Fontana:Piccolotto e Sovilla
 Riccio:G.Frati
 Traghetto 1:Cattani e Di Pieri
 Traghetto 2:Riklin
 S.Stefano:Micalesco
 S.Vidal:Siega e Forcolin
 VERONA Novelli:Fiorenzo Giorgi dal 8/3
 Ghelfi:Domenico Purificato
 Notes: Bruno Sichel dal 1/3
 Scudo:Agenore Fabbri
 Ferrari:Arco
 Grafica Uno:Orfeo Tamburi
 Cenacolo:Matteoda
 VICENZA Incontro:Mario Lucchesi dal 24/2
 Cenacolo:Buczkowski-Rozanes-Rhee
 Salotto:Melgradi - Rossi
 Dialogo:Mannato
 VIGEVANO De Grandi:Giulio Lucarini dal 22/3
 VITTORIO VENETO Sansovino:M.Maccari

ALTRE NOTIZIE

LA 6 BIENNALE DI PARIGI si svolgerà dal 30 set. al 20 nov. al Musée d'art moderne de la ville. Priorità alle opere collettive relative a ricerche pittoriche o plastiche o architettoniche o scenografiche. Candidature, progetti e informazioni presso la Segreteria, 11 rue Berryer, Paris 8.

A OSTENDA dal 21 giu. al 31 lug. Premio Europa di pittura organizzato dal Centro Culturale della città di Ostenda e aperto a tutti i pittori appartenenti ai paesi membri del Consiglio d'Europa.

UNA GRANDE MOSTRA di Dalí inaugurerà la nuova galleria aperta a Bandol in Francia dalla Fondazione Paul Ricard, già nota per numerose attività culturali.

ALLA ESPOSIZIONE UNIVERSALE di Osaka in Giappone un padiglione sarà interamente affrescato e scolpito da Mirò.

LA S. M. S. "Andrea Del Sarto" di Firenze ha organizzato, in concomitanza con gli spettacoli di Dario Fo e del Gruppo Teatro d'ottobre, una panoramica della ricerca artistica a Firenze.

A FIRENZE è stata istituita l'Università internazionale dell'arte. L'iniziativa è stata di C.L. Raghianti. I corsi avranno inizio dal novembre 69.

AD AUVRES Sur Oise in Francia è stata costituita la Fondazione culturale "Alberto Tallone e Van Krimpen. Creata da Bianca Cavalieri ha lo scopo di ospitare 10/15 giovani pittori e scultori.

IL MUSEO DI GRENOBLE organizza dal 27 mar. al 2 giu. una mostra dal titolo "Ceramiche di pittori". Vi saranno raccolte ceramiche spesso sconosciute di artisti contemporanei fra cui Picasso, Mirò, Leger, Lurcat, Chagall e altri.

A CHICAGO è stata esposta una serie di quadri ad olio dipinti da un calcolatore elettronico, in base a programmi registrati su nastri.

FOGLIO Editrice ha pubblicato una cartella con 16 litografie di Mario Abis.

LE EDIZIONI 32 hanno pubblicato una cartella con 6 litografie a colori di Arturo Carmassi.

PREMIO FONDAZIONE Henrik Steffens di Amburgo assegnato al pittore danese Carl-Henning Pedersen.

ARTISTI DECEDUTI: Alberto Bianchi a Milano, Benvenuto Ferrazzi a Roma, Guelfo Gherlinzoni a Bologna, Chana Orloff a Tel Aviv.

MOSTRE ALL'ESTERO

PARIGI Musée de la Ville: Realites nouvelles
Orangerie: Piet Mondrian
Arts Decoratifs: Edward Munch
René Boto e Vardanega

RENNES Beaux Arts: Mariano Otero

VITRY Municipale: Rancillac

STRASBURGO Ancienne Douane: Alberto Magnelli

BRUXELLES Musée: J.P. Laenen

Brachot: Remy van den Abeele

ANVERSA Ad Libitum: Arne Tengblad

CHARLEROI Palais Beaux Arts: Felix Labisse

GAND Kaleidoskoop: Jean Moreaux

L'AIA Museum: T. von Doesburg

AMSTERDAM Stedelijk: Perspectief in Textiel

ROTTERDAM Boy Mans: Co Westerik

GINEVRA Zodiaque: Arde e Becheroni

ZURIGO Kirchgasse: Lino Moro

BASILEA Gedachtnis: Walter J Moeschlin

LOSANNA Art Moderne: A.E. Yersin

Pauli: Lucio Fontana

LUCERNA Raber: Markus Kohler

VIENNA Museum: Roland Gieschl

GRAZ Minoritensaal: Frasnedi

KLAGENFURT Hildebrand: Henderikse

MADRID Eurocasa: Anzo

BARCELONA Syra: Joan Coummeleran

LONDRA Tate: René Magritte

Hayward: Anthony Caro

BERLINO Akademie: Giacomo Manzù

Nierendorf: Gerhard Marcks

Block: Gerhard Richter

BONN Museum Stadtische: Ursula

Ausstellung: Grafica argentina

DUSSELDORF Schamela: Joseph Benys

ESSEN Theben: Haulor

COLONIA Ausstellung: Henry De Waroquier

MONACO Franke: Christian Rohlf

STOCCARDA Kunstgebaude: Eduardo Paolozzi

HANNOVER Stadtbucherei: Sergio Tagliabue

WUPPERTAL Museum: Optical Art

STOCCOLMA Museet: E. Sottsass e R. Bianco

GOTEBORG A.E.: Evy Laas

PRAGA Loeb: Artisti Deposito Genova

MOSCA Pushkin: Giovanni Omiccioli

NEW YORK Guggenheim: D. Smith

Marlborough: Piero Dorazio

Jewish: Pittori europei

CHICAGO Museum: Beverly Pepper

BOSTON Museum: Maestri italiani

LOS ANGELES Landau: Andrea Cascella

HOUSTON Museum: Hundertwasser

S. ANTONIO Koogler: Plastics and New Art

WASHINGTON Pan American: Julio Gero

MONTREAL Musée: L. Bellefleur

TOKYO Museo Nazionale: Toulouse Lautrec

BRASILIA Amici Arte Bitonto: Franco Minardi

AMBURGO Kunstverein: Floriano Bodini

STOCCOLMA Ist. Cult. Ital.: Arnaldo Carpanetti

NAC è in vendita presso le principali librerie.

Autorizz. del Tribunale di Milano n. 298 del 9 sett. 1968

Sped. in abbonamento postale - Gruppo II

Lire 200