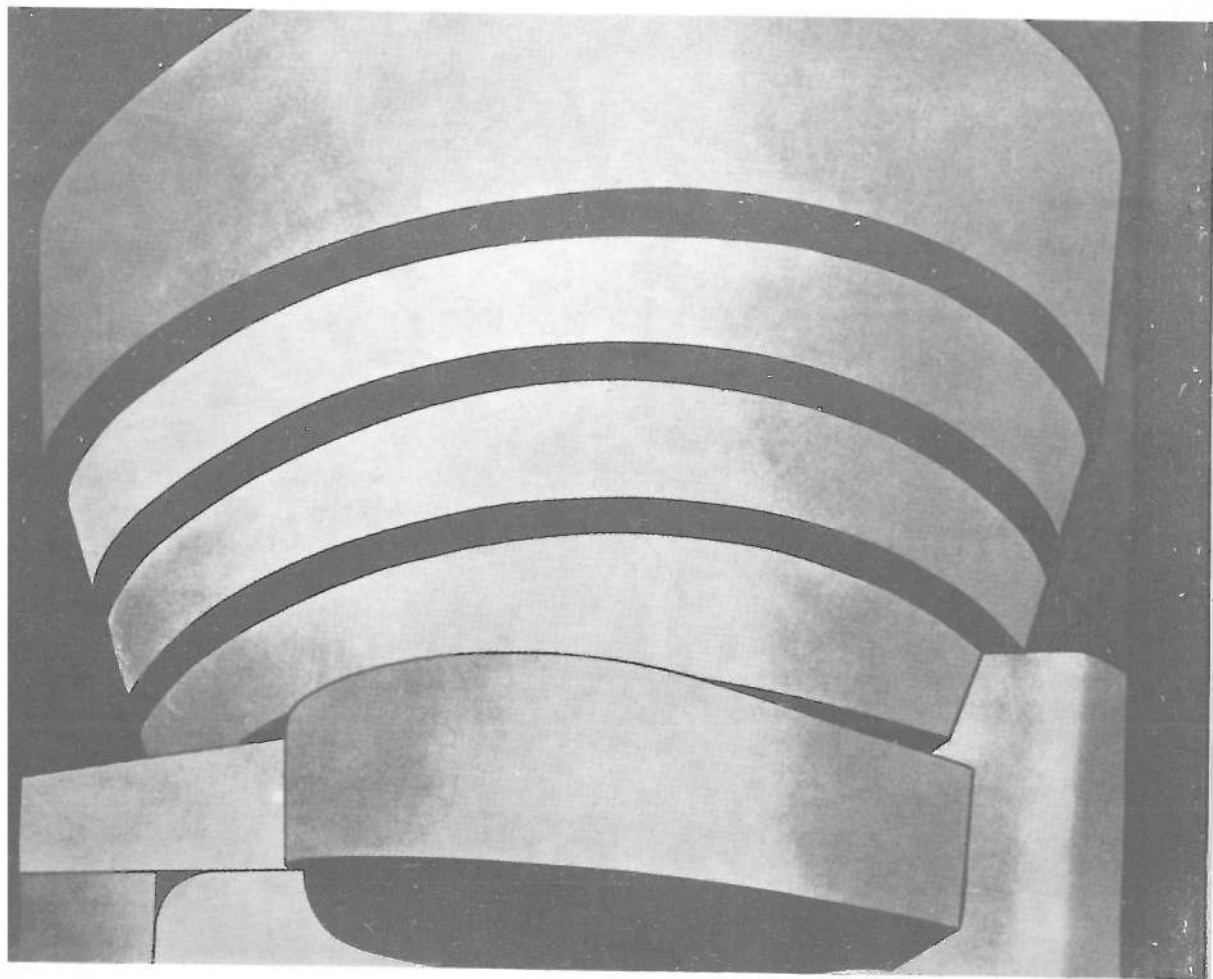


NAC

notiziario arte contemporanea

4

1-12-68



direttore responsabile :
Francesco Vincitorio.

redaz. e amministr.
20122 Milano - via Orti, 3
tel. 5.461.463

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

In copertina:
Richard Hamilton:
The Solomon R. Guggenheim - 1955

Sommario

Il convegno delle seggiole	3
F. Vincitorio: Il crudo e il cotto	4
S. Fazio: L'ingranaggio della crisi	5
L. Caramel: Il consumatore consapevole	6

Mostre:

Bari: "E. Pignatelli" di R. Manzonina	8
Cagliari: "Premio Sulcis" di S. Naitza	8
Matera: "T. Cortese" di F. Palumbo	9
Milano: "E. Prampolini" di R. Barletta	9
"A. Cavaliere" di R. Barletta	10
"S. Takahashi" di F. Vincitorio	11
"C. Mattioli" di F. Vincitorio	12
"E. Della Torre" di F. Vincitorio	13
"B. Lazzari" di F. Vincitorio	13
"G. Fieschi" di F. Vincitorio	14
"S. Lombardo" di F. Vincitorio	14
"M. Henry" di A. Natali	15
Modena: "G. Ferroni" di A. C. Quintavalle	16
"G. Zagaglia" di A. C. Quintavalle	16
Padova: "E. Arroyo" di G. Scaramuzza	17
Roma: "N. Franchina" di V. Apuleo	17
"T. Festa" di V. Apuleo	18
Sabbioneta: "Convergenze 8" di Margonari	19
Seregno: "G. Arde" di E. Cesana	19
Torino: "G. Uncini" di M. Bandini	19
"J. Rosenquist" di M. Bandini	20
Trento: "C. Ciussi" di L. Lambertini	20
"Unopiusei" di L. Lambertini	21
Udine: "E. De Cillia" di L. Damiani	21
Vicenza: "G. Usicco" di S. Fazio	22
"A. Gianquinto" di S. Fazio	22

P. Raffa: Arte nuova, critica vecchia	23
M. De Micheli: "D. A. Siqueiros"	24

Recensione libri:

"Capogrossi" di G. C. Argan	26
"Harloff" di P. Waldberg	26

Le riviste	27
------------	----

Notiziario	28
------------	----

il convegno delle seggiole

Qualcuno l'ha chiamato appunto così. E in realtà tale è apparso per tutti e tre i giorni, con quel vasto Salone delle Colonne (e altri ne erano stati approntati) quasi deserto di ascoltatori. Una compatta astensione a significare un assoluto disinteresse verso una iniziativa che nei dichiarati voti del Comune di Venezia - che l'aveva promosso - avrebbe dovuto gettare le basi per quella che il manifesto definiva: "una nuova Biennale". Una iniziativa che aveva però il torto di far seguito ad innumerevoli, analoghi, inutili convegni. E, soprattutto, veniva forse troppo tardi. C'era, infatti, nell'aria la sensazione che si andasse cercando solo una spinta, un avallo, in una parola una copertura per i progetti di riforma, da tempo all'esame del Parlamento. E tutti erano, convinti che una siffatta riforma fosse ormai tardiva.

Lentamente, con il calare dell'acqua alta (che sembrava voler sottolineare con la sua frequenza altri gravissimi problemi che angustiano Venezia) venivano emergendo due distinte posizioni. Ma comune era l'atteggiamento di sfiducia verso l'azione politico - parlamentare in corso. Comune la convinzione che i progetti - nei termini come erano stati elaborati - erano ormai invecchiati e superati. Come ha ricordato Sergio Bettini, in uno dei più lucidi interventi di queste tre giornate, i due progetti, sia quello democristiano che quello socialista (nella sostanza pressochè uguali), rispecchiavano i programmi di un convegno di undici anni fa. E oggi giorno undici anni sono troppi, specie se, nel frattempo, si sono verificate trasformazioni come quelle occorse da noi e nel mondo. Trasformazioni di cui, volenti o nolenti, bisogna tener conto.

Se ne sono avveduti anche coloro che, con sfumature varie, parteggiavano per la riforma dello Statuto. E, naturalmente, ne hanno esultato i fautori di una trasforma-

zione rivoluzionaria dell'Ente e delle sue funzioni. Due posizioni, ripetiamo, che si sono venute delineando con sempre maggiore chiarezza con il trascorrere delle ore e, che hanno finito per polarizzare il convegno. Da una parte quelli che, pur postulando una Biennale realmente autonoma e assumendo una posizione critica nei confronti di una Biennale - Salons, Biennale - esposizione per l'estate e basta, hanno proposto modifiche - magari spesso sostanziali - allo Statuto progettato. Dall'altra chi non ritiene possibile altro che un formale atto di decesso per essere più liberi di costruire qualcosa che meglio risponda alle nuove esigenze dell'esperienza artistica ed in particolare della sua fruizione. Un ente, al momento, quasi impossibile da definire, ma forse proprio per questo più vicino alle aspirazioni di ciò che Adriano Seroni ha chiamato "il giusto della contestazione".

Un contrasto che appare quasi insanabile e che rende ardua ogni previsione circa il futuro della Biennale, specie quello immediato. Ma forse, appunto per ciò, richiede ogni sforzo per trovare una via d'uscita. La necessità, cioè, di recepire quanto di valido e positivo e realizzabile ci sia in queste posizioni e mediarle nel modo più responsabile e onesto. Cercare insomma strumenti idonei al mutato rapporto cultura-società, che questo contrasto mette in luce con chiarezza, tanto più che è problema che non riguarda soltanto il "particolare" di Venezia, bensì investe tutte le strutture culturali del Paese. Venezia non è altro che una situazione-pilota o, se vogliamo, una situazione-limite, ma forse proprio per questo non può che continuare ad essere oggetto di un incessante dibattito. Un continuo, franco scambio di opinioni che, per quanto ci riguarda e nella nostra modestia, ci proponiamo di continuare.

IL CRUDO E IL COTTO

Brevi, personali postille a due mostre milanesi dei giorni scorsi: all'Apollinaire e da Cortina. Più che per discutere di Daniel Buren e di Pietro Annigoni, per rilevare come i nostri siano davvero tempi da crudo e cotto (per parafrasare Lévi-Strauss). Cominciamo dall'Apollinaire, diretta, come è noto, da Le Noci. Questa galleria ha aperto la stagione con una mostra chiusa. Non è, come può sembrare, un bisticcio di parole. La mostra era proprio chiusa, anzi sigillata. All'esterno, sulla porta, era stato incollato un foglio di carta a bande bianche e verdi. Il catalogo afferma: di Buren, ma avrebbe potuto essere una carta qualsiasi. Un foglio grande come un lenzuolo che costituiva un esplicito "non si entra". Più ancora che alla recente rassegna "Prospect 68" a Dusseldorf, dove sempre il binomio Apollinaire-Buren, ha rappresentato con i 18 mq. di parete tappezzata con la medesima carta, il punto di rottura più vistoso, rispetto alle mostre presentate dalle altre gallerie d'avanguardia, qui la contestazione è realmente globale. Una ferma, elementare posizione che può riassumersi così: le gallerie, con tutti i loro sistemi e l'arte che vi si espone, hanno fatto il loro tempo e perciò è necessario un radicale, intransigente no. Restando in attesa di tempi nuovi, in attesa che l'arte esca all'aperto, esca finalmente nelle strade (e Buren, in aprile, ha appunto coperto con le sue bande bicolori alcuni cartelli pubblicitari a Parigi).

Vano il tentativo di prendere Le Noci a braccetto e di spiegargli che a me sembrava una bella utopia, la quale, oltre tutto, ha tante analogie con altre attuali, sterili forme contestative. Vince lui e mi sospinge nel suo studio-magazzino. E si sforza di convincermi che in tempi di allunaggio non c'è più posto per l'arte tradizionale, happenings compresi. Mormora parole irriveribili sull'attività di certe gallerie e ver-

ga con mano decisa, sul frontespizio del minuscolo *Livre rouge de la revolution picturale* par Pierre Restany: "al caro amico ... carbonaro anche lui per l'arte totale, con simpatia ..." Non mi rimane che tenermi nella strozza: ma intanto cosa fare? Galleria Cortina. Qui folla strabocchevole. Le salette labirintiche sono stipate di gente in estasi. Sfoglio una lussuosa monografia: Pietro Annigoni (Milano 1910) detto Canonicus. Ma sarebbe stato facile il rifiuto: Pietro Muttoni (Venezia 1605 - 1678) detto della Vecchia. Scrive uno storico, parlando di questo pittore secentista: "che si ispirò agli antichi, da Tiziano a Paris Bordone, e in particolare a Giorgione: anzi, con tali principi giunse a segno, che alcuni suoi quadri passano tuttavia per Giorgioni, per Tiziani". Ma, come dicevo all'inizio, non è di Annigoni che volevo parlare, nè dei sederi delle sue sfumate modelle, nè tanto meno dell'agiografia a cui si ispira. Un amico, infatti, mi ammonisce che ognuno è libero di fare ciò che gli pare. E io osservo Cortina, giovanile e sorridente, che fa gli onori di casa. Cortina, anche noto libraio, e perciò, secondo la tradizionale definizione: uomo di cultura. E guardo il pubblico: mica solo decrepiti. Atletici *managers* e sfarfallanti *mini-gonne*. Magari c'è anche Alicia Sherman, il cui ritratto a mezzo busto (nudo) troneggia su una delle pareti. Chissà perchè mi viene in mente il Belli e il suo sonetto *Le Cappelle Papale*. Ricordate?

Li Cardinali ce stanno ariccorti
Cor barbozzo inchiodato sur breviario,
Come tanti cadaveri de morti.

E nun ve danno più segno de vita
Sin che nun je s'accosta er caudatario
A dije: "Eminentissimo, è finita."

Francesco Vincitorio

L'INGRANAGGIO DELLA CRISI

"Discutere per conoscere" (Barletta, NAC 2, p.4), va bene. Ma intanto, per discutere, è necessario cominciare a tematizzare: di che cosa ci si lamenta?

Nei due articoli, che su Nac 1-2 hanno aperto la questione, c'è un difetto di descrizione e di enucleazione dei contenuti generali del problema: si prendono le mosse dalla crisi della Biennale di Venezia, si richiamano altre crisi, la triennale a Milano, la quadriennale a Roma. Ma quello che non si fa è la rappresentazione nei "punti alti" del quadro generale di una crisi che ormai ha investito l'intero mondo del lavoro artistico. E ciò che caratterizza con angoscia progressiva la situazione è la immediata mancanza di prospettive, di alternativa.

Bisognerà forse cominciare a compromettersi e scendere praticamente nella realtà della situazione, ricostruendo l'ingranaggio che porta oggi l'arte alla società e avanzando come indicazione generale l'ipotesi alternativa della costruzione di un ingranaggio che porti la società all'arte. E' certa intanto una cosa: non è più possibile fare cultura e continuare nell'abitudine accademica, lo stile di discorso convenzionale è sempre più inutile proprio per difetto di verifica nella realtà, gli interventi tendono a registrare delle posizioni psicologiche o del tutto interlocutorie, e il dibattito non è in grado di entrare nella realtà degli interessi sociali, costituiti e da costituire intorno all'arte, promuovendo la movimentazione necessaria alla preparazione di riforma. Io credo anzitutto che sia necessario rendersi conto che la crisi esplosa alla Triennale o alla Biennale non siano malattie locali, di organismi, di istituzioni, di regolamenti; ma credo invece che proprio esse abbiano messo in luce la dimensione e la natura "sociale" del problema, precludendo alla apertura di una vera e propria "questione sociale" dell'arte. Che cos'è emerso infatti in quelle crisi? Quali sono state in fondo le ragioni oggettive dello scontro, se non quelle di una complessa politica extrartistica e extraculturale come sono ormai sempre più queste che presiedono alla gestione delle manifestazioni medesime pervenute adesso a un punto di eversione totale e quindi di rottura con le ragioni del lavoro artistico

e gli interessi dello sviluppo reale tra lavoro artistico e società?

Comincia a essere assolutamente necessario vedere insomma che la crisi tende a coinvolgere l'intera organizzazione artistica e specialmente sul piano più decisivo, quello del rapporto tra produzione e distribuzione del consumo artistico nella società. In questo senso è impossibile muovere una qualche politica dell'arte limitandosi a riconsiderare istituti e statuti, gestioni e regolamenti, formule burocratiche e ingerenze politiche. Nè peraltro si tratta di aggredirlo dall'esterno il problema o di affrontarlo dall'interno: la realtà del problema ha una faccia sola.

E' invece assolutamente urgente e necessario cominciare a delineare una politica dell'arte che sia appunto una politica di riforma nei confronti dei modi del rapporto a cui è giunta oggi l'organizzazione distributiva dell'arte. E intanto è pure necessario aprire subito una tensione attiva negli stessi operatori e cooperatori d'arte (artisti e critici) verso una coscienza unitaria e di parte: prima esigenza strumentale per elaborare un programma e un movimento di rivendicazioni atte a difendere e a ritrovare la culturalità e la socialità dei risultati del lavoro artistico, le opere, e a garantire ai suoi produttori l'autonomia intellettuale necessaria attraverso la sicurezza economica e la indipendenza sociale. Perché la situazione, che viene avanti oggi e che tende a colpire specialmente le giovani leve dell'arte, sta assumendo sempre più tutti i caratteri di un crescente processo di proletarianizzazione degli artisti, demistificati fino al rango di produttori della merce estetica e ingaggiati spesso in una forma salariale di rapporto, in cui l'elemento decisivo è costituito dalla struttura commerciale della ditta distributiva. Sicché aprire la questione sociale dell'arte vuol dire una cosa sola: rimettere in discussione il meccanismo di selezione dell'arte, che è il meccanismo con cui viene immessa oggi l'arte nella società e che è infine il meccanismo a cui gli artisti rapportano il loro lavoro. Interpretare il meccanismo di questo rapporto è la condizione essenziale per chiarire anche tanti significati del modo culturale con cui l'arte viene vissuta oggi nella società.

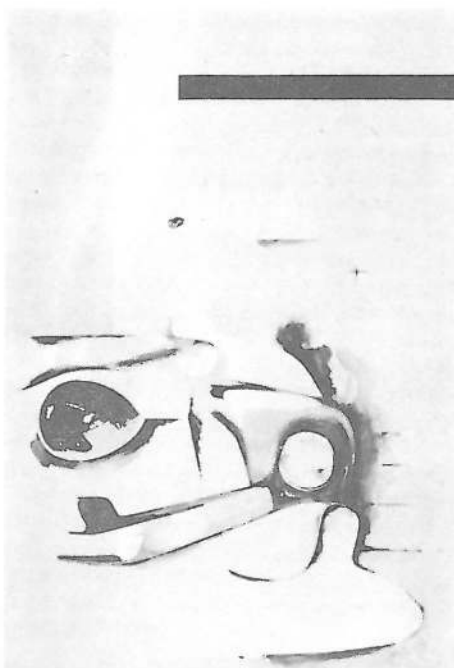
Salvatore Fazio

IL CONSUMATORE CONSAPEVOLE

Continuando un discorso organico su certi aspetti dell'attuale cultura figurativa inglese, dopo mostre che hanno permesso di vedere lavori di artisti come Patrick Caulfield, Peter Blake e, ultimamente, Jann Haworth, lo Studio Marconi ospita ora una personale di Richard Hamilton, del quale sono esposti 13 dipinti e 10 tra disegni e acquarelli: cioè un complesso veramente notevole di opere, dati i ben noti limiti quantitativi della produzione del pittore (si pensi che la fondamentale retrospettiva ordinata nel 1964 a Londra, nella Galleria Hanover, raccoglieva solo 35 opere) e data anche l'importanza primaria che nell'attività di Hamilton hanno i disegni, gli acquarelli e gli studi preparatori. Le opere presentate - quasi tutte di proprietà di collezioni pubbliche e private - sintetizzano oltre un decennio di ricerche, che qui è possibile ripercorrere direttamente, appoggiandosi ad alcuni degli esiti più rilevanti: a cominciare da "Hers is a lush situation", del 1957/58, che, con "Hommage à Chrysler Corp" (pure del 1957; non esposto a Milano) segna l'inizio delle esperienze di trasferimento nella pittura di quegli interessi per la "Pop-culture" che in Inghilterra si erano andati concretando già da qualche anno attorno all'Institute of Contemporary Art, nell'ambito del cosiddetto "Independent Group", del quale Hamilton fu un protagonista. Si tratta di un quadro difficile. In esso, come ha scritto Lawrence Alloway, "i riferimenti si mescolano come parole intrecciate in un cruciverba, e formano segni altrettanto

ambigui delle definizioni dei cruciverba". Il tema primo è l'automobile, un tema tipico della civiltà di massa, che Hamilton affrontò proprio per la sua rilevanza "polare", per la sua pregnanza simbolica, e che appunto per questo è carico di complesse allusioni semantiche e di implicazioni psicologiche, erotiche e sociologiche. La forma corrisponde a tanta sfuggente complessità: fluttuante, ad incastri, riprende le sinuose curvature delle carrozzerie, l'accesso occhieggiare dei segnalatori, il luccichio delle cromature, lo stesso deformato riflettersi dell'ambiente esterno nel parabrezza; mima gli effetti ottenuti dai designers industriali, dai tecnici pubblicitari e dai fotografi delle riviste popolari. E tutto con un tono che non è, mi sembra, né di ripulsa, né di accettazione senza riserve. Un tono, prima di tutto, realistico, che vuol presentare ciò che al nostro tempo è vero, ciò che esiste; senza apocalittiche contestazioni; con una certa partecipazione, anche ("la posizione di Hamilton ... è quella del consumatore consapevole" nota l'Alloway); ma non senza una certa critica (che non va esagerata, ma neppure sottovalutata), di rado apertamente ironica, di rado esibita, e tuttavia ben presente, come tra l'altro confermano i testi scritti da Hamilton a commento dei suoi dipinti ("Immagine urbana", ad esempio, pubblicato nel 1963 su "Living Arts" ed ora tradotto sul catalogo di questa mostra). Il risultato è un'immagine che non si brucia nel puro presente e che neppure si attesta moralisticamente su astratti valori "eter-

ni" ed "universali"; che non si esaurisce nella passività, ma neppure si esalta nella radicale contestazione. E questo giudizio può esser esteso a tutte le altre opere dell'artista inglese: a "Glorious Technicuture" (per rimanere nell'ambito della mostra), vicinissima a "Hers is a lush situation" e a "Hommage à Chrysler Corp" e ad esse legata anche da una sottile vena lirica; alla serie intitolata "Towards a definitive statement on the coming trends in men's wear and accessories" (1962), che sono parole di Hamilton - "tenta di rappresentare i miti, i sogni e le imprese di questa metà del secolo"; a "My Marilyn" (1965), dolorosamente elegiaca nell'esibizione delle cancellature della propria immagine operate dall'attrice; a "Still Life" (1965), ove l'attenzione è volta ai prodotti del "comfort" domestico; al gruppo dedicato al "Solomon R Guggenheim Museum" (1965/66); a "Bathers II"; fino ai recentissimi "I'm dreaming of a white Christmas" (1967/68) e "Swingeing London 67" (1968). Opere tutte da cui, inoltre, balza evidente la personalità ed autonomia del linguaggio di Hamilton (sostanzialmente diverso da quello di un Blake o di uno Smith - per citare le due differenti polarità svolgentisi complementariamente, anche se non con esatta coincidenza cronologica, alla ricerca di Hamilton -, così come da quello dei pittori della generazione più giovane, quali Hockney, Jones e Phillips), che - lo ha già sottolineato Jasja Reichardt, presentando lo scorso anno alcune serigrafie dell'artista, esposte in oc-



R. Hamilton: *Hommage à Chrysler Corp* 1957

casione del XV Premio Lissone - non è mai imposto dal tema o dal materiale e neppure ad esso solo sovrapposto, nonostante la varietà di sperimentazioni, in cui gran parte ha un caratteristico intervento combinatorio di elementi e tecniche, svolto sì a livelli diversi - dalle mosse intersezioni delle opere attorno al 1957/58, alle forme più dominate degli anni successivi, alle ultime immagini, meno frammentate - ma con una sostanziale, riconoscibile continuità.

Luciano Caramel

BARI

Galleria La Bussola: Ercole Pignatelli

Sorprende la perplessità con la quale da alcune parti si è accolta la mostra di Ercole Pignatelli: il giovane esponente del "nouveau réalisme" articola invero assai chiaramente la propria ricerca, senza dar adito ad equivoci o ambiguità. Intanto, mi sembra significativa l'individuazione di una componente fondamentale del suo discorso pittorico, quel suo personalissimo fare dissacrante col quale investe ora il repertorio iconografico classico (vedi le "nature morte" e i "tramonti") ora una certa tradizione pittorica (vedi il rifacimento del quadro di De Chirico). Questo suo gesto, al limite della irrisione, si compie stilisticamente mediante l'adozione di un cromatismo fastoso, urtante e perciò stesso, carico di negazione. Il "glamour" pittorico di Pignatelli diviene in tal modo condizione figurativa indispensabile e non una remora alla comprensione della sua opera. Altro elemento di primaria importanza, mi sembra sia da ravvisarsi nel particolarissimo gusto "scenico", col quale l'artista aggredisce lucidamente la realtà (vedi l'ovale con l'autostrada) cogliendone il vuoto esistenziale (la terrazza a mare) in un senso panico della vita e delle cose.

Rosa Manzonina



E. Pignatelli: Crociera sul mar Nero 1968

CAGLIARI

Premio Sulcis - Iglesiente

La Mostra nazionale di pittura e grafica "Premio Sulcis-Iglesiente" ha costituito, in quest'ultima edizione, uno degli avvenimenti più importanti nel campo dell'arte in Sardegna. E' stata l'occasione migliore e più riuscita per un diretto confronto tra gli artisti sardi, che non avevano, si può dire da anni, questa possibilità. La presenza di nomi di importanza nazionale e internazionale ha fatto sì che la rassegna si assestasse su un livello di assoluta dignità artistica. Non è stata meno importante, sotto questo profilo, l'opera della giuria presieduta da Corrado Maltese. Uno dei dati più significativi offerti dalla Mostra è consistito nella possibilità di constatare che gli artisti sardi delle ultime generazioni hanno superato in gran parte la "timidezza" e il "perbenismo" provinciale e le ambiguità di una pretesa cultura regionale che avevano impastoiato i più anziani in tematiche folkloristiche e in formule stilistiche attardate. Tra artisti dell'avanguardia nazionale e i più giovani dei sardi presenti, sono emersi con maggiore evidenza gli elementi di affinità che i "dislivelli": ciò che rappresenta un dato senz'altro positivo, soprattutto per una regione marginale non solo geograficamente quale la Sardegna è; rappresenta anche un motivo di speranza in una situazione culturale più articolata e dialettica. La mostra ha messo in evidenza, d'altronde, la necessità di un serio intervento del governo regionale nel campo delle strutture artistiche per sgombrare da iniziative come questa l'ombra della precarietà e i margini di improvvisazione che pure affiorano fastidiosamente (p.e. l'insufficienza assoluta dei locali di esposizione). La giuria ha seguito un criterio di premiazione tendente a valorizzare l'opera di artisti indiscutibilmente validi ma "non ancora sufficientemente riconosciuti e affermati". Per la pittura i premi sono andati: il 1. a Tonino Casula, il 2. e 3., riuniti, ad Antonio Atza, Cesare Bazzoni e Giovanni Nonnis. Le medaglie d'oro sono state assegnate a Gaetano Brundu e

a Luigi Mazzarelli; quelle d'argento a Cipriano Mele e a Gaetano Pinna. I premi per la grafica sono stati assegnati così: il 1. a Primo Pantoli, il 2. a Romano Notari e il 3. a Carlo Murrone; le medaglie d'oro sono andate a Ugo Ugo e a Giovanni Dotzo.

Salvatore Naitza

MATERA

Circolo La Scaletta: Tonino Cortese

Queste immagini d'argilla arrossate dal fuoco costituiscono un ricco bagaglio della ancor breve attività del giovane artista lucano. La figurazione è la base di Cortese; non va trascurato, però, che la fuga verso alcuni bozzetti non finiti, con una materia trattata intelligentemente, sintetizzano lo spirito poetico che vi va proponendo. Restituire alla natura quello che è della natura è la radice di questo scultore. Impegno apprezzabile se si pensa alle continue tentazioni che il mondo contemporaneo offre e alle diverse materie da plasmare disponibili sul mercato. L'argilla, che è il letto su cui vive Cortese, è la componente di questo regno fatto di forme, di volumi, di piani che si semplificano assumendo un riferimento reale. La comunione dell'artista con la materia grezza, la compenetrazione di un movimento, l'intervento del tocco, riscattano questa completa partecipazione che Cortese, con umiltà, ha con l'arte.

Tonino Cortese si riallaccia all'antica tradizione con rispetto e con volontà artigianale e "lavora" l'argilla, la stessa che nel III o IV sec. serviva ai popoli di Eraclea e Metaponto per modellare i reperti che oggi ammiriamo nei musei, facendola vibrare come se fosse cosa viva. Ma già dal momento della scelta la estrae con tracce di opera d'arte, segni vitali di madre natura, segni sensibili riproposti dall'artista. Sono 25 i pezzi ordinati in questa prima personale, fra cui da segnalare "u picciotto", "omaggio a Boccioni", "l'occhio del tifone".

Franco Palumbo

MILANO

Galleria San Fedele: E. Prampolini

Recentemente, ricordando le vicende del Gruppo Como alla Galleria Vismara, Mario Radice, tratteggiando i rapporti tra gli astrattisti di Como negli anni Trenta e Quaranta e i futuristi, di Enrico Prampolini ha lumeggiato che, in quel tempo, l'artista modenese era solito presentare opere astratte a Parigi, e dipinti futuristi, aeropitture, in Italia. Furberia? Sagacia? Certamente, per gli artisti astratti italiani di allora, si trattava di furberia. Prampolini nelle mostre ufficiali italiane era futurista. Posta la domanda oggi, le cose cambiano. La mostra alla San Fedele testimonia sia il Prampolini futurista che cerca la simultaneità tra una figura di donna, la luce e l'ambiente; sia il ricercatore nell'ambito dell'aeropittura; sia il realizzatore di forme astratte, geometriche e non; sia lo sperimentatore di nuove percezioni polimeriche. Aspetti difformi dello stesso artista che possono disorientare il pubblico. In quest'arco di pittura che va dal 1914 al 1955, se le opere non fossero firmate, non solo il pubblico impreparato, ma anche un ipotetico critico d'arte straniero, che per avventura non conoscesse nulla di Prampolini, sarebbero impossibilitati - qualora a mò di quiz gli si chiedesse di scegliere dal mucchio i quadri di Prampolini mischiati con altri - a orientarsi giustamente. In altre parole, costoro individuerebbero sì più stili - ora di forma ora di figura, ora di ricerca tonale ora di ricerca timbrica - ma non riuscirebbero a cavare fuori una immagine unitaria, univoca, dell'artista. Se tale è oggi la percezione reale circa tale produzione, potendola vedere riunita a dodici anni dalla morte del pittore, bisogna pensare all'orizzonte molto più ristretto, e parziale, dello spettatore che dovette seguire via via Prampolini nella sua vicenda estetica. La quale, per dichiarazione dell'autore medesimo, ha avuto ben undici stadi. La mostra alla San Fedele è dunque utile, pregiudizialmente, quale paradigma metodologico, a capire come a giudicare. Infatti: o se ne deriva che sono necessari più metri per giudicare i vari

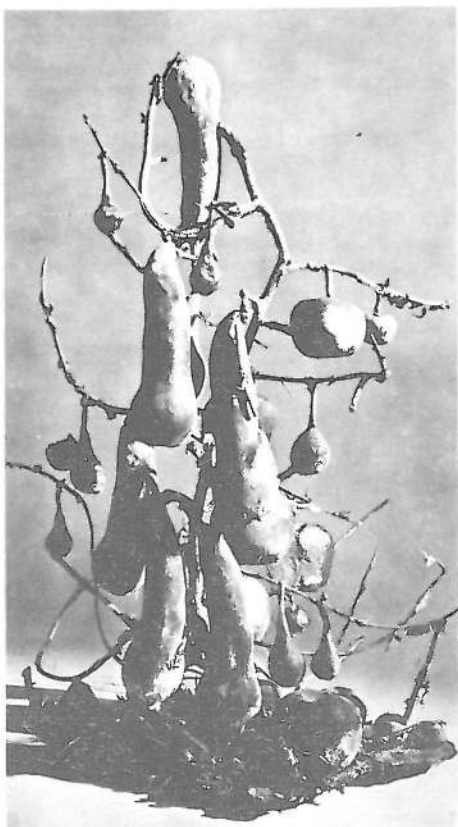
stadi stilistici, o ne consegue che artisti di tipo siffatto sono quasi scissi in più personalità. E ciò, naturalmente, in somma onestà; a prescindere da abbandoni a mode o a contingenze pratiche. Il che implica, alla fine, un rapporto di tipo storico. Anzitutto con altri artisti italiani: e allora si vede che la bipolarità progresso-regressione che c'è nel Carrà prima e seconda maniera, non altrimenti che in Morandi, Severini, Balla, De Chirico, non si riscontra in Prampolini, il quale procede sempre avanti senza mai retrocedere su stili di tutto riposo. E poi con artisti stranieri: Klee, Kandinsky, Picasso - tutti e tre polistilistici - i quali però, a differenza di Prampolini, non scindono l'esigenza linguistica della ricerca formativa dall'esigenza semantica della validità dei contenuti iconologici, pervenendo così a una sintesi delle varie modalità di ricerca e di stile, nel cemento di una personalità assai individuata. Il rapporto di tipo storico, mi sembra, mostra insomma la forza di Prampolini nei riguardi dell'area artistica italiana, e nel contempo la sua debolezza verso quella estera. Parimenti, ne esce la priorità in lui dell'operazione tecnica, come scoperta di nuovi mezzi della visione, rispetto all'operazione intellettuale, come elaborazione di valori interiori. Pragmatica, vivida di anticipazioni, l'opera di Prampolini non è esente da dipinti lucidi, quasi profetici. Voglio qui ricordare l'olio su compensato del 1924: *Mussolini. Sintesi plastica*. Laddove quello che è, forse il primo ritratto del dittatore, in un'aura di avvenirismo, dice la verità circa un destino. La volumetria espansa e fredda del cranio fa contrasto con il trafiggente occhio scarlatto. Non condottiero, ma incantatore e genio malefico! Esposto alla Biennale del 1926, questo quadro ufficiale dell'Italia fascista poteva ben essere presentato, e non lo fu, alla mostra di qualche anno fa sulla Resistenza europea nell'arte. Infatti, l'intuizione della verità è privilegio dell'artista vero, al di là della sua tessera politica, delle sue intenzioni celebrative. Un demone fa svelare all'artista ciò che egli vuole tenere celato nel cuore.

Galleria Schwarz: Alik Cavaliere

Correggendo il vecchio adagio, si potrebbe dire: "Ad Alik Cavaliere non far sapere quanto è buono il formaggio con le pere". Le pere - tipo *abate*, tipo *kaiser* - lui le impiega per farne sculture; e, al di fuori dello scherzo, si prestano a interessanti rapporti. Ad esempio con l'ideologia platonica. Affermando che l'arte è una semplice imitazione della natura, e questa è imitazione del mondo delle idee, il grande filosofo greco svalORIZZAVA l'arte, considerandola imitazione dell'imitazione. Così l'artigiano fabbricatore di un letto era da lui reputato superiore a chi dipingesse un letto: il primo imitando l'*idea*, pura e divina, di letto, il secondo imitando l'*apparenza* di un letto. Orbene, per Platone, le pere le mele gli arbusti usati nella scultura di Cavaliere, probabilmente, avrebbero il pregio di essere non arte imitante la natura, ma la natura medesima. La natura tale e quale: tranne che nella materializzazione. Quest'ultima, però, per la perennità del metallo, avrebbe il merito d'una eternità non riscontrabile nei singoli deperibili oggetti di natura. Tenendo a modello l'eternità dell'idea, Platone preferirebbe, dunque, la scultura "a calco" di Cavaliere, rispetto a una scultura più inventata. La percezione di un'oggetto attraverso il calco, ricorda a noi la drammaticità, perdurante ancora, dei calchi umani delle vittime dell'eruzione di Pompei del 79 d.C. Lo spettatore avverte nel naturalismo di Cavaliere, gravido di quell'asperità bruciante e corrosiva propria della combustione, come un simile immane evento catastrofico, non respingibile: l'uccisione della natura. Talchè i reperti di questa sono da contemplarsi "come vita che fu". Ne deriva anche che le "nature morte" di Cavaliere sono tali, nel senso letterale della parola. A parte l'abilità tecnica, in lui è ammirevole l'intuizione della vitalità emotiva del reperto naturale: ironicamente conservato *ab aeterno*, non imitato, divenuto "arte" solo per procedimento di conservazione. Tale ironia, talvolta, prende la consistenza di una metafora mitica. Come la pera, la mela o l'arbusto ingabbiati. Simbolo dell'imprigionamento della natu-



E. Prampolini: Anomalie cosmiche 1955



A. Cavaliere: L'albero generoso 1966

ra nell'epoca dell'artificialità. Simbolo dell'ingabbiamento; metafora che ritroviamo in Ernst, nel pittore napoletano Sergio Fergola, e in altri. Attraverso fotografie esemplari di Ugo Mulas, pubblicate in una coedizione Galleria Schwarz-Fratelli Pozzo, con presentazione di G. Ballo, tramite il linguaggio assoluto e scarno dei bianchi, neri e grigi, il naturalismo di Cavaliere si mostra, con evidenza maggiore che per percezione diretta, a cavallo tra un surrealismo di procedimento ed un espressionismo di contenuto: la fotografia di Mulas imita la scultura di Cavaliere, la quale imita la natura, la quale imita l'idea di natura. Tuttavia la natura è psichicamente morta. (Che divertimento!).

Riccardo Barletta

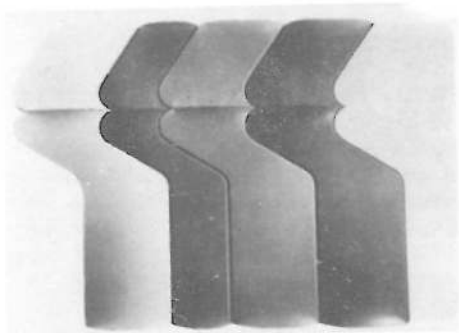
Galleria Ariete: Shu Takahashi

Murillo Mendes che presenta questa mostra dice, ad un certo punto del suo discorso, che l'opera di questo giovane giapponese, da cinque anni trapiantato a Roma, smentisce il famoso aforisma: "L'Oriente e l'Occidente non si incontreranno mai". Credo si possa essere d'accordo e rilevare che Shu Takahashi rappresenta un eccellente esempio di questo rimpicciolirsi del mondo, di questo progressivo formarsi di un'unica grande provincia culturale. Senonchè - e questo non è, come può sembrare, contraddittorio - mi pare che nelle sue forme-colore, larghe, elementari ma spesso sinuose o mosse da quasi impercettibili, regolari tensioni e sommovimenti, ci sia anche una particolare disposizione che potrebbe essere definita di spiritualità estremo - orientale. Un tipico atteggiamento nipponico, uno speciale fiato poetico - frutto certo di una cultura diversa dalla nostra - che, pur nella acquisita e fatta propria classicità razionale e occidentale del dettato, si manifesta proprio attraverso particolari sottigliezze, calibratissimi ispessimenti, il lieve piegarsi di una forma, quasi istintive scelte dei colori. Tutti dati nuovi - come nuovi sono i materiali che egli adopera - ma con una specie di ingentilimento interiore che ha radici lontane. Qualcosa che tende ad armonizzare l'immagine in un ordine superiore di mediazione e si espande, rasserenante, dalle pareti.

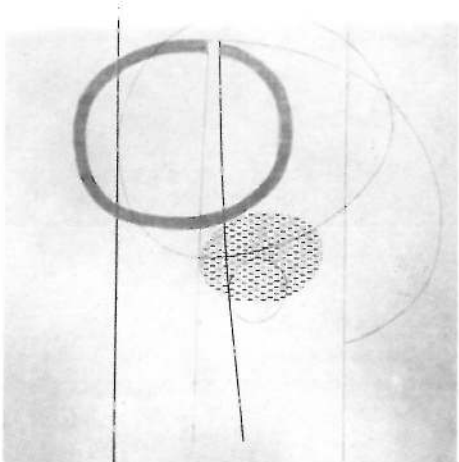
1



2



3



Galleria Bergamini: Carlo Mattioli

Con questa serie di opere Mattioli compie una operazione che, secondo me, è forse qualcosa di più di una elaborazione del tema della "natura morta". Il quale, come rammenta Marco Valsecchi nella presentazione, è antico di secoli e costitui, fin dagli inizi, un segno di libertà immaginativa da parte degli artisti. Ma qui, in questi recenti dipinti presentati dal pittore parmenese, acquista un preciso significato - da ciò la sua attualità - per una specie di volontà di "verifica" che li sottende. E lo stesso richiamarsi esplicitamente - persino nei titoli - alla celebre "canestra di frutta" del Caravaggio all'Ambrosiana, sottolinea questa intenzionalità. Vale a dire - ripeto - partendo da un dialogo con quell'illustre esempio, verifica della validità, oggi, di una simile tematica.

Basta uno sguardo, anche fugace, a queste tele, e basta osservare alcuni "nudini" a pastello, antecedenti e pure presenti in questa mostra, per comprendere, subito, come il discorso che vi conduce, rappresenti appunto un continuo saggiarne le attuali possibilità espressive. Soprattutto ipotesi che potremmo definire di "antievasione" e di "antiintimismo". Tutto ciò riscontrabile e nella concretezza quasi fisica dell'immagine, e nella densità addirittura materica e, infine, nella durezza del segno che spesso - specie nei piccoli formati più tentanti in chiave intimista - circostrive e delinea la forma. Una durezza che, come si ricorderà, è già nel prototipo caravaggesco - sia pure con una incisività che in Mattioli sarebbe innaturale - e che, meglio di ogni altra cosa, denuncia questo desiderio di un possesso reale e niente affatto sentimentalistico. Un segno pesante e che è della medesima qualità espressiva della pasta cromatica stesa, a volte addirittura a grumi sulla tela. E insieme rendono evidente questo blicarsi tra irritazione e struggimento, tra nostalgia e inquietudine. Una posizione che Mattioli ha raggiunto non senza fatica, riscattandosi da certe eccessive dolcezze nelle quali sembrava doversi, irrimediabilmente, inclinare.

1 C. Mattioli: Natura morta 1967

2 Shu Takahashi: Superfici di colori 1967

3 Bice Iazzari

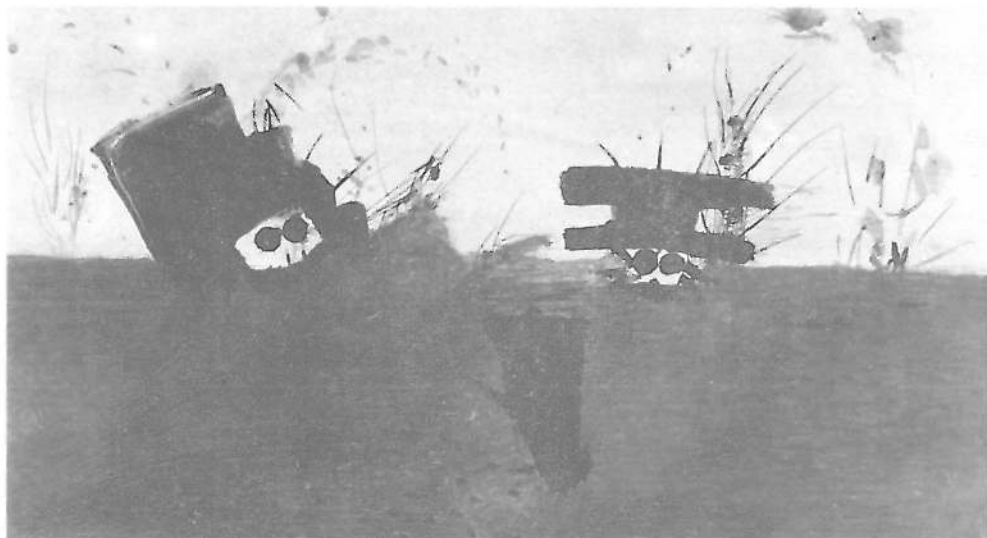
Galleria Le Ore: Enrico Della Torre

Nel ventaglio delle odierne tendenze, c'è un settore che, più degli altri, può essere definito di tradizione pittorica. Una tenace fedeltà al pennello, riconosciuto ancora come tramite ideale del colloquio artista-immagine. Colloquio magari un po' intimo, comunque conoscitivo per sé e per gli altri di una condizione umana non per questo meno attuale.

Un esempio ne è Della Torre che ha, fra l'altro il merito di mantenersi fuori da congreghe e simili. Continuando una propria, scrupolosissima indagine sulle possibilità espressive del segno, che, solo in questi ultimi tempi - sentitosi ormai sicuro - è divenuta indagine sul segno-colore. Un fitto, sensibilissimo intrico dove il dato di natura - natura agreste da bassa padana, dove è nato - viene continuamente impregnato di significati quasi autobiografici. Con gli insetti tra l'erba che ingigantiscono e diventano mostri conturbanti, conservando però una specie di dolcezza - e sono soprattutto i dati cromatici a realizzarlo - che fa da contrappeso e mantiene il dipinto in un arduo ma esatto equilibrio. Visioni che, come rileva Valsecchi che lo presenta, "creano una dimensione tra lo stupore e il sognato", "una sua dimensione pittorica e poetica che ha profonda attinenza con la sensibilità e le inquiete prospettive attuali".

Galleria Cadario: Bice Lazzari

Per quanto ne so, è una mostra passata piuttosto inosservata. Ed è ingiusto perché, secondo me, è una mostra delle più genuine. D'altra parte, questo rimanere nell'ombra corrisponde alla stessa personalità di Bice Lazzari: alla sua "orgogliosa solitudine", alla sua "umile problematicità", alla sua "indocile ricerca operazionale". Sono giuste parole di Guido Montana, che le ha dedicato un lungo scritto di presentazione, nel quale, a parte qualche oscurità gergale, vengono individuate con molta perspicacia le ragioni della sua poetica. La quale è quella di un segno iterato ma estremamente aperto e pronto a qualsiasi autentica invenzione; pazientemente, umilmente manuale ma per poter essere più vicino ad una povertà - ricchezza; modesto e timido, però sensibilissimo e fermo in una sua certezza che sorprende e prende l'osservatore. La parsimonia cromatica - spesso solo un po' di pallido arancio sulla tonalità bianco-grigiastra della tela - conferma questa disposizione ad una sperimentazione sommessa ma tenace. E, principalmente, una consapevolezza, affiorante e subito castigata, di poter davvero essere utile agli altri. Di poterlo essere con una tela e un poverissimo segno di matita. Ma con questi semplici mezzi, spogliandolo, per virtù estetica, delle tante sovrastrutture che l'ottendono. Dandogli infi-



E. Della Torre: Insetti sul frumento 1968



G. Fieschi: I Diadochi 1965

ne - per citare ancora Montana - come è di ogni vero artista "un campo nuovo di rapporti semiotici, rifiutando l'abitudine percettionale e ogni condizionamento, senza tuttavia ricostituire nuovi stabili schemi della percezione".

Galleria 32: Giannetto Fieschi

Al pari del Fieschi uomo, c'è nei suoi dipinti una scontentezza e un rovello che richiedono pazienza e riflessione. Giustificate, l'una e l'altra, dalla immediata sensazione che la sua ricerca continua ad essere di quelle che più contano. Rammento una visita al suo studio. Una stradina solitaria, erta sopra Stazione Principe, dove si direbbe che Genova abbia sedimentato secoli di storia anonima e popolana. Le scale di lavagna consunte e, in alto, spalancata sul golfo, una fila di stanze, in una confusione indescrivibile. E, dovunque, tracce della sua storia: le fantasticherie corrosive delle ormai lontane stagioni francese e americana e opere recenti quali, appunto, quelle qui esposte. Fatti solo in apparenza esterni, in quanto, secondo me, anche queste scelte servono ad illuminare la sua difficile arte. C'è insomma via della Colonna e Pontorno, con la scala in legno che calava o no a seconda dell'umore e dei visitatori. Un nome, quest'ultimo, che, sia pure come semplice "categoria dello spirito", può forse anche aprirci alla natura di certi verdi acidi e schiariti e ai goticismi grafici con i quali oggi Fieschi si sbizzarrisce nella firma. Sigle da avelli vescovi in vetuste chiese genovesi che fanno parte anch'esse di quella compresenza di storie che, con ostinazione, il pittore ripropone. Ogni volta una specie di ricapitolazione,

tesa tuttavia a mordere il presente. E sempre con la medesima visionarietà. Quella che, per esempio, gli ha consentito anticipi sorprendenti della pop art. Oggi sono figure, dense di grumi e di tenerezze, che si avviluppano in uno spazio indefinibile, come una lenta caduta senza fine che è grido e rassegnazione insieme. Vicende di uomini orgogliosi eppure piagati, sdegnati e, al tempo stesso, scoperti in una loro condizione dolente e avida di bene. E sempre quella tradizione che ribadisce, in mille modi, il peso della biblica condanna e, contemporaneamente, appare come sostanza ineliminabile di una esistenza che, pur nella sua torbidezza, non può che essere speranza e anelito. Un discorso grosso che Fieschi, in perfetta solitudine, continua a portare avanti con fermo impegno.

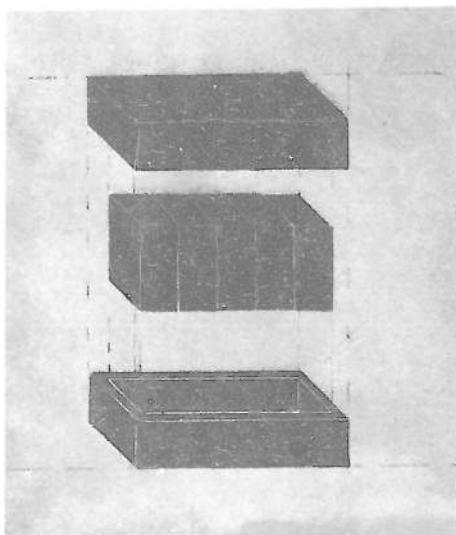
Salone Annunciata: S. Lombardo

Quando Barletta, parlando, nel numero precedente di Morandini, ha scritto: "...la dimostrazione visiva di un dato intuitivo, con la sua tattilità, incontrovertibilità, si erge tra l'uomo e l'oggetto, portando con sé la *meraviglia* che è propria del conoscere matematico. Il gioco è tutto qui, e solo qui." confesso che mi ci sono un po' arrabbiato. E avrei voluto fargli attraversare la strada, accompagnandolo a vedere questa mostra di Sergio Lombardo. Per la quale davvero si può parlare di "dimostrazione" in cui "il gioco è tutto qui e solo qui". E, aggiungerei: senza neppure la "*meraviglia*".

Questo perché, a mio avviso, le geometrie descrittive, gli elementi primari di sintassi visiva e, specialmente, i disegni di

scatole cinesi che Lombardo oggi propone, rimangono davvero un gioco mentale fine a sè stesso e oltre tutto gracile e immotivato. Privo persino di quella specificità che caratterizza questa particolare tendenza dell'arte contemporanea. Ossia quella dimensione, al tempo stesso rigorosa e dilatata, che per analogia può richiamare alla mente certi casi di classicismo - barocco, ad esempio, dell'architettura francese della prima metà del seicento. Una ambivalenza che oggi ritrova curiose corrispondenze nel diffuso sensismo dei nostri giorni, contemporaneamente, però, ad una esigenza di pulizia mentale e di chiarezza. Una razionalità che può portare, appunto, alle geometrie descrittive e agli elementi primari, tuttavia con questo irresistibile ingigantirsi dell'immagine, con questa tensione che è naturalmente riflesso di tensioni interiori. Tutte cose che mancano nelle opere di questo artista e lasciano perciò il sospetto di un equivoco di fondo che egli non è riuscito a chiarire. Nè ci sembra giustificato quell'accenno ad "un carattere enigmatico e allarmante" oppure al "deserto del Suprematismo e l'interrogazione metafisica di un Magritte" di cui parla Marisa Volpi nella presentazione. Dovrebbe costituire un altro discorso ma in Lombardo non è recepibile.

Francesco Vincitorio



S. Lombardo: Progetto per scatola 1968

Galleria Solaria: Maurice Henry

Questa mostra di Maurice Henry documenta due momenti della sua produzione, l'uno riferentesi al periodo della sua appartenenza al gruppo parigino del "Grand Jeu" conclusosi con il passaggio al Surrealismo, l'altro relativo alle opere recenti. E' merito della galleria l'aver proposto al pubblico italiano un artista così particolare, mai filtrato alla nostra provinciale ribalta, e merito del critico Margonari l'avercene dato un lucido profilo che non si accontenta di una analisi individuale ma che lo colloca in un preciso contesto culturale. Particolare rilievo hanno i disegni che documentano la produzione più lontana, tracciati con una essenzialità descrittiva che mitiga l'alone letterario e li ritrae sempre in termini visivi; sono immagini ricche di invenzione anche se estremamente semplificate, il cui scatto è dato sempre da un particolare minuto che stravolge la struttura del disegno. Nell'Henry ultimo si rivela un processo di reinvenzione iconografica desunta certamente dalla problematica della mass-media. L'immagine sempre colta dai cartoons e il significato risolto, più che da interpolazioni interne, dalla contrapposizione della loro simbologia; interessante è notare come Henry te-



M. Henry: Notturmo 1933

stimoni di partecipare, in modo diretto, senza alcuna mediazione intellettualistica, alle più appassionanti problematiche politiche del suo tempo (e nel senso giusto, naturalmente, da autentico surrealista). La mostra sottolinea anche l'estrema versatilità dell'artista, principe dell'humor noir in disegni di ampia circolazione e sperimentatore instancabile come dimostrano alcuni "oggetti" presenti che rivelano il tentativo di ampliare ed articolare la già ricca messe dei suoi modi espressivi.

Aurelio Natali

MODENA

Galleria Mutina: Gianfranco Ferroni

Nella sua presentazione Giovanni Testori ha, mi sembra, posto in rilievo una componente assai significativa del fare di Ferroni, e cioè il livello biografico: il rapporto psicologico con la madre che è poi proiezione del proprio io. Negli anni precedenti, sul 1960, Ferroni, con Banchieri e, a volte, anche con Sughi, ha occupato un posto significativo in un contesto culturale lombardo, cercando una propria via baconiana al recupero di una nuova forma di realismo. In lui infatti la tematica dell'individuale su cui cala l'orrore del subconscio era allora enunciata con scavante precisione. Ora Ferroni volge questa esperienza ormai storica in una direzione differente; lasciata in parte l'esecuzione col pennello compone secondo una tecnica che implica una partecipazione più mediata, e cioè tele segnate a stampa fotografica e poi riprese con -lumi- e inserti a olio. L'impaginazione delle opere è architettonica-strutturale mentre si verifica un recupero di certi aspetti naturalistici (oggetti) singoli, pennelli e barattoli, interni) cui si contrappone da una parte il ritratto-autoritratto, dall'altra un marchio o iscrizione che carica ideologicamente la scena. Direi che, nonostante queste sovrapposizioni, alla fine, in Ferroni, si verifica una ripresa dell'immagine descritta, spesso realistica, a volte di tono pesantemente espressivo. E' forse un momento ambiguo, questo, nel quale il distacco critico caratteristico di tanta pittura contemporanea e che pure, ideologicamente, è ricercato, si presenta, al contrario, qui, mediato spesso



G. Ferroni: Autobiografia 1968

da una strumentazione espressiva nettamente di racconto.

Rifiuterei quindi le opere troppo evidentemente contenutistiche come "Arabo ferito" per seguire più da vicino certe analisi enunciate anche nei titoli, come "Autobiografia intenzionalità della coscienza, 3" oppure "Paura".

MODENA

Sala di Cultura: Giuseppe Zagaglia

Zagaglia fotografo a colori possiede una notevole strumentazione tecnica: indurimenti e granulosità di stampa, solarizzazioni, viraggi di colori, riduzioni tonali, etc. ma direi che in lui si evidenziano, in questa interessante mostra, due atteggiamenti culturali contraddittori; da un lato, appunto, la ripresa della pittura del nostro ottocento attraverso una grana sfatta, di atmosfera tipicamente lombarda, ottenuta spesso con una riduzione quasi al chiaroscuro (in numerosi ritratti di bambini, ad esempio), dall'altro una meditata attenzione ad alcuni dei più interessanti fatti culturali moderni. E' l'aspetto che desidero qui sottolineare perchè mi sembra il solo su cui l'artista potrà puntare per un arricchimento della sua stessa sintassi compositiva e della tematica; è da Antonioni, soprattutto, che muovono alcune delle

sue opere più valide, con la scoperta cioè della geometria e della "macchina" anche in luoghi (spiagge, paesaggi, etc.) dove non si penserebbe di poter trovare mai nulla del genere, dove la regolarità e il ritmo architettonico sono (almeno a livello di mediazione letteraria di quei temi) banditi. Eppure i riferimenti a "Deserto rosso" appaiono evidenti e vi ritroviamo spesso i medesimi viraggi di colore e analoghe relazioni di struttura. Questa è, comunque, ripeto, la via per uscire dall'ambito documentaristico locale, dalla "Modena" folcloristica o dai ritratti dei bambini, altro tema di facile retorica (anche desischianna) per un qualsiasi fotografo che abbia, come Zagaglia, una cultura figurativa.

Arturo Carlo Quintavalle

PADOVA

La Chiocciola: Eduardo Arroyo

Certo, vedendo i suoi quadri si pensa subito a Mirò. Un *Mirò refait*, come sostiene Gilles Aillaud nella sua presentazione alla mostra: immagini derealizzate, quasi in u-



E. Arroyo: L'arresto di Giulio Lopez 1967

na loro "pura libertà di immagini", imprevedibili metamorfosi; uno sfondo evasivo che sarebbe l'unica possibile contestazione di ogni razionalità tecnico-scientifica e, dietro di essa, di ogni integrazione. Ma qui non basta parlare di Mirò, e tanto meno di fantasia pura. Qui non c'è più innocenza (anche ammesso che davvero in Mirò ci fosse).

Anche le forme che fanno ricordare Mirò sono volti: minatori e studenti arrestati, a volte persino Hitler. Sono vuoto disumano o attonita lotta, contro uno sfondo privo di facili speranze o di lanci eroici. Del resto, un puro rifugio fantastico è inadeguato al compito di risposta a una situazione chiusa. Non si può davvero rischiare una nullificazione, neanche per via di fantasia: sul rovescio di ogni azione nullificante come di ogni cosiddetta "pura" immagine dev'essere possibile la presenza viva - *quella* presenza - di un segno positivamente significante. Nessuno dipinge davvero solo per distruggere e anche una denuncia è, all'estremo limite in cui è ancora possibile, umana fiducia. Per questo su Arroyo resta da aprire tutto un lungo discorso: sul suo attivo impegno politico morale, sui simboli in cui si incarna nei suoi quadri, sulla pregnanza mediatrice dei segni, in definitiva, sui significati che la sua pittura mette in gioco, in relazione all'uomo Arroyo e al nostro mondo.

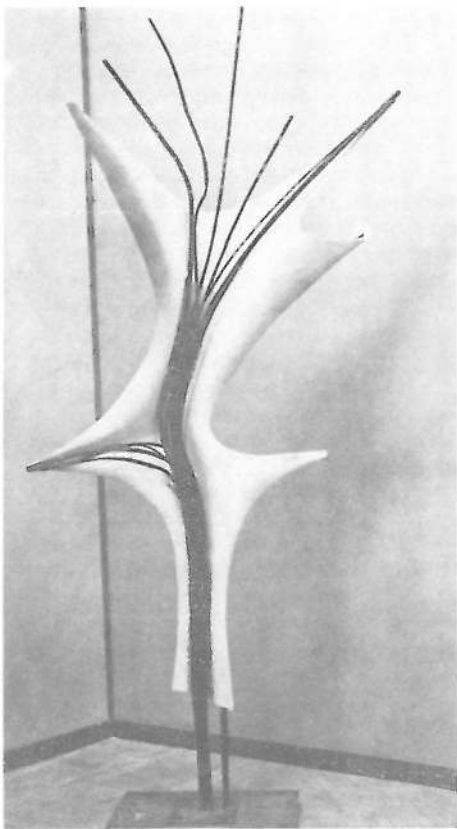
Gabriele Scaramuzza

ROMA

Galleria Piattelli: Nino Franchina

Enrico Crispolti presentando in catalogo questa personale di Franchina, scrive: "la scultura di Franchina nasce infatti costantemente in una sorta di dimensione d'improvviso immaginativo. Non ha dunque necessità di sollecitazioni dinamiche esterne, essendo intimamente dinamica fin dalla sua prima configurazione. E' struttura aperta, tramata di spazio, e struttura d'improvviso". Il rapporto spazio-tempo, dunque, la dinamica d'azione che aspira ad una rinnovata dimensione dell'immagine nello spazio. E le strutture che Franchina in questo modo analizza, sono certamente strutture mobili, piani conseguenti l'un l'altro che in un immediato svilupparsi

conquistano una misura che alla modulazione del ritmo costantemente si mantiene fedele. La forma eloidale, allora, si libra quasi a seguire i tempi di un magico balletto, ed il segno conquista l'aria aprendosi ad una sorta di lirismo epico che trasforma ogni elemento in personaggio. L'immagine che ne deriva non ha l'emblematismo totemico di un Mirko, il rituale magico-propiziatorio; al contrario, è una specie di interpretazione musicale del racconto che muovendosi sulle righe di un ideale pentagramma si apre alla suggestione dei timbri e delle modulazioni. Da qui l'*improvviso immaginativo* cui fa cenno Crispolti. Il piano si congiunge al piano, si costruisce dall'interno, si stringe nella luce "per via di porre", emerge e diventa personaggio. Troppo elegante? La risposta, a nostro avviso, sovente non può non essere



N. Franchina: Astra

affermativa e, quindi, anche limitativa. "La chanson de roland", "ettore fieramosca", "brandimante", "gano di magonza": idealizzazione poetica di personaggi e di un'epoca: la soluzione informale per via di allusioni che in effetti ad una figurazione d'origine si richiama, risolvendosi in una continuità di discorso.

Arco d'Alibert: Tano Festa

E' un problema di linguaggio questo che Tano Festa continuamente propone. Una discorsività che all'interno delle motivazioni del nostro tempo tenta autonomamente di inserirsi con una componente emblematica che, al limite, può richiamarsi, ad un concetto di poetica metafisica. Le strutture più "op" che "pop" sono indubbiamente gli elementi conoscitivi del suo discorso: ad una rinnovata tecnologia dell'immagine pagano il proprio tributo oggettivando l'indagine ricognitiva che, in tal modo, dall'andamento di base congeniale al discorso "pop" si differenzia rifiutando, come in effetti rifiuta, ogni aspirazione all'inventario. Riesce in tal modo Festa a riscattare la visione dall'archetipo formale o si risolve, invece, in una rinnovata tecnologia dell'immagine? E' un problema, questo, che continuamente si impone all'osservazione e che ancora una volta riscontriamo in questa personale dell'artista. Un Festa "retour d'amerique" vorrebbe essere l'etichetta programmatica della mostra. Un Festa, a nostro avviso, monologico nella componente d'insieme che dell'atmosfera americana prende solo certa dilatazione della visione accompagnata ad una brillantezza cromatica metallizzata: quasi l'*affiche* emblematicamente sconcertante per i contenuti: l'eterna motivazione michelangiolesca. Il positivo-negativo seriale che illumina la classicità dell'immagine con sciabolate di livida luminosità cinematografica: quasi *flash back* della memoria, sì che la visione stessa diventa ad un tempo stacco per via di contrasti ed impatto percettivo. Il senso decorativo d'insieme, allora, si fa spazio dell'immagine e spazio dello spettacolo: in una siffatta dimensione Festa cerca la propria rinnovata condizione umana.

Vito Apuleo

SABBIONETA

Sale Gonzaghesche: Convergenze 8

Vi espongono artisti rappresentanti le ricerche d'avanguardia di otto città: Verona, Brescia, Rovigo, Cremona, Reggio E, Modena, Parma.

La situazione dell'artista che opera in provincia negli anni '60 non è molto differente da quella che si affrontò in tutt'Italia all'indomani della seconda guerra mondiale. L'impossibilità di operare a contatto con le idee più avanzate, che si elaborano quasi esclusivamente nei centri e l'affanno di adeguarsi continuamente per non "restare indietro" sono problemi comuni a tutti questi artisti al di là delle singole differenti convinzioni estetiche. La generazione dei trentenni che oggi operano in provincia ha dovuto costruire sul nulla. Nessuna eredità è stata lasciata dai predecessori più validi che generalmente hanno preferito respirare l'aria di Roma o Milano. Questi giovani non intendono invece abbandonare l'area culturale nella quale si sono formati ed elaborano le loro ricerche generalmente isolati, senza conoscersi tra loro. Su questa situazione la mostra compie un'indagine a nostro avviso utilissima. Da questa convergenza di poetiche e culture diverse, ma tutte caratterizzate da una serie di problematiche esistenziali e sociologiche simili, si tenta un primo censimento, che sia auspicio di un'incontro anche operativo tra le nuove generazioni artistiche che hanno deciso di condurre in patria la loro battaglia. Questa loro responsabile scelta iniziale non può che avere come base un impegno vero, una condotta meditata, una saldezza morale indubitabile quali comporta ogni scelta difficile.

Renzo Margonari

SEREGNO

Galleria GI3 : Gianni Arde

Fino a ieri naturalista di stretta osservanza, con le opere più recenti Gianni Arde denuncia un'evoluzione in atto. Non clamorosa ma sostanziale. Anche se si direbbe che l'autore cerchi di attenuarne l'evidenza, perchè non si interpreti come con-

testazione delle esperienze precedenti, un impegno inteso solo ad aprirle su una problematica più stimolante.

Questo scrupolo può infatti spiegare la puntigliosa conservazione di tutto il repertorio di segnali del periodo concluso, senza niente escludere. L'atteggiamento odierno di Arde sembra così proporsi come una verifica critica del suo discorso di ieri: perchè in seno alla nuova immagine, il messaggio naturalistico interviene come un dato a priori, quasi un reperto da considerare in vitro. Non più simbolo autosufficiente ma destinato a caricarsi di "altri" significati, in ragione del contesto entro cui opera. Per questo fine, contrappone uno spazio virtuale, che prende forma da una struttura ordinata di linee e di zone cromatiche, allo spazio fisico nel cui ambito si esaurisce il messaggio naturalistico. In realtà la nuova proposta nasce proprio dal conflitto tra mozioni e segnali d'ordine razionale, con altri di natura emotiva che si concentrano nel reperto naturalistico. Oggi il momento emotivo sembra ancora rivendicare perentoriamente il ruolo di protagonista relegando gli schemi d'ordine mentale alla funzione di boccascena. Ma è un'impressione che nasce più dai rapporti quantitativi che dall'effettivo gioco delle parti. Perchè la tensione intercorrente tra le due polarità, trova già allo stato attuale un concreto equilibrio. Con la naturale scomparsa delle preoccupazioni di carattere transitorio, la dimensione dialettica del discorso è del resto destinata a manifestarsi in tutta la sua pregnanza, tale da consentire ulteriori e proficui sviluppi.

Eligio Cesana

TORINO

Galleria Stein: Giuseppe Uncini

Lo "strutturare" e il "costruire" sono i mezzi espressivi di Uncini, che già dal 1959 usa per le sue opere il cemento armato: le superfici-oggetto, nella loro pura geometria, forma e volume architettonici, accentuano i valori e la forza di eventi nel materiale tecnologico condizionato dall'intervento dell'uomo in quanto unione indissolubile del cemento col ferro. L'elementarietà geometrica del quadrato come

spazio visivo cintato e dipendente da ancoraggi diagonali, è il nucleo attivante delle strutture di Uncini. Da rapporti ritmicamente pausati di pieno-vuoto alternati a quelli di compressione-trazione insiti nel materiale stesso (opere dal '60 al '62), il quadrato diviene (opere dal '64) entità a sè stante, segno simbolico elementare, la cui forza di resistenza ai quattro lati è sottolineata dalla doppia riquadratura di toncini di ferro che quindi si immergono, integrandosi nella superficie cementizia. Nelle opere più recenti ('67 - '68) la coerente tematica costruttiva è sviluppata nell'oggettivazione delle ombre e delle luci di superfici autoportanti - pareti, porte, finestre - in proiezioni ortogonali di profilati in ferro nello spazio ambientale, in architettura organizzativa dinamico-temporale.

Galleria Sperone: James Rosenquist

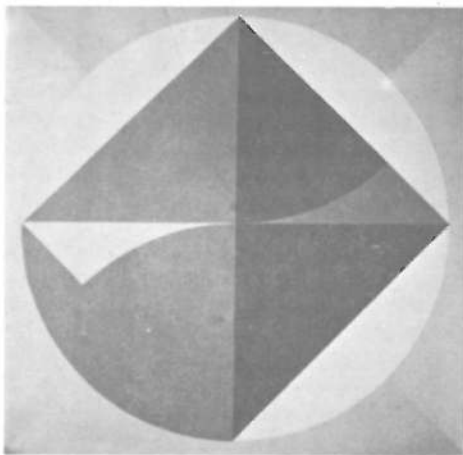
James Rosenquist, protagonista tra i più noti della pop art americana, presenta a Torino le più recenti opere - 1967, 1968 - realizzate in grandi fogli di polietilene trasparente (mylar) spioventi dal soffitto a terra, compenetrantesi fra loro e dipinte sul retro a olio. L'iconicità dei cartelloni pubblicitari e la loro forza visiva di urto, la feticizzazione di oggetti e simboli quotidiani, già tipiche della tematica pop e della mitografia urbana, appaiono attraverso l'iter delle recenti opere di Rosenquist controvertite in nuove ricerche polidirezionali di processi e strutture. La carica pragmatistica dell'immagine reclamizzata, l'impatto e la imminenza fisica dell'oggetto sono infatti qui superate dalla trasparenza del materiale e dalla conseguente flessibilità dei piani penetranti l'uno nell'altro, e dalla possibile modificazione dello status di essi mediante tagli che consentono permutazioni. Antioggettualità quindi nel decentramento dell'interesse per l'oggetto stesso, reso percettivamente inafferrabile e instabile dalle trasparenze e dalla mobilità, frantumato dalla serie dei tagli, esposto infine a un'attivazione spaziale condizionabile, in una tridimensionalità reversibile e in una continua sollecitazione e verifica mentale.

Mirella Bandini

TRENTO

Galleria l'Argentario: Carlo Ciussi

Il primo e più attento esegeta dell'opera di Carlo Ciussi è stato certamente Giuseppe Marchiori che da lungo tempo segue

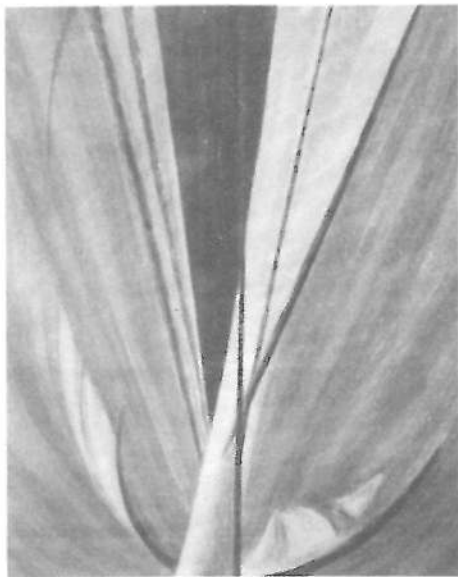


Carlo Ciussi



J. Rosenquist: 1968

l'evoluzione del pittore udinese. Del critico veneziano infatti vogliamo citare un brano, pubblicato nel catalogo del Premio Provincia di Trento dello scorso anno: "la geometria al servizio della fantasia può abbattere gli ostacoli delle convenzioni visive tradizionali. La porta è aperta dal giorno in cui Kandinsky e Mondrian infransero i limiti che l'Impressionismo aveva trasmesso a Seurat e ai Futuristi e che potevano essere una barriera storica invalicabile. (...) Un mondo limpido, preciso, come quello inventato da Platone o da Pitagora può sostituirsi al disordine della natura e alle sue meraviglie che invitano ad una contemplazione, molto più simile ad una evasione". Ora, stando alle previsioni di Gillo Dorfles ed anche a certi particolari effettivamente presenti in alcuni dipinti esposti, Ciussi con le sue opere verrebbe a tendere verso un "destino oggettuale dove l'elemento tela e l'elemento cornice o supporto ligneo, formano una indivisibile e compatta globalità e concorrono a costituire un'entità a se stante". La qual cosa è cosa già di per sé interessante; non vorremmo però che Ciussi, pittore altrimenti assai attento, avesse scelto la strada più facile.



Cesarina Seppi

Palazzo Pretorio: Unopiusei

Sette pittori di varia estrazione culturale ed età hanno allestito una rassegna delle loro opere che risulta particolarmente stimolante dal momento che si ha possibilità di notare come costoro operino nell'ambito di linguaggi (e quindi con varietà di desinenze) che sono le risultanti di una situazione che prescinde dai limiti di un fenomeno strettamente ambientale. Non essendo possibile trattare con compiuta estensione delle singole poetiche dei vari artisti che da una surrealtà astratta vanno ad un naturalismo memorativo, che da una metafisica sospensione ad una oggettualità sintetica di forme compositive, ricorderemo i loro nomi: Carlo Andreani, Sergio Bernardi, Silvio Cattani, Paolo De Carli, Giancarlo Gardumi, Romano Peli e Cesarina Seppi.

Luigi Lambertini

UDINE

Galleria Girasole: Enrico De Cillia

Il Carso vanta una ricca tradizione letteraria: da Scipio Slataper a Stuparich a Quarantotti-Gambini a Tomizza. In pittura restano fondamentali i simboli iconografici di Spacal, gli impasti informali di Devetta, le monodie orientali di Music, le complesse grafie dei giovani sloveni. Ma il paesaggio carsico ha un'anima così ricca e multiforme che difficilmente si esaurisce in alcune formule rappresentative. Il friulano Enrico De Cillia da molti anni ritrae la realtà pietrosa dell'altopiano triestino. E lo fa senza mediazioni di tipo intellettualistico, sgomberando il terreno da diaframmi culturali. La tradizione letteraria, semmai, si è incarnata in una sensibilità estremamente tesa, in un modo di vedere e di partecipare. De Cillia dipinge i muretti a secco calcinati dal sole, le foibe come lacerazioni, le monumentali cave di pietra, le vene sassose del suolo che sanguina negli autunnali cespugli di sommacco, è percorso da freddi scintilli di luna, palpita di tenero verde a primavera.

Il pittore espone una ventina di opere, tre del periodo 1963-1966 costruite a grandi

blocchi di calcare steso a spatola o addensato in grumi materici come magma riasuntivo d'un ambiente e d'un clima, tutte le altre recentissime, scritte con una pennellata più lineare, tormentata, zigzagante, rilevata e corposa e rugosa come un calcare.

De Cillia non ama le simbologie, si accosta alla realtà con verginità spirituale; un cespuglio, un sasso, un arbusto restano cespuglio, sasso, arbusto, ma è attraverso questa resa realistica che l'artista, nel cogliere i dati fondamentali del paesaggio, va al di là della sua resa naturalistica per penetrarne la spiritualità mitica fatta di aspri silenzi, di vaste solitudini, d'asciutte biancheggianti immensità, di epici dirupi. L'appunto narrativo diventa allora mezzo di comunicazione d'uno stato sentimentale in cui si traduce la stessa realtà carsica.

Licio Damiani

VICENZA

Galleria Cenacolo: Giuseppe Usicco

Una pittura che di volta in volta si stabilisce sulla tela. Surreale e inconscia, ma indagata in una dimensione collettiva, questa estetica di forme simboliche, elementari ma erotiche, spaziali ma oniriche, elabora una larga apertura di campi in cui non è difficile immaginare. L'idea generale sembra avvicinare i termini del rapporto uomo-natura su un piano immediatamente essenziale e formale, e la lezione è questa: l'uomo che libera tutta la sua tendenza diventa movimento e rappresentazione di forme impulsive e flessuose e si dà uno spazio a sua immagine e somiglianza. L'universo non esiste se non come proiezione dell'uomo, plasmabile in condizioni di libertà. Sicché spazialità e esistenza qui sono rapportati alla loro cifra più elementare e dinamica: quella iniziale di una decisione di libertà. E da questa pittura, in fondo alla quale si vive tanta tensione contemporanea, arriva con eleganza e ragionamento un apertissimo messaggio di libertà e di liberazione, non senza attiva felicità d'immaginazione compositiva e ornata educazione rappresentativa.



A. Gianquinto: La caduta 1967

VICENZA

Galleria l'Incontro: Gianquinto

Una pittura decisa, pare, in due tempi: prima la composizione degli spazi, la partizione dei campi "passivi" intesi appunto come fondali aerei, anche atmosferici, entro cui portare e custodire l'avvenimento episodico. Poi la intensa, raccolta, evocata, rapsodia narrativa, in cui l'elemento linguistico è ancora espressivo-rappresentativo anche se velocemente significato in termini esecutivi estremamente sommari. Il violento contrappunto figurale e luminescente, risolto spesso in un indistinto gioco architettonico di elementi realisticamente oggettuali, insistentemente interrotti e rapportati, isolati e rifusi, e la concezione spesso diagonale e tridimensionale (temporalizzante) dello sviluppo narrativo, sembrano tuttavia dare maggiore ragione alla versione che qui si tratti di pittura raccontata, secondo l'ipotesi che porti a vedere nel quadro una trama o una cronaca di diario esistenziale, pacificata ma compromessa in una impostazione elegiaca della realtà.

Salvatore Fazio

arte nuova, critica vecchia

di Piero Raffa

Uno degli aspetti più impressionanti della recente evoluzione delle arti figurative è certamente la rottura e il rimescolamento delle partizioni tradizionali delle arti. Basta pensare alla difficoltà di applicare a molti prodotti artistici correnti i termini 'pittura', 'scultura', 'architettura' e simili. Oltre a ciò il fenomeno si impone all'attenzione per l'impiego vieppiù esteso di nuovi mezzi offerti dalla tecnologia più avanzata, e poichè viviamo in una civiltà tecnologica, non mi pare il caso di farcene una meraviglia nè tantomeno un motivo di condanna a priori. Lungi da me l'idea di considerare superati o peggio 'reazionari' i superstiti amanuensi del pennello e dello scalpello, che peraltro non sono pochi nè insignificanti. Mi limito qui a constatare il fenomeno, con la sua evidenza non casuale e probabilmente non transitoria, ed a commentarlo con alcune considerazioni. In primo luogo lo choc è servito a fluidificare le incrostazioni mentali ricevute in eredità da una tradizione plurisecolare, ma non eterna, e ci ha resi coscienti di una verità lapalissiana, perfino banale: che il fine delle arti 'figurative' (dal tedesco *bildend*) è di creare immagini, e che i mezzi idonei a questo scopo sono praticamente infiniti. Si badi che ciò non vuol dire che avesse ragione Benedetto Croce, il quale considerava "estrinseche" le differenze fra le arti. Il mezzo espressivo continua ad essere importante e imprescindibile, salvo che anch'esso si evolve e muta con la storia. Tutto questo è probabilmente ovvio e scontato per i più, ma allora mi domando - questa è la seconda considerazione - perchè la critica continua a mantenere certi confini anacronistici, perchè considera estranei al territorio 'figurativo' certi oggetti che talvolta posseggono le proprietà inequivocabili dell'immagine artistica (mentre capita che gli oggetti esposti nei musei e nelle gallerie non li hanno). Forse perchè non rientrano nelle categorie della

pittura, scultura ecc? Oppure perchè si trovano nelle strade, nei bar e nei negozi? O infine perchè il critico d'arte si ritiene offeso nel suo orgoglio umanistico, se degna di attenzione un manifesto pubblicitario, un ferro da stiro, una mostra fotografica, la copertina di un libro o di un disco? Abbiamo in Italia valentissimi designers e fotografi, e la critica li ignora: non sono anch'essi artisti 'figurativi'?

E' probabile che un'altra categoria sclerotizzata nella nostra mente a causa di quella tradizione sia l'arte "applicata". Questa parola sembra emanare, alle orecchie dell'umanista, un triste alone di officina, di lavori pedestri che egli considera extra moenia. Tanto hanno potuto secoli di romantica autonomia, di umanistica retorica e di pregiudizio sociale, da separare nelle menti l'artistico e il pratico, che in tempi di ammirato splendore creativo erano invece una cosa sola.

C'è un altro sintomo che dovrebbe farci riflettere. Da tempo le poetiche tendono non soltanto a sconfinare dai limiti istituzionali dei mezzi espressivi, ma ad integrarsi con la vita pratico-sociale, mostrano un'impazienza sintomatica ad uscire dall'autonomia e fare dell'opera artistica un oggetto della vita quotidiana. Di fatto, non è raro di vedere nelle gallerie d'arte opere che, lo vogliano o no, sono classificabili nell'arte funzionale. Si dirà: mode passeggera. E' troppo presto per dirlo. Potrebbe darsi che si tratti invece dei prodromi di un "ritorno" alla cultura figurativa premoderna, quando l'arte era tutta funzionale, comprese le grandi opere d'arte "pura" che noi oggi apprezziamo prescindendo dal loro fine pratico originario. Non potrebbe essere questa una spiegazione della tanto discussa "crisi" attuale delle arti figurative? Ho avanzato un'ipotesi, ma sarebbe insensato scartarla a priori, ubbidendo semplicemente agli automatismi delle nostre abitudini mentali.

DAVID ALFARO SIQUEIROS di Mario De Micheli

PER GENTILE CONCESSIONE DEI FRATELLI FABBRI EDITORI, PUBBLICHIAMO UN BRANO DEL VOLUME "DAVID ALFARO SIQUEIROS" DI MARIO DE MICHELI, DI IMMINENTE PUBBLICAZIONE NELLA COLLANA "LE GRANDI MONOGRAFIE".

Mario De Micheli, nato a Genova nel 1914 e residente a Milano dal '38, è critico militante molto impegnato nella polemica culturale. E' anche traduttore di poesia e studioso di letteratura ungherese e rumena. Per quanto riguarda le arti figurative ha scritto saggi sul *Surrealismo* ('40), su *Picasso e Manzù* ('42), *La protesta dell'espressionismo e Realismo e poesia* ('44), su *Courbet e Kathe Kollwitz* ('54), *Scultura italiana del dopoguerra* ('58), *Le avanguardie artistiche del Novecento* ('59), *Fattori* ('61), sul disegno politico di *Scalari* ('62), *Evidenza di Picasso* ('62), *Guttuso* ('63), *Scritti di Picasso* ('64), *Cezanne* ('67) e su vari artisti contemporanei.

Il volume si compone di un lungo saggio, di un regesto bio-bibliografico, compresi gli scritti dell'artista e di un'ampia scelta di illustrazioni, fino alla Marcia dell'Umanità, ultimata quest'anno. La descrizione particolareggiata delle pitture murali è costantemente accompagnata dalla storia della avventurosa esistenza del pittore. Una vita in cui l'artista mai si disgiunge dall'uomo politico sia per i temi della sua "arte pubblica", sia per la sua strenua azione in difesa della democrazia. L'autore si sforza di chiarire come fosse ingiusta la frase di Rivera, "Siqueiros parla, Rivera dipinge" e come per intendere l'arte di Siqueiros - insieme a Rivera e Orozco,

protagonista del movimento muralista - sia necessario tener presente questa sua indomita passione ideologica. Alla luce di ciò meglio possono capirsi le sue simpatie italiane (michelangiolesche e barocche, ma senza trascurare il futurismo e in particolare Boccioni), il suo incessante sperimentalismo, il suo fruttuoso incontro col regista Eisenstein, il seme messo in Pollock, quando era suo allievo all'Experimental Workshop, la sculto-pittura degli ultimi anni in cui sembrano riassumersi le sue convinzioni di un'arte monumentale e per tutti. Coronamento dell'antico sogno di una estetica basata sulla socializzazione dell'espressione artistica.

... Era necessario mettere allo scoperto sia le strutture che le contraddizioni della società, rivelando le radici più riposte della brutalità che aveva già scatenato e che si preparava nuovamente a scatenare il terrore e la distruzione. Per risolvere le difficoltà, Siqueiros s'affidò a tutte le sue precedenti esperienze, rivedendole alla luce delle sue ultime riflessioni. Ancora una volta egli ricorse così alla forma dell'immaginazione allegorica: una allegoria però priva di astrazioni, un'allegoria dove ogni immagine si rivestiva di totale concretezza, di un peso reale, di un moto di vita. Questa scelta figurativa diventerà d'ora in poi la chiave della sua pittura murale. E' l'ideologia stessa che diventa immaginazione plastica, allegoria realistica. E tale immaginazione non si fermerà davanti a nessuna difficoltà, giovandosi di un metodo che investe gli spazi chiusi delle pareti, spalancandovi dimensioni diverse, da cui esorbitano nuclei figurativi imponenti, di violenta e deformata rappresentazione.

Le differenze tra i murali della Scuola Nazionale Preparatoria e quello del Sindacato Elettricisti non potevano quindi esse-

re che profonde. Chi confrontò le opere del '22 col *Ritratto della borghesia* s'accorse di colpo dei progressi straordinari che Siqueiros aveva fatto. Ormai non c'era più residuo della statica ieraticità di quelle prime opere, ancora basate su di una composizione intuitiva e organizzate secondo uno schema elementare che, nonostante i tentativi di forzatura, restava lo schema della prospettiva frontale. Nel *Ritratto della borghesia* tutto ciò lasciava il posto ad una composizione attiva, che teneva conto di una prospettiva mobile e molteplice. Siqueiros, in relazione alla sua pittura, vi concepiva lo spazio architettonico in maniera dinamica, unendo piani diversi, soffitto e muri, servendosi della sovrapposizione di forme composte poliangularmente. Era un linguaggio che tendeva a far uscire lo spettatore dalla sua indifferenza, a urtarlo, a mettere in moto i suoi sentimenti, provocando il suo giudizio. E tuttavia non si poteva in alcun modo affermare che quel murale fosse soltanto il risultato di un'impostazione cerebrale. Al contrario, anche all'interno di una strutturazione calcolata così rigorosamente nei suoi effetti, si avvertiva una carica, una passione, che per il fatto d'essere dominate stilisticamente non erano tuttavia meno energiche e vitali.

Ma forse oggi, meglio di allora, è possibile capire l'importanza e la novità di quest'opera magistrale, in cui si raccoglievano creativamente le esperienze più avanzate dell'arte contemporanea insieme con una serie di proposte tuttora d'attualità. Qui l'intreccio dell'immagine fantastica e del documento fotografico raggiunge un grado di rara efficacia, qui una pittura che ricorda la durezza tagliente e veristica di talune opere della "Neue Sachlichkeit" s'incontra con la tecnica sintetica del manifesto d'agitazione politica divulgato durante la guerra di Spagna, qui i procedimenti del montaggio filmico si associano ai valori della simultaneità plastica boccio-

niana, mentre lo spazio rinascimentale è rotto, amplificato e deformato in prospettive che si compenetrano, fuggenti o incombenti, con figure che prorompono dai muri addosso allo spettatore. Il dipinto non è grande: cento metri quadrati su tre pareti e un soffitto nello spazio di due brevi rampe di scale; eppure Siqueiros ne ha tirato fuori una visione quasi illimitata. E quel che più conta è riuscito a imprimere coerenza all'eterogeneità dei modi, domandone le discrepanze, fondendone i valori. Nulla di più lontano dalla "classicità" di Rivera o dall'espressionismo irruente di Orozco, ma anche nulla di più eccitante, di più stimolante. Le pareti gremite hanno una forza d'insieme che circonda e preme chi guarda non concedendogli neppure un attimo di tregua, ma al tempo stesso, pur senza soluzione di continuità, si distribuiscono intorno ad alcuni nuclei bene identificabili figurativamente e di altrettanto esplicito significato...



Siqueiros: Autoritratto 1946

CAPOGROSSI
di G.C.Argan
Edizioni Editalia

In un arco che partendo dall'unico omaggio a Van Gogh, si conclude nella "poetica del segno", Giulio Carlo Argan sintetizza il percorso di Capogrossi in questo recente volume dedicato all'artista. E ciò Argan fa acutamente, accompagnando il cammino di Capogrossi in quella che potremmo definire l'iterazione segnica del suo discorso, un'iterazione che di scoperta in scoperta, di conquista in conquista, approda ad una rinnovata idea dello spazio, a quell'idea dello spazio, cioè, intesa come dimensione della comunicazione, "perchè la comunicazione non è altro che la relazione". Da qui al sillogismo sul concetto di "campo" inteso come estensione, "definita esclusivamente dall'agibilità di un sistema di relazioni"; il passo è breve. Ma riesce veramente Capogrossi ad evitare, come sostiene Argan, il pericolo del raffinato grafismo? Certamente, la *scrittura* di Capogrossi sovente mantiene quella romantica carica di aggressività che emblematicamente suggestiona (anche se noi consideriamo il suo discorso pittura di ottimismo perchè, a nostro avviso, per quanto angosciato possa sembrare il reticolo del segno nel cui ambito l'artista *scrive* il proprio racconto, c'è sempre uno spiraglio, un'apertura che perentoriamente distrugge il labirinto e spalanca la porta alla speranza), ma è innegabile, ci pare, che non poche volte la componente elegantemente decorativa (la riscoperta dell'ornato, scrive Argan) accompagnata ad un gusto "tonale" di derivazione, si manifesta non apertamente come substrato formativo del linguaggio dell'artista.

Non siamo quindi al raffinato calligrafismo, d'accordo, ma l'eleganza di un decorativismo (sia pure d'azione) ci pare pur sempre presente.

Una *scrittura*, dunque, che è un rinnovamento di linguaggio ma che non nasconde, al limite, la unidirezionalità della ricerca che nel discorso monocorde trova il più temibile e latente pericolo.

Vito Apuleo

HARLOFF
di Patrick Waldberg
Mazzotta Editore

Con un rapido montaggio di notazioni illuminanti, Waldberg propone un ritratto autentico di Guy Harloff, pittore cosmopolita per origini e nomade per tendenza, da qualche tempo accampato (in senso non del tutto metaforico) in un appartamento milanese. Dal testo scaturiscono con immediatezza le dimensioni, in ogni senso inconsuete, del personaggio: esuberante nel fisico, nella sete (anche) di esperienze e nella cultura, ordita su una trama di autori e di opere (in ogni campo) estremamente eterogenea, eppure che rivela un sottofondo di affinità sorprendenti. Waldberg annota con precisione le fonti a cui Harloff ha attinto per formare il proprio discorso: dagli iniziali interessi per Klee e Schwitters, ai contatti con alcuni neosimbolisti europei (Philip Martin, il più noto) fino all'incontro decisivo coll'iconografia mediorientale. La "scoperta" del mondo arabo non ha costituito per Harloff un'occasione estemporanea per reportages esotici e neppure soltanto per una stimolazione di gusto. Secondo Waldberg, Harloff sembra aver preso alla lettera l'idea di Baudelaire di un'arte come "magie suggestive". In realtà, sull'esempio immediato dell'*imagérie* popolare orientale, Harloff sembra voler riportare la pittura a quelle dimensioni magico-rituali che accompagnarono il nascere stesso della comunicazione visiva. I suoi simboli "primari" (allo stato di immagine o di parola) introdotti nel discorso visivo insieme come causa ed effetto di un'urgenza comunicativa, rilevano una significanza così prepotente da insinuare, per suggestione, il dubbio di autentiche proprietà esoteriche.

Questo induce a concludere che l'opera di Harloff dimostra, sul piano del linguaggio, intuizioni pregnanti anche al di là della pur suggestiva caratterizzazione etnica e storica, nel cui ambito sono attualmente proposte.

Eligio Cesana

OP.CIT. n. 13

U.Cardarelli, F.Starace: L'environmental design e il suo insegnamento - V.Corbi: L'estetica del "pensiero negativo" in Marcuse.

PROSPETTI n. 10-12

R.Barletta: La contestazione visiva (I.Ivrea, V.Brauner, Andy Warhol) - J.Tognelli: Rassegna stampa calderiana.

IL PARAMETRO n. 2

Incontro con Michel Seuphor - P.de Pace: Carmelo Cappello - Miro Cusumano: Note per un lavoro di constatazione e di ricerca.

QUADERNI DELLA RASSEGNA MUSICALE n. 4

G.Dorflès: Interferenze tra musica e pittura e la nuova notazione musicale - C.Annibaldi: La musica e le arti figurative nel pensiero artistico moderno - H.C. Wolff: La musica e la pittura moderna.

D'ARS n. 41-42

Biennale di Venezia 1968 (V.Aquilera Cerni: Un tema tumultuoso - T.P.Spiteris: Requiem per un'epoca - J.Dypréau: La scultura - N.Ponente: Il padiglione all'italiana - P.Rizzi: Linee della ricerca - S.Messinis: Quattro maestri del primo futurismo italiano) - P.Restany: Mec art, una situazione di conflitto nell'espressività visuale contemporanea - G.C.Argan: Relazione introduttiva del 17 Convegno Internazionale Artisti Critici Studiosi d'Arte - P.Gorsen: Documenta 4 a Kassel - A.Marcotelli: XIV Triennale di Milano - Lynx: Analisi superficiali e analisi profonde - D.Cara: Lucio Fontana, morte di un precursore - L.Lattanzi: Il retroscena dell'idea semantica - M.Linke: Il design non muore a Ulm - R.Chiarra: Evoluon (il museo dell'uomo).

L'ABRUZZESE n. 6

W.Tortoreto: Laura, tema obbligato (Variazioni pittoriche su un tema xerografico) - D.D'Orazio: Pesca-
ra si cura dell'anima (I.Cascella).

ARTE OGGI n.33

Programma "autre" d'azione culturale - I manifesti del dissenso - A.Biasi: Libertà uguale contrario di schiavitù - L.Rezzoni: Venezia, il boicottaggio in gondola - G.Montana: Il significato di "Arte Borghese".

TEMPO PRESENTE ot 68

G.Marchianò: E' possibile un'arte felice?

VITA E PENSIERO ot 68

S.Torresani: A Venezia, ricerca e futurismo.

STUDIUM n. 8-9

P.Castellani: Le nuove tecniche di immagine.

UNIVERSITAS ot 68

W.Grohmann: Pittura moderna nella Germania di oggi.

KUNST n.31

H.A.Baier: Documenta - Disorganizzazione come sintomo - Intervista con Jean Leering (Documenta IV Kassel) - R.Wedewer: Oggetti a fiato di Günter Weseler - J.H.Müller: Richard Oelze - H.Ohff: Klaus Heider - F.Rudolf Kunzel: Otto Gmelin - S.Salzmänn: Il museo "Wilhelm Lehmbruck" - K.Hoffmann: Axel Dick - Inchiesta su "Ars multiplicata".

DAS KUNSTWERK n. 11-12

R.Kudielka: Idioti professionisti fra noi per la rivoluzione ideologica degli studenti d'arte - Diario IV di critiche d'arte - 34 Biennale di Venezia - Documenta IV Kassel - L.Z.: L'ultimo lavoro di Picasso - Kahnweiler racconta la sua prima visita a Picasso - B.Rohe: Il mercato d'arte a Colonia - D.Boers: Centro culturale sul Reno - G.Metken: San Paolo a mezza strada - L'arte nella Fondazione Maeght negli ultimi tre anni - J.Roth: Arte, Pop e Sub-arte a Monaco.

KUNST E HANDWERK set/ot 68

L.J.Schulthais: Costal Babea, ceramista e pittore rumeno - G.Reinheckel: Paulus Kleemann scultore in legno - Hans Meyer ceramista - E.Kreuzer: Centro del libro ad Ascona - W.Schreiber: Arte popolare cecoslovacca ad Amburgo.

DESIGN ot 68

J.Manser: Cambia di qualità il disegno francese.

STUDIO INTERNATIONAL ot 68

D.Ashton: Cezanne e Giacometti - A.Scharf: John Heartfield, la Berlino dada e l'arma del fotomontaggio - Avinash Chandra: Annotazioni personali - El Lisitskij: La nuova arte russa (conferenza del 1922) - D.Thompson: Esposizione "Canada 101" al festival d'Edimburgo - R.Hunt: Vladimir Tatlin - J.Mashek: Ben Nicholson alla Marlborough a Londra.

THE CONNOISSEUR ot 68

J.Fitzmaurice Mills: Henry Moore, 1968.

UMETNOST n. 13

L.Trifunovic: L'arte russa alla vigilia della rivoluzione d'ottobre - J.Denegri: La pittura di Oton Gheha dopo il 1960 - M.Protié: Il surrealismo serbo e la pittura (1929-32) - D.Kalajic: Arrivederci Magritte.

COLOQUIO n. 49

M.Mendes: Carlos Botelho - R.M.Goucalves: Carlos Botelho - H.Galy-Carles: L'evoluzione pittorica di Alberto Magnelli - F.Bronze: José Rodrigues.

HISTONIUM ot 68

O.F.Haedo: Arte nipponica - O.F.Haedo: Gyula Kosice - S.von Voss: L'arte come prodotto di consumo - D.A.de Santillan: Ricardo Sanchez, mosaicista argentino.

MOSTRE IN ITALIA

ALESSANDRIA Maggiolina: Silvio Leonardi
 ASSISI Giotto: Novello Bruscoli
 ASTI Giostra: L. Michele Plescia
 BARI Bussola: Ercole Pignatelli
 Campanile: Giancarlo Isola
 Cornice: Guido Biasi
 Panchetta: Fiorenzo Tomea
 Piccinni: Beppe De Vito
 Rosta 2: Aligi Sassu
 Vernice: Spilimbergo
 BERGAMO Lorenzelli: Luis Feito
 BIELLA Circolo Art: Nunzio Gulino
 Mercurio: Ernesto Treccani
 BOLOGNA Cancelli: Giovanni Ciangottini
 Carbonesi: P. Unsworth
 Galvani: Giovanni Pagnarello
 S. Luca: Jean Fautrier
 BRESCIA Cavalletto: Siro Penagini
 Ucai: Matteo Pedrali
 CAGLIARI Cadre: Piero Ligas
 Pennellaccio: Maria Deidda
 CANTU' Pianella: Collettiva
 CITTA' DI CASTELLO Pozzo: F. D'Amore
 COMO Colonna: Oggetti di C. J. Jucker
 Salotto: Jean Triffez
 CUNEO Etruria: Mennye
 FERRARA Estense: Luigi Arzuffi
 FIRENZE Palazzo Strozzi: Mostra Mercato
 Fiore: Diana Baylon
 Gonelli: Sirio Salimbeni
 Indiano: Paolo Guiotto
 Internazionale: R. Barlacchi
 Palazzo Vecchio: Lucio Venna
 Spinetti: Arturo Checchi
 Sprone: Corrado Spaziani
 GENOVA Accademia: Umberto Boccioni
 Bertesca: Tano Festa
 Carlevaro: Fioravante Seibezzi
 Centro Artist: Otello Cirri
 Vicolo: Tranquillo Marangoni
 JESI Centro: Wladimiro Tulli
 LEGNANO Cozzi: Egidio Riva
 LIVORNO Giraldis: Enrico Baj
 LODI Museo: Giuliana Tambini
 MANTOVA Saletta: Anselmo Galusi
 Minerva: Collettiva
 MATERA Scaletta: Tonino Cortese
 MESTRE S. Giorgio: G. Barbisan
 MILANO Agrifoglio: Agostino Pisani
 Annunciata: Franco Rognoni
 Salone Annunciata: Arte oggi
 Apollinaire: Bruno Contenotte
 Ariete: Shu Takahashi
 Ars Italica: Ferruccio Rontini
 Artecentro: Sandro Trotti
 Barbaroux: Gio Gui Romano
 Balestrieri: L. Quatrini Zaccaria
 Bergamini: Ennio Morlotti

Borgogna: E. S. Matta
 Bolzani: Dino Rossi
 Blu: Collettiva
 Cadario: Gianni Secomandi
 Cairoli: G. Boschi Acquaviva
 Cannocchiale: Eligio Egitto
 Cavour: Maria Luisa Simone
 Cigno: L. Tom Matalon
 Cortina: Naif Jugoslavi
 Civica: Scuola design Novara
 Gian Ferrari: Roger Mühl
 Giorno: Nik Statori
 Isda: Milos B. Borc
 Incisione: Renato Guttuso
 Levante: Nuova oggettività
 Levi: Attilio Melo
 Marconi: Richard Hamilton
 Milano: I multipli
 Milione: Paul Klee
 Montenapoleone: Mario Bortolami
 Morone: Tino Repetto
 Naviglio: Aldo Calò
 Nieubourg: Gino Marotta
 Ore: Ruggero Savinio
 Pagani: Salvador De Aulestia
 Parametro: Orazio Bacci
 Pater: M. Eugenio Lovri
 Pegaso: Salvatore Falcone
 Rinascita: Elio Mariani
 Rizzoli: Corrado Cagli
 Sagittario: Ugo Vittore Bartolini
 S. Ambrogio: Epifanio Pozzato
 Sant' Ambroeus: Giuseppe Marinucci
 S. Andrea: Enrico Baj
 Schwarz: Alik Cavaliere
 S. Fedele: Enrico Prampolini
 Solaria: Manlio Mangano
 Toninelli: Collettiva
 Trentadue: Giannetto Fieschi
 Vertice: G. F. Gonzaga
 Vinciana: Gerardt Tisserand
 Vismara: Polly Hope
 MODENA Cultura: Giuseppe Zagaglia
 Mutina: Gianfranco Ferroni
 Sfera: Pompeo Vecchiati
 MONDOVI' Meridiana: Domenico Verdone
 ODERZO Circolo Cult.: Giuseppe Guerreschi
 OMEGNA Alberti: Aligi Sassu
 OSTUNI: Lina Ceza Pinto
 PADOVA Antonero: Riccardo Licata
 Chiocciola: Tono Zancanaro
 Pro Padova: Orazio Pigato
 Sigillo: Silvia Manni Barrera
 PALERMO Cenacolo: A. Maria Fiorentino
 Robinia: Tono Zancanaro
 PESARO Segnapassi: Bruno Bruni
 PERUGIA Luna: Giovanni Giottoli
 PISTOIA: W. Cassoli e G. Strazabosco

PRATO Metastasio: Rinaldo Pigola
 RHO Viscontea: Carmelo Cappello
 ROMA Arco Alibert: T. Festa
 Bilico: Pietro Guida
 Cerchio: Anthony Lucchesi
 Due Mondi: J.C. Orozco
 Fante Spada: Giuseppe Guerreschi
 Ferro Cavallo: Giulio Turcato
 Gabbiano: Roberto Vaiano
 Marlborough: Piero D'Orazio
 Medusa: Collettiva
 Ottantotto: Jack Frankfurter
 Piatelli: Nino Franchina
 St. Paul: Luciano Momo
 Toninelli: Floriano Bodini
 Trinità: Mimi Quilici Buzzacchi
 Vetrata: Collettiva
 Vetrina: Romano Parmeggiani
 ROVERETO Delfino: Giuseppe Viviani
 ROVIGO Alexandra: Eugenio Dragutescu
 SABBIONETA Gonzaghesca: Collettiva
 SAVONA Fontana: Sergio Sarri
 SEREGNO GI 3: Gianni Arde
 TARANTO Magna Grecia: Franco Spagnolo
 TORINO Approdo: Collettiva
 Bussola: Giacomo Balla
 Carlo Alberto: Collettiva
 Caver: Rinaudo
 Civica: Osvaldo Licini
 Dantesca: Viviani
 Gissi: Collettiva
 La Minima: R. Tommasi Ferroni
 Martano 2: Alberto Magnelli
 Narciso: Arp
 Punto: Piero Bolla
 Sperone: James Rosenquist
 Stein: Giuseppe Uncini
 Torre: Boyer
 Triade: Mario Frabasile
 Viotti: Naif Boemi
 TERNI Poliantea: Carla Accardi
 TRAPANI Corso: Domenico Messina
 TRENTO Argentario: Carlo Ciussi
 Bronzetti: Umberto Moggioli
 Pretorio: Collettiva
 TRIESTE Costanzi: Biennale
 Torbandena: Domenico Cantatore
 UDINE Girasole: Domenico Cantatore
 VALDAGNO Impronta: Giorgio Peretti
 VALENZA Arcobaleno: Furio Cavallini
 VARESE Internazionale: Felice Filippini
 Prevosti: E. Turri Bonacina
 VENEZIA Bevilacqua: Eugenio Da Venezia
 Cavallino: Hardu Keck
 S. Stefano: Antonio Totero
 Traghetto 1: Ettore Sobrero
 Traghetto 2: Primo Potenza
 VERONA Bocchini: Giorgio Olivieri
 Ferrari: Bepi Romagnoni
 Ghelfi: Aligi Sassu
 Grafica 1: Quinto Ghermandi
 Notes: Amilcare Galbusera
 VICENZA Cenacolo: Edoardo Devetta
 Ghelfi: Luigi Gheno
 Incontro: Emilio Oboe
 VIGEVANO De Grandi: Angelo Redaelli

MOSTRE ALL'ESTERO

PARIGI Grand Palais: Arte del reale
 Musée Mod.: Bronzetto italiano
 Musée Mod.: Sima
 XXSiccle: Sonia Lelaunay
 Centre Cybern: Virduzzo
 Speyer: Pierluca
 Benezit: F. Cardinali
 Dragon: Cremonini
 Knoeller: B.v. Velde
 Fels: Klasen
 Maeght: Chillida
 Villand: Lam
 Galliera: Aujame
 MARSIGLIA Musée: Prassinis
 LILLA Musée: Scultura inglese
 LE HAVRE Musée: Leger
 BRUXELLES Ixelles: P. Cascella
 Mayer: Fontana
 Brachot: Lia Crippa
 AMSTERDAM Stedelijk: De Kooning
 Spronken e Bohemen
 ROTTERDAM Boymans: Marisol
 ENSCHEDE: Dassetto e Molinari
 MALMOE Museum: Scialoja
 LONDRA Marlborough: Nicholson
 Woodstock: Antoni
 Roland: J. Herman
 Hanover: Tinguely
 BRADFORD Biennale grafica
 GINEVRA Zodiacke: Roberto Crippa
 BASILEA Hilt: Schreib
 ZURIGO Bollag: Lode Wijk
 Bischofberger: Abrams
 VIENNA 20Jahr: Rainer
 Griechenbeisl: Heckman
 INNSBRUCK: Karl Plattner
 LUBIANA Museo: Debenjak
 BUCAREST Ateneo: Varbanesco
 BERLINO Akademie: Salone Immaginario
 STUTTGART Senatore: La Pietra
 COLONIA Wallraf: Sutherland
 NORIMBERGA Institut: Kolar
 MONACO Buchholz: Camargo
 Thomas: Ceroli
 Haus: Beckmann
 HANNOVER Kestner: Mavignier
 DUISBURG Museum: Slevogt
 WINTERTHUR: Moos e Tschumi
 WUPPERTAL: Oberhoff e Tajiri
 MERGENTHEIM: Corrado Morelli
 BADEN Kunsthalle: Moore
 BEYROUTH Cassia: Fioravanti Massa
 NEW YORK Museum: Rauschenberg
 Marlborough: Bacon
 Hallmark: Disegno italiano
 Kornblee: Pistoletto
 Zabriskie: Pierelli
 Koliseum: Malice
 Cordier: A. Ossorio
 Fefebre: Alechinsky
 DALLAS Contemporary: Parzini
 Pollock: Pittori italiani
 CHICAGO Feigen: Daley
 QUEBEC Musée: Soulages
 TORONTO Dunkelmann: Nevelson

ALTRE NOTIZIE

GAZZETTA UFF. n. 283 del 6 nov. 68 concorso nazionale per l'ideazione e la realizzazione di opere artistiche da eseguirsi nella Scuola elementare in Salita Gesù e Maria in Genova.

VIII PREMIO del Disegno "Galleria delle Ore" ad inviti, inaugurazione il 28 dic. premi per 250 mililire, giuria composta da: Garibaldo Marussi, Mario Negri, Mauro Reggiani, Roberto Tassi, Marco Valsecchi.

CENTRO Attività visive del Comune di Ferrara ha organizzato quattro giornate di manifestazioni culturali e artistiche. Fra l'altro è stato proiettato il film di Gianfranco Baruchello, "Perforce e costretto a scomparire".

LA RIBALTA è il titolo di una cartella di 6 litografie di Lucio Venna, pubblicata in questi giorni con una introduzione di Tommaso Paloscia.

L'AGRIFOGLIO Edizioni d'Arte ha pubblicato una cartella di 6 opere grafiche di Daniel Bec, Ugo Caruso, Equipo Cronica, Renzo Margonari, Carlos Mensas, Licinio Sacconi con una poesia di Vittorio Fagone.

TEODORANI Editore ha pubblicato una cartella di 10 litografie di Fernando Farulli dedicate a "Piombino 1968" con uno scritto di Renato Guttuso e una cartella di litografie di Maria Luisa Simone dal titolo "Viaggio a Mosca".

L'ACCADEMIA di Belle Arti di Parigi ha attribuito il Premio Bernier a Bernard Champigneulle per il suo libro "Rodin, l'uomo e l'opera".

LA SOCIETA' Svizzera a Milano ha presentato presso la sua sede una esposizione di libri e manifesti svizzeri premiati nel 1968.

PRIMA udienza della causa tra Emilio Greco e Opera del Duomo di Orvieto per le note porte, vietate dalla Soprintendenza ai Monumenti. Lo scultore chiede il pagamento di 30 milioni di onorari.

"IL BOZZETTO" Premio nazionale di arte figurativa dal 30 nov. al 14 dic. presso la Galleria dell'Artista a Foggia.

PREMIO Pro Trissino è stato vinto dal pittore Sergio Zen.

IL SALON Schemes 68 a Parigi è stato annullato per il rifiuto a parteciparvi degli artisti invitati, i quali ne chiedono una radicale trasformazione.

SILVA Editore ha pubblicato il volume "La mantide atea di Ghermandi". Testo di L. Paolo Finizio.

LO STUDIO di Fonologia musicale S 2 FM diretto da Pietro Grossi svolgerà presso il Conservatorio di Firenze, esperienze sull'uso del computer nel campo visuale, alle quali collaborerà il Centro ricerche estetiche Funo.

LE EDITIONS du Temps hanno pubblicato una monografia, completata del catalogo ragionato delle opere e dal carteggio di Nicolas De Stael.

ARTISTI deceduti: Raffaele Collina il 13 ot. a Campo Ligure, Palmiro Teofoli il 13 ot. a Roma, Gelfo Gherlinzoni il 17 ot. a Bologna, Neno Mori il 2 nov. a Venezia, Paul Poulain il 4 ot. a Parigi, Pierre Guastalla l'8 ot. a Saint-Cloud.

SOPRINTENDENTI e Architetti museografici si riuniranno a Città del Mexico nella prima quindicina di dicembre. Alla fine dei lavori l'ICOM pubblicherà gli atti con un corredo fotografico delle ultime realizzazioni nel mondo.

LA COLLEZIONE veneziana di Peggy Guggenheim sarà esposta, in dicembre, presso il Salomon Guggenheim di New York.

RENE' HUYGHE autore del fortunato "Dialogo con il visibile" tradotto dieci anni fa anche in italiano ha pubblicato nella Collezione "Images et Idées" di Flammarion, un volume dal titolo "Sens et destin de l'art".

JEAN LEYMARIE succede a Bernard Dorival come conservatore del Musée National d'Art Moderne di Parigi.

VITTORIO ORSENIGO: una cartella di 6 disegni ad inchiostro colorato con presentazione di Raffaele Carrieri edita dalla Galleria delle Ore.

MARINETTI e il Futurismo è stato il tema di una conversazione, tenutasi al Centro Rizzoli di Milano, in occasione dell'uscita del volume "Teoria e invenzione futurista" edita da Arnoldo Mondadori nel piano delle opere di F.T. Marinetti.

A FIRENZE si terrà una rassegna biennale d'arte e letteratura d'oggi "situazione 68", articolata in 2 sezioni. La prima è una mostra a cui sono stati invitati 25 artisti e la seconda una tavola rotonda sulla attuale situazione artistica e letteraria.

FLAMMARION Editore ha annunciato la pubblicazione di una nuova rivista trimestrale d'arte, intitolata "Revue de l'Art".

IL MUSEO Picasso di Barcellona ha in programma un ampliamento della propria sede per poter esporre le 59 tele che il pittore ha offerto alla città. Si tratta di variazioni sul tema le "Meninas".

NAC è in vendita presso le seguenti librerie :

ABANO	CARRARA	Di Stefano, v Ceccardi 40
Abanolibri, pz Repubblica	Bassani, v Alberica 5	Feltrinelli, v Bensa 32
ACQUI TERME	CASALE MONFERRATO	GORIZIA
Persoglio, v Marconi 8	Giovannacci, Largo Lanza	Paternolli, c Verdi 50
AGRIGENTO	CASALECCHIO	GROSSETO
Pirandello, v Atenea 3	Reno, v Marconi 43	Signorelli, c Carducci 9
ALBISOLA CAPO	CASTELVETRANO	GUASTALLA
Elia, c Mazzini	Napoli, v Garibaldi	IMOLA
ALBISOLA MARE	CATANIA	Raccagni, v Emilia 196
Gambetta, pz del Popolo	Sicilia Arte, v Crociferi	IMPERIA ONEGLIA
ALESSANDRIA	CATANZARO	A.B.C., pz Bianchi 13
Boffi, pz della Lega	Paparazzo, c Mazzini	IVREA
ALGHERO	CESENA	Mazzone, c Cavour
Piras	Bettini, c Sozzi	L'AQUILA
AMALFI	CHIETI	lapadre, c Federico il 57
Criscuolo, v Largo Scario	Moderna, c Marruccino 124	LA SPEZIA
ANCONA	COMO	Vannini, pz Verdi 19
Fagnani, c Stamira 29	Meroni, v Ballarini 2	LATINA
AOSTA	CORTINA D'AMPEZZO	Raimondo, pz Prefettura 42
Burro, v Croce di Città 16	Lutteri	LECCE
AREZZO	COSENZA	De Filippi, v Augusto Imp.
Studio Gierre, v Monaco 41	Perfetti, v Roma	LECCO
ASCOLI PICENO	CREMA	Grassi, v Cavour 15
De Marinis, c Umberto 153	Ghilardi, v XX Settembre 88	LIVORNO
ASTI	CREMONA	Belforte, v Grande 91
Goggia, c Alfieri 307	Renzi, c Garibaldi 23	LODI
AVELLINO	CUNEO	Grazzani, c Vitt. Emanuele
Book Show, c Vitt. Emanuele	Frescia	LUCCA
AVEZZANO	DOMODOSSOLA	Guidotti, v Cenami 21
Moderna, v Marconi 103	Sodalitas, Ig Madonna Neve	MACERATA
BARI	EMPOLI	Palmieri Fantuzzi
Cravero, c Vitt. Emanuele 47	Semprepiovi, v G.del Papa	MANTOVA
Laterza, v Sparano 134	ENNA	Adamo, c Umberto 32
Adriatica, v Andrea da Bari	Buscemi, v Roma 319	MASSA
BELLUNO	FAENZA	Rovini Diva
Tarantola, pz Martiri 43	Lega, v Mazzini 133	MATERA
BENEVENTO	FANO	Casa Del Libro, c Umberto
Sannio, c Garibaldi 128	Il Libro, v Matteotti 114	MERANO
BERGAMO	FERRARA	Athesia, v Portici 186
Lorenzelli, v Roma 74	Taddei, ang Giovecca 1	MESSINA
BIELLA	FIRENZE	Saitta, pz Cairoli is 221
Ferro, v Italia 53	Baccenni, v Porta Rossa	MILANO
BOLOGNA	Caldini, v Tornabuoni 91	Algani, pz Scala
Feltrinelli, pz Ravennana 1	Porcellino, Ig Mercato Nuovo	Brera, v Fiori Chiari 1
Parolini, v Ugo Bassi 14	Alfani, v degli Alfani	Casiroli, c Vitt Emanuele 1
Zanichelli, port.Pavaglione	Feltrinelli, v Cavour 12	Cavour, pz Cavour
BOLZANO	Seeber, v Tornabuoni 64	Del Duca, pz S.Fedele 2
Cappelli, pz Vittoria 41	FOGGIA	Einaudi, v Manzoni
BRESCIA	Minerva, v 24Maggio 69	Feltrinelli, v Manzoni 12
La Pavoniana, v Tosio 1	FOLIGNO	Il Libraio, v S.Andrea 1
BRESSANONE	Martini, c Cavour 3	La Città, v Spiga 1
Athesia, v Torrebiana	FORLI'	Marzello, pz Liberty 4
BRINDISI	Cappelli, c Repubblica 54	Milano Libri, v Verdi 2
Carlucci, v Indipendenza 4	FROSINONE	Negri, c Magenta 15
CAGLIARI	Papitto, c Repubblica	Rizzoli, gall. Vitt Emanuele
Murru, v S.Rocco 16	GENOVA	Salto, v V.Modrone 18
CAMPOBASSO	Bozzi, v Cairoli 2 ar	San Babila, c Monforte 2
Casa Molisana del Libro	Degli Studi, v Baldi 40 r	

Tarantola, v Meravigli 12
 MODENA
 La Rinascita, pz Mazzini 19
 MODICA
 Poidomani, c Umberto 166
 MONFALCONE
 Gori, v Ricasoli 26
 MONTECATINI TERME
 Merlati, pz del Popolo 2
 NAPOLI
 Deperro, v dei Mille 47
 Guida, pz dei Martiri
 Guida, Port'Alba
 Leonardo,, v Merliani 118
 NICASTRO
 Minerva, c Numistrano
 NOVARA
 De Agostini, v Rosselli
 NUORO
 Calzia, v S.Martino 5
 OMEGNA
 Alberti, p Beltrami 12
 ORISTANO
 Mess.Sarde, v Azuni 17
 ORTISEI
 Emporio Rusina
 PADOVA
 Draghi, v Cavour 7
 PALERMO
 Flaccovio, v Maqueda 200
 PARMA
 Pellacini, v Cavour
 PAVIA
 Lo Spettatore, c Cavour 16
 PERUGIA
 Delle Muse, c Vannucci
 PESARO
 Semprucci, c XI Settembre
 PESCARA
 d'Arte, pz Rinascita 28
 PIACENZA
 Centro Librario Romagnosi
 PINEROLO
 Bonnin, v Duomo
 PISA
 Fogola, c Italia 126 r
 PISTOIA
 Martini Dumas, pz Gavinana
 PONTREMOLI
 Savi, v Garibaldi
 PORDENONE
 Minerva, c Vitt Emanuele

POTENZA
 Priore
 PRATO
 Gori, v Ricasoli 26
 RAGUSA
 Moderna, c Italia 91
 RAPALLO
 Bafico, v Mazzini 11
 RAVENNA
 Modernissima, v Ricci 35
 REGGIO CALABRIA
 Franco, c Garibaldi 234
 REGGIO EMILIA
 del Teatro, v Crispi, 6
 RIETI
 Moderna, v Garibaldi 272
 RIMINI
 Riminese, v 4 Novembre 46
 ROMA
 Bocca, pz di Spagna 84
 Babuino, v Babuino 39
 Ferro di Cavallo, v Ripetta
 Gremese, v Cola Rienzo 136
 Modernissima, v Mercede 43
 Paesi Nuovi, v Aurora 33
 Rinascita, v Botteghe Oscure
 Sforzini, v delle Vite 43
 Tombolini, v 4 Novembre 146
 ROVERETO
 Pezcoller, pz Battisti 12
 ROVIGO
 Vanzan, pz Vitt Emanuele 33
 SALERNO
 L'Incontro, v Fieravecchia
 S. BENEDETTO DEL TRONTO
 Merlin, v Balilla 49
 SANREMO
 Garibaldi, c Garibaldi 26
 S.MARGHERITA LIGURE
 Campodonico, v Roma 28
 SASSARI
 Lisac, p Università
 SAVONA
 Maucci, v Paleocapa 61
 SEREGNO
 Ciranna, v Umberto 77
 SIENA
 Bassi, v di Città 6
 SIRACUSA
 Moderna, v Piave 37
 SONDRIO
 Canovi, c Vitt Veneto 11

SPOLETO
 Casa del Libro, c Mazzini
 TARANTO
 Magna Grecia, Lungomare 29
 TERAMO
 Teramana, pz Orsini 17
 TERNI
 Altarocca, v Tacito 29
 TORINO
 Arethusa, v Po 2
 Moderna, v XX Settembre 17
 Stampatori, v Stampatori 21
 Treves, v S.Teresa 3
 TRANI
 Terrone
 TRAPANI
 Corso, c Vitt Emanuele 72
 TRENTO
 Disertori, v Diaz 11
 TREVIGLIO
 Centro, v Roma 1
 TREVISO
 Gall Libraio, c del Popolo
 TRIESTE
 Borsatti, v Dante 14
 Italo Svevo, c Italia 22
 UDINE
 Tarantola, v Vitt Veneto 20
 URBINO
 Moderna, v Puccinotti
 VARAZZE
 Ferro, v Gavarone
 VARESE
 Pontiggia, c Roma 3
 VENEZIA
 Alfieri, v 22 Marzo 2288
 Goliardica, S.Pantalon 3950
 Naviglio, S.Marco 1652
 Sangiorgi, S.Marco 2087
 Tarantola, c'S.Luca 4267
 VENTIMIGLIA
 Ag.Casella, v Stazione 7
 VERCELLI
 Giovannacci, pz Cavour 31
 VERONA
 Barbato, v Mazzini 210
 VIAREGGIO
 Gall del Libro, v Margherita
 VICENZA
 Galla, c Palladio 41
 VITERBO
 Buffetti, c Italia 16