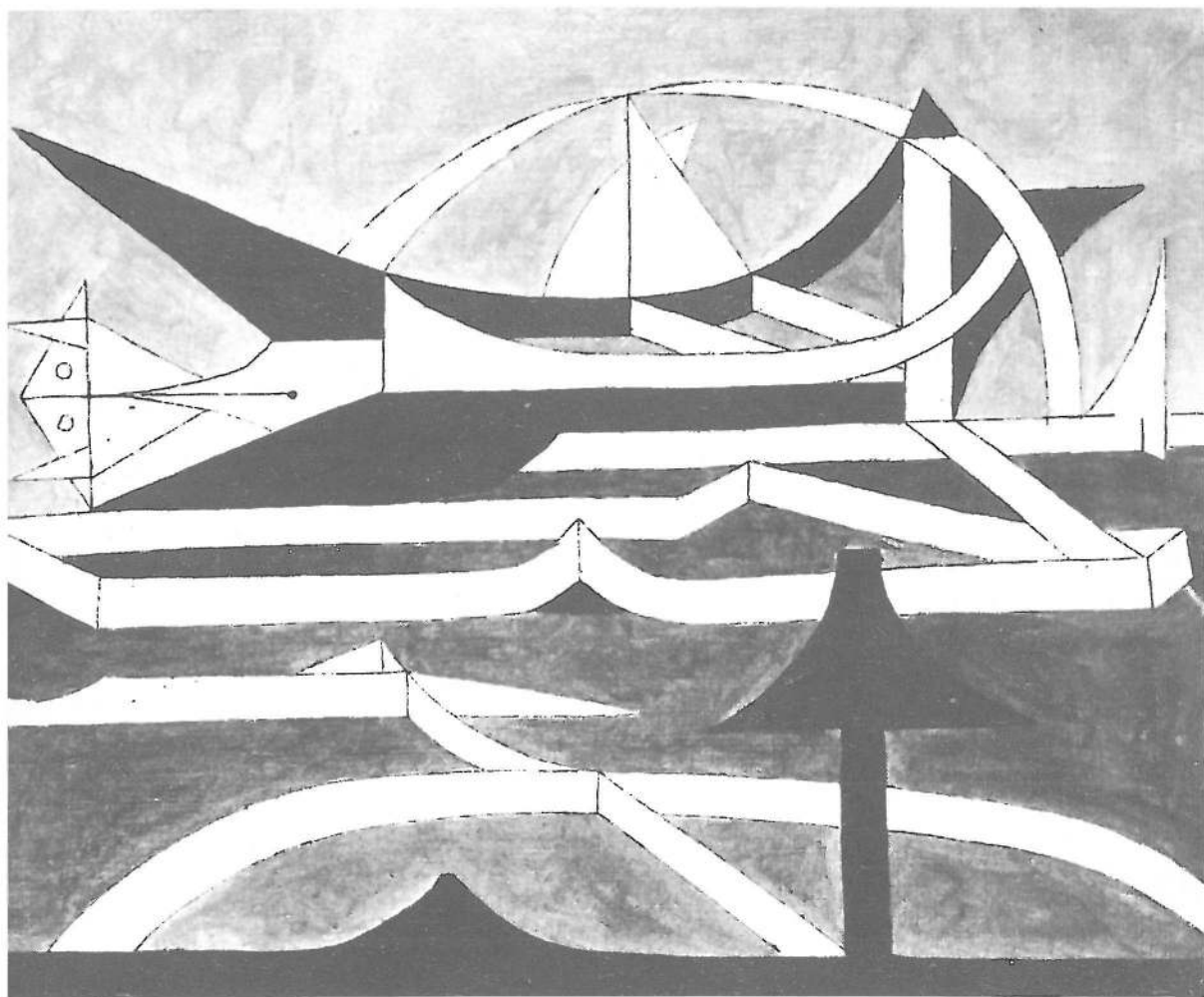


NAC

notiziario arte contemporanea

9

15-2-69



quindicinale

direttore responsabile:
Francesco Vincitorio

Sommario

I fessi	3
A.Natali: Nuove strutture	4
F.Vincitorio: Arte contemporanea e educazione artistica	5
M.Rosci: Una storia europea: Licini a Bologna	6
Z.Birolli: Dalle Canarie con amore: Dominguez a Milano	8

Mostre:

Asiago: "P.Dell'Oro" di E.Cesana	10
Bari: "U.Melegari" di R.Manzionna	10
Bologna: "N.Finotti" di R.Margonari	10
"Fucina degli angeli" di G.Ruggeri	11
Bolzano: "Schmid" di G.P.Fazion	12
Brescia: "F.Sarnari" di E.Cassa Salvi	12
Firenze: "G.Balice" di L.Vinca Masini	13
"G.Nativi" di L.Vinca Masini	13
Genova: "E.Pignatelli" di F.Sborgi	14
Lecco: "E.Scanavino" di E.Cesana	14
Mantova: "R.Mischi" di R.Margonari	15
Milano: "W.Lam" di A.Natali	15
"L.Lattanzi" di P.Raffa	16
"G.Marotta" di L.Caramel	17
"B.Caruso" di V.Fagone	18
"N.Springolo" di R.Bossaglia	18
"C.Cotti" di G.Curonic	19
"G.Madella" di Z.Birolli	20
"A.Magnelli" di R.Barletta	20
"F.Radziwill" di F.Vincitorio	21
Modena: "C.Pozzati" di A.C.Quintavalle	22
Napoli: "F.Picabia" di A.Miele	22
"Carabba e Vallé" di S.Orienti	23
Parma: "C.Cavazzini" di A.C.Quintavalle	24
Piacenza: "G.Domestici" di M.Ghilardi	25
Roma: "W.Cordeiro" di S.Orienti	25
"U.Attardi" di V.Apuleo	26
"I.Pannaggi" di V.Apuleo	26
Teramo: "G.Falconi" di B.Sablone	27
Torino: "J.Husarikova" di M.Bandini	27
"L.Feito" di M.Bandini	27
Trieste: "Scuola viennese" di T.Reggente	28
Venezia: "F.Costalunga" di F.Vincitorio	28

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

In copertina:
Oscar Dominguez:
Paysage 1955

R.Bossaglia: Un maestro dell'incisione: B. Disertori	29
Le riviste	30
Notiziario	31

Un amico industriale ci ha detto: "E' una fesseria. Senza pubblicità, oggi, non è possibile vivere. Nel prossimo numero riservatemi una pagina per la mia fabbrica". Abbiamo ringraziato e da "fessi" gli abbiamo risposto press'a poco così: con buona pace di Lucas e Britt e del loro famoso libro, il nostro notiziario non accetta pubblicità di nessun genere.

Naturalmente non parliamo degli accordi "segreti" con gli artisti o le gallerie. Un tanto a foto e un tanto a rigo. E, spesso, senza nessuna distinzione tra articoli "pubblici" e articoli a pagamento. Questi traffici non meritano neppure di essere presi in considerazione. I danni - in ogni senso e, specialmente, a carico degli artisti - che essi producono sono troppo evidenti per spenderci una sola parola.

Noi diciamo no anche alla pubblicità normale. Quella ben chiara e esplicita che gli esperti di marketing definiscono l'ossatura della nostra civiltà. Non l'accettiamo perchè, a parte che non riteniamo corretto offrire al lettore che si aspetta argomenti artistici, una pagina poniamo sui laterizi, perchè, secondo noi, una pubblicazione culturale deve essere innanzi tutto autonoma. E autonomia e pubblicità spesso non vanno d'accordo.

Per rimanere nel nostro campo prendiamo ad esempio quella che, di solito, fanno le gallerie. Non abbiamo dati precisi ma pensiamo che una pagina di pubblicità, magari a colori, comporti un esborso sensibile. Tutti siamo onesti ma ci pare indubbio che resistere al condizionamento che questi esborsi comportano richieda un'one-

stà decuplicata. Noi desideriamo non sentirci eroi. Vogliamo (noi e i nostri amici - collaboratori) entrare in una galleria, vedere, salutare cordialmente, se è il caso, il gallerista e scrivere quello che riteniamo opportuno. Senza alcuna remora anche a livello inconscio.

E poi diciamoci, fra noi, una cosa. Una galleria svolge ovviamente anche una attività commerciale e quindi la pubblicità rientra nella sua sfera. Ma se usa la sua capacità (che in questo caso è solo capacità finanziaria) per convogliare il pubblico verso le sue sale (e spesso a danno di altre finanziariamente meno forti ma più valide) essa viene a distorcere quel rapporto culturale che a noi - esclusivamente - interessa. Essa cioè acquista notorietà e prestigio non con la qualità della sua attività ma per l'entità del suo conto in banca. E questo a noi non sembra giusto.

Inoltre c'è la questione del rispetto verso i lettori. Chi acquista una pubblicazione - specie se culturale e quindi per un pubblico restio, per principio, agli imbonimenti - compie mentalmente uno spoglio per cercare l'informazione, la notizia non interessata. Noi intendiamo garantirgli che tutto ciò che leggerà nelle nostre pagine, giusto o inesatto che sia, importante o superfluo che possa essere, è appunto disinteressato. E così facendo crediamo di compiere una azione proficua. Soprattutto, tentiamo di concorre a ristabilire un clima di fiducia tra il pubblico e l'arte. Inutile dire che l'amico industriale se ne è andato scuotendo la testa.

nuove strutture

Mi riferisco agli interventi apparsi in *Nac* sui problemi della creazione artistica e delle strutture relative nella nostra società. Molti dei quali sembravano volentiersamente protesi a curare il male (le strutture) affinché il malato potesse rifiorire. Non credo che ci sia più spazio per simili operazioni.

Fondamentale mi sembra, per una analisi critico - storica, la definizione del rapporto che la produzione creativa ha col proprio tempo. Che differenza sostanziale esiste tra l'Avanguardia storica e l'epoca che l'ha prodotta, e le ricerche attuali in un sistema così abilmente teso ad assorbire ogni pulsazione eversiva? Allora la cultura, come terreno di produzione e di scambio, aveva, pur nella molteplicità delle proposte, un volto unitario, sì che ogni nuovo apporto poteva coinvolgere e porre in discussione l'intero sistema dei suoi valori. Soprattutto ogni artista era una energia con cui la società doveva, bene o male, fare i conti. La realtà attuale appare profondamente mutata. Ciò che un tempo era tentativo di messa in crisi dei valori borghesi, viene accolto e usato funzionalmente proprio per salvare quei valori che l'artista vuole combattere.

Qual è il meccanismo che permette al sistema una simile operazione? A parer mio la liquidazione totale della cultura autentica considerata come libera ricerca e scambio e la sua sostituzione, con forme precise e programmate, della pseudo - cultura. La moltiplicazione dell'informazione e delle tecniche riproduttive delle immagini permette oggi al potere politico una più rigida stratificazione nei significati culturali dei dati trasmessi, e la possibilità di un loro calcolato veicolamento all'interno dei gruppi sociali. Si sono creati, in sostanza, dei livelli chiusi e non compenetrabili, ogni uomo è stato collocato in uno schema modulare preciso in grado di compensare, in termini mistificatori, la totalità delle sue aspettative. Se un tempo la cultura era relativamente aperta e influenzabile anche dal basso, oggi essa appare predeterminata e in grado di razionalizzare (ai fini del sistema, naturalmente) qualsiasi domanda.

Si è scritto molto sulla "mass - media", sulla "mid - cult" e sulla "vera cultura", queste "enclaves" autosufficienti e dissimili, rese possibili dalla molteplicità delle tecniche di informazione e di trasmissione visiva. Penso che siano distinzioni accettabili la cui esistenza dimostra quali vastissime aree siano state stralciate da ogni autentico dibattito culturale. Appagata così, nel modo più acritico, la "fame" istintuale della massa alla comunicazione, all'arte è stata affidata la funzione di compensare la più sfaccettata complessità emotiva dei livelli culturali "alti". Ma anche in questo breve spazio, all'interno delle arti visive, è stata condotta una precisa operazione politica. Ogni strumento culturale dello stato, le gallerie - chiave, i "grandi critici" complici, hanno operato per emarginare dalla creazione artistica ogni problematicità. Oggi, l'arte accettata, e quindi "ufficiale", è quella che risolve in modo neutrale e ambiguo, sublimandole il più delle volte in una girandola di soluzioni formali, le grandi problematiche dell'uomo contemporaneo. Chi resiste e si propone in termini di rottura viene cancellato e, là dove le contraddizioni del sistema gli permettono di "rompere la rete", accolto e introiettato. Il suo messaggio, scomparso ogni spazio culturale continuo, servirà a risolvere le tensioni dei livelli culturali "alti" e, in definitiva, aiuterà il sistema a superare le sue più intime nevrosi.

Come è possibile la controffensiva contro un sistema che, per scelte precise, anche se camuffate, è così totalmente politico? La risposta, sul piano creativo, può essere data in due direzioni: una nei termini di un controsistema che proponga significati e valori razionali coincidenti con la dimensione autentica dell'uomo; l'altra con immagini dirette, demistificatorie, tese a cogliere ogni contraddizione del potere socio - politico. Se a livello di linguaggio la prima proposta, per i valori concettuali che necessariamente deve esprimere, potrà essere esplicitata nei termini culturali "più propri", la seconda dovrà tendere a rompere ogni stratificazione definita e a proporre la "comunicazione" al numero più

grande possibile di individui (e qui penso alla forza di incidenza che ha in sé una certa mec - art ideologizzata). Sul piano operativo, le scelte devono condurre fuori dai veicoli d'uso del sistema. E' necessario creare un nuovo circuito esterno ad esso, non deformabile dal suo intervento, collocato nell'area delle forze che a esso si oppongono. Una via dura, certo, senza allet-

tanti prospettive, che forse solo le giovani generazioni sapranno percorrere. Comunque non c'è salvezza e credibilità se non ci si colloca al di fuori delle usuali strutture. A un fronte politico totale, anche se mediato dai persuasori occulti, non si può che opporre una rivolta totale, lucida e demistificatoria, da combattere a tutti i livelli di creazione e di intervento.

Aurelio Natali

ARTE CONTEMPORANEA E EDUCAZIONE ARTISTICA

Due recenti convegni, tenutisi a Pisa e a Milano (congresso della Società per l'archeologia e la storia delle arti e incontro promosso dalla Associazione insegnanti medi di storia dell'arte) consentono di rilevare come, nell'annoso dibattito sull'educazione artistica, il discorso verta, principalmente, sull'arte del passato. Trascurando, quasi completamente, il problema delle espressioni artistiche contemporanee.

Non saremo certo noi a negare l'utilità dello studio delle vicende antiche. Convinti come siamo, con Bianchi Bandinelli, che "la comprensione del passato ci aiuta a comprendere meglio il presente". Ma, se riteniamo di grande interesse che si sperimentino corsi speciali per creare un corpo di studiosi d'arte, incaricati a loro volta di diffondere queste conoscenze (magari aperti a non laureati: per esempio, anche agli studenti dei licei e accademie artistiche). E se riteniamo sacrosanta la battaglia in corso (paladino Ragghianti sulle colonne della "Critica d'arte") per togliere l'insegnamento della storia dell'arte dallo stato di minorità in cui vive nella nostra scuola, altrettanto giusto, ci sembra, mettere in evidenza come anche l'arte dei nostri giorni ha bisogno di essere divulgata e, soprattutto, insegnata, e per non privare una enorme quantità di persone di quell'esperienza fondamentale che è la conoscenza visiva.

E diciamo enorme quantità, non solo tenendo presenti i risultati di una indagine statistica, sull'educazione degli adulti, pubblicata nell'ultimo numero de "La cultura popolare". Nel questionario la voce

"arte", come attività culturale durante il tempo libero, non era neppure indicata! Bensì per la constatazione che, salvo sparute *élites*, il pubblico, anche quello colto non si interessa - a meno che si tratti di cronaca - alla attività degli artisti.

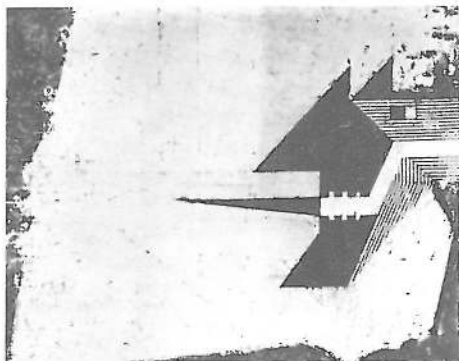
Stanchezza? Sfiducia? Colpa degli artisti? A nostro avviso, la responsabilità ricade, esclusivamente, sulla mancanza di una appropriata educazione. Un'azione che renda consapevoli come, per qualsiasi società, spostare l'arte ai margini della propria esistenza, significa disimpegno dai problemi reali e, cioè, gravissimo errore. Una educazione che faccia apprendere come il cammino della comprensione dei fatti artistici è irto di difficoltà, ma che i pseudoartisti, i mestatori, i plagiari, sono zavorra di cui non è impossibile liberarsi. Che l'anarchia degli artisti, quando è autentica, sofferta, meditata, è, come dice Wind, un bene da preservare come la luce degli occhi. Perché è modello per l'esistenza di ciascuno di noi o, per dir meglio, perché ci aiuta a prendere coscienza di quella aspirazione anticonformista che ci rende non semplici ominidi, ma uomini. Dunque è necessario che anche l'arte contemporanea entri a far parte dell'educazione artistica. La quale, come tutte le forme educative, non potrà che avere un carattere permanente. A tutte le età e a tutti i livelli, anche i più particolari. Valga il monito di Bellonzi sull'insegnamento nei seminari, al recente convegno sull'arte sacra. Un cammino in cui, praticamente partiamo da zero. Ma forse, proprio per questo, indilazionabile.

Francesco Vincitorio

una storia europea

La conoscenza fino ad oggi sparsa e frammentaria dell'opera di Licini (favorita e direi quasi incoraggiata dal suo tipico amore seriale per simboli costanti e "archetipi", che solo oggi possiamo vedere e comprendere come note acute di un tessuto melodico di rara compattezza, monadi di un mondo, "autre" fin che si vuole, ma leibnizianamente vitale e vibrante, con sue sofferte leggi etiche ed emotive) sempre insinuava, in grado maggiore o minore, anche in chi ammetteva senza remore e l'altezza della poetica e l'apertura "europea" quasi senza paragoni dopo i tempi eroici di Boccioni, il sospetto dell'eclettismo, del riecheggiamento di mode e forme altrui sul vasto fronte delle avanguardie europee del secolo. Donde i facili andazzi critici e giochi di etichette, fra astrattismo e surrealismo, e appelli ai Santi Padri, da Kandinsky a Klee a Mirò, a Picasso, con l'angolino nazionale riservato a Morandi; giochi ritardatari, si noti, sulla pelle dell'orso solitario di Monte Vidon Corrado che questi problemi li aveva vissuti e risolti quando, in Italia, le più aguzze armi della critica dell'arte moderna recavano incisi motti tipo "logica latina", "purezza spirituale", "cupa sensualità nordica", "deformità negroidi" ecc. ecc. Ebbene, la prima mostra veramente completa e criticamente affrontata e approfondita dimostra innanzitutto, senza, credo, possibilità di dubbio e smentita, che, Licini, il suo mondo, e come proposizione profondamente etica e come costruzione spirituale e fantastica (dove "bocca" - assaggiare, addentare -, "merda", "Amalassunta", "angeli" e "missili" - aquiloni convivono con gioia e dolore) e come concrezione proiettiva espressiva di forme, l'ha tratto integro e intatto dal più profondo se stesso; un se stesso, però, costantemente teso ad

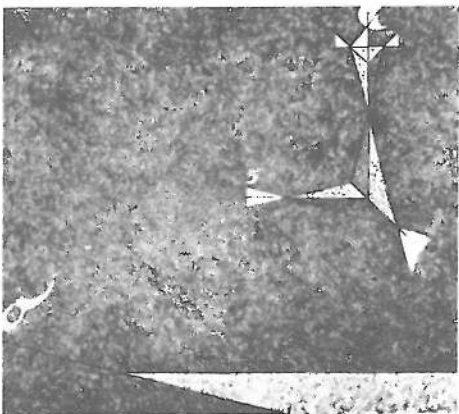
affrontare, senza provinciali pudori o complessi d'inferiorità, il senso e i fatti della storia di mezzo secolo d'arte europea-storia vera, infallibilmente colta da Licini, in ogni momento, nella sola verità e vitalità che contasse, quella di rottura. Le prove di questa coerenza, interna ed esterna insieme, ci sono costantemente offerte, di tappa in tappa, talora in modi quasi didascalici, perfino di verifica "privata": come spiegare altrimenti casi singolarissimi come quelli di "Arcangelo Gabriele" e "Angelo" del 1919 (opere perfettamente "date" in un certo clima europeo mitico-purista, de la Fresnayz, Metzinger postcubista, Carrà, Morandi cézanniano, determinate opere di Picasso) con inserti, per nulla stridenti e incoerenti, di un decennio dopo? Inserti, si noti, partecipanti di quella progressiva sintesi per "linee forza", come ha esattamente notato Birolli, di forme umane e naturali che preludono alla svolta cosiddetta astratta del 1930-31: preludono al punto che "Nudo alla finestra" del '27 è l'archetipo umano di tutti gli "Equilibrismi" e "Bilici" astratti del 1932-35, e, più in là, al momento del nascere nel dopoguerra dell'ultimo e più libero e vasto universo di Licini, è l'archetipo strutturale degli "Angeli ribelli", alla pari con quel "Capro" dello stesso 1927, ch'è addirittura impressionante nel suo *anticipo* su Picasso. S'intenda che sottolineare questa coerente fluenza del mondo liciniano non significa per nulla cercare una giustificazione "naturalistica", "figurativa" al decennio '30 - '40, coi suoi rapporti con i gruppi astrattisti di Como e Milano, poi con l'estremo futurismo "primordiale": significa semplicemente registrare la differenza di fondo, incolmabile, fra la logica pura, geometrico - architettonica, degli astrattisti italiani di quegli anni



O. Licini: assaggiare 1933



O. Licini: Amalassunta 1947



O. Licini: Angelo di S. Domingo 1957

(salvo in parte Soldati, le cui fonti metafisiche sono però nettamente diverse dal mondo e dalla cultura di Licini) e la costante emotiva, sofferta e indagatrice (su se stesso e sulla materia storico - culturale dei non figurativi europei) che presiede e giustifica ogni operazione formale liciniana, anche quelle "Archipitture" dopo il '35 che rappresentano senza dubbio il massimo sforzo volontaristico di accedere alle poetiche degli amici astrattisti. I principi dell'equilibrio dinamico, fattore e di dialettica espressiva e di indagine spaziale pluridimensionale e plurirazionale (laddove lo spazio, specie dei "comaschi", è tipicamente architettonico e neoplastico nella sua commensurabile razionalizzazione) e della vibratile complessità e variabilità fantastica del veicolo cromatico, sono in quegli anni gli indici distintivi della mai denegata disponibilità emotiva liciniana. Quando nel dopoguerra questa disponibilità emotiva attingerà alla massima libertà di espressione e di "narrazione" (nel senso particolarissimo che al racconto per immagini aveva dato dal Bauhaus in poi l'amato Klee), recuperando tutto un ulteriore filone delle avanguardie - e non penso tanto al troppo citato Mirò, quanto a Chagall, al Picasso mitologico e pánico delle ceramiche e della grafica dopo il '45, anche alle cromie dell'estremo Matisse -, Licini non rinuncerà nè rinnegherà la propria "storia" precedente, e le forme dei "Ritmi", dei "Bilici", diverranno negli ultimi anni personaggi autonomi o strutture costitutive di missili e angeli. E' questa costante verifica ciclica su se stesso e sulla storia, e nello stesso tempo capacità di trarre dal profondo e manifestare variabili sempre nuove e attuali della costante, a conferire ancor oggi un'eccezionale apertura e disponibilità di fruizione alla sofferta testimonianza di Licini.

Marco Rosci

dalle canarie con amore

Alla Galleria Milano opere di Oscar Dominguez (1906 - 1958), pittore surrealista della scuola di Parigi. Vi era giunto, ancor giovane, dalle native Canarie e portava con sé l'eredità di antiche tradizioni e di una natura che riaffiora nei suoi quadri, nelle sculture, nei suoi scritti. Ne sentì il fascino l'amico Patrick Waldberg nel presentare nel '57 a Parigi l'ultima mostra di Oscar: "Elles sont loin les Iles Fortunées, ces Canaries fabuleuses desquelles il m'a si souvent dit la beauté: côtes déchiquetées, falaises noires, grottes, forêts peuplées de serins sauvages! Oscar était-il l'héritier des *guances*, un survivant de l'espèce de Cro-Magnon?"

Dominguez anni prima aveva scritto in un libretto di poesie, *Le deux qui se croisent*, forse il suo più fedele ritratto e in particolare: "Le pirate mourait/ Riant aux nuages/ Sur la plage noir velours/ A Ténériffe./ Amour de pirate/ Amour d'air Arc en ciel de taverne/ Tabac rhum et hirondeille morte".

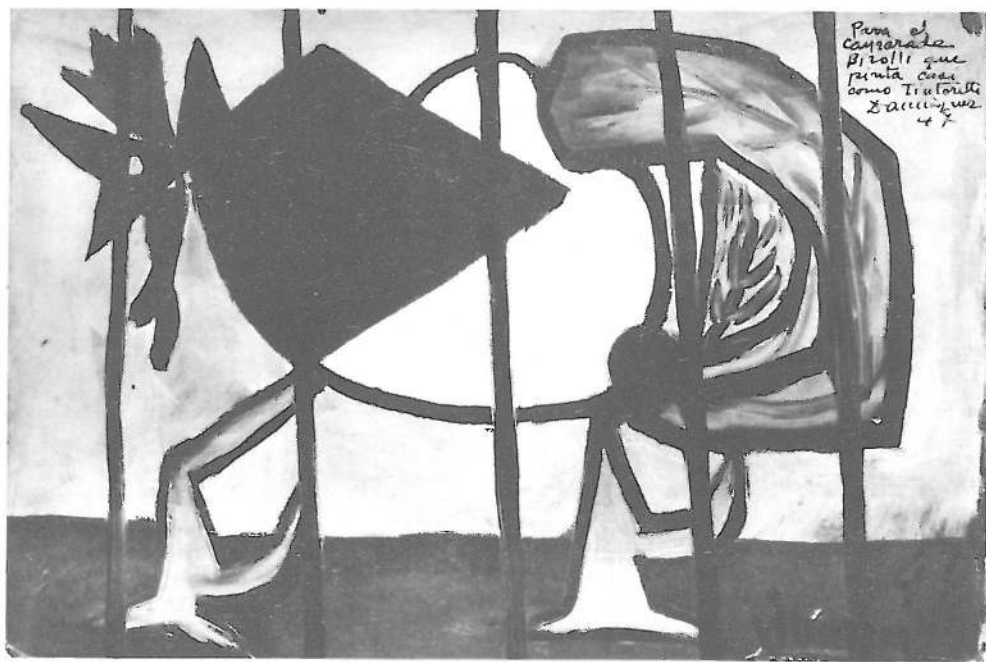
Una leggenda costituita dal ritmico avvicinarsi di vita e di morte: un mito di quella terra posta come ai margini del conosciuto, che egli rigenerò in modo non arcaicistico nel dramma bellico e postbellico della società contemporanea.

La complessità della sua figura esige che si rinnovi il giudizio sul suo lavoro a cominciare da queste opere esposte a Milano, dalle quali, - malgrado sia oggi impossibile documentare ogni fase della sua produzione, - si ricavano proposte utili; sia per reinserirlo meglio nell'ambito surrealista, sia per dare un peso al suo lavoro, tanto vario ed esaltante, quanto mutevole sino ad apparire contraddittorio. Ma questo suo mutare forme e aspetti era per lui il segno positivo di una continua ricerca, durante la quale dipingere o scolpire non equivalsero mai a realizzare

postulati estetici: egli consumava, al limite delle proprie energie fantastiche, razionali e fisiche, una esperienza che, agli inizi, si presenta con visionari 'Paesaggi cosmici', 'Ricordi dell'avvenire', 'Decalcomanie', piuttosto vicina a Max Ernst o al miglior Dalí; con sorprendenti sculture in ferro e vari materiali, dai recuperi 'meccanici', che lo portavano oltre il gioco degli oggetti dada, sculture precorritrici, come la 'Calcolatrice' del 1943, di ben più recenti intenzioni artistiche.

Il silenzio 'critico' che in Italia accompagnò la sua vita e la sua morte non gli impedì di avere legami e conoscenza con alcuni pittori italiani, mentre tali amicizie vengono oggi a illuminare meglio i rapporti che intercorsero, nell'immediato dopoguerra, fra Italia e Francia. Le sue opere documentano lo sviluppo della nuova ricerca iniziata nel '42/'43 (e per Dominguez si tratta di una fase di autentica sperimentazione, calata in un nuovo orizzonte internazionale) che aveva le premesse nel lavoro di Picasso, come ha osservato giustamente Westerdahl: "Au cours de ces années, les mots *chercher et trouver* circulaient beaucoup. La peinture *ne pouvait* oublier les expériences cubistes et le tableau à deux dimension. Le fait que beaucoup de peintres passèrent par une époque de construction ne veut pas dire qu'ils se sentaient influencés par une artiste déterminé. Plus encore s'il s'agit d'un personnage aussi changeant que Dominguez. Mais cette rapidité dans le changement, c'est Picasso lui même qui la donnait en exemple, comme système indicateur". (E. Westendahl, O. Dominguez, Barcelona 1968).

Dominguez sviluppa anche negli anni successivi i motivi e le costanti che premono la sua immaginazione, in una posizione sempre eterodossa, come durante il suo



O. Domínguez: Gallo 1946

periodo surrealista. Ripropone lo scontro drammatico o ironico con questi oggetti - macchina, emblemi ora di una civiltà che si consuma, ora di un dramma esistenziale, o di una felicità che si dilata nel futuro: cucitrici, pistole, chitarra, uccelli, tori, ecc., "cuerpos cambiantes dotados de vitalidad, cosas que iban de tránsito". Questo era il suo surrealismo, inteso come possibilità continua di rifiutare l'unità di tempo e di spazio, di lottare in una realtà erede di Spagna, di morte e insieme di immagini arcaiche da lui inventate ad una nuova visione del mondo, fantastica e reale, libera e ironica:

CINQUEME JOUR

premier message.

Cézanne, qui était influencé par la nature, découvrit la pomme et s'écria en finissant sa toile: "La peinture n'est pas un hippo-

potame, HELAS! " Chacun de croire que c'était vrai.

Trois cent mille pommes furent peintes en l'espace de dix ans. Une fois de plus, c'était le triomphe de la pomme sur l'homme. L'époque actuelle tend vers l'hippopotame. Et le jour où Picasso en peindra un, la peinture sera hippopotame et trois cent mille hippopotames couvriront les murs de la génération à venir.

Egli rimane, vicino agli amici poeti Eluard e Breton, dei quali illustrò 'Poésie et Vérité' e l' "Antologie de l'Humour noir", un degno rappresentante della cultura francese che si nutriva di un profondo istinto alla poesia, quale grande possibilità di espressione dell'uomo, anche quando, nel nome dell'esistenza, la negava alla ricerca di nuove frontiere.

Zeno Birolli

mostre

ASIAGO

Galleria Stella: Paolo Dell'Oro

Per una comunicazione che, senza rinunciare alle prerogative semantiche della figurazione, vuole sottrarsi alle convinzioni del "pittorico", la via più concludente sembra ancora quella dei trapianti di linguaggio, del resto già proficuamente sperimentata in musica e in letteratura. In questo senso, la risposta europea alla pop art (il cui interesse filologico si è limitato ai mass media tipicamente americani) è la tendenza a recuperare stilemi di una tradizione popolare, non necessariamente ingenua o volgare. Esiste infatti un patrimonio di folklore iconografico, disponibile come strumento di integrazione linguistica: lo dimostrano alcune esperienze significative, da quelle di Blake ad alcune proposte di Schifano. Ante litteram, Paolo Dell'Oro si muove da tempo in questa direzione, senza temperamenti sofisticati. Il suo linguaggio ripete liberamente ma in modo avvertibile, uno stilema tipico della vecchia *imagérie*, la "silhouette", che ha rinverdito le sue fortune con uno dei primi effetti sorprendenti della fotografia: il "controluce". Inizialmente, descriveva profili di raffinerie o di tralicci meccanici, cioè forme graficamente perentorie, già propense ad una definizione segnaletica. Oggi invece, denota sagome di alberi spogli, ritagliate nel bianco del cielo, cioè il tema più schiettamente popolare e disarmato del "controluce" fotografico. Ogni sagoma, reinventata esasperando le dimensioni grafiche, si pone al limite tra la cifra e l'immagine. Un'accorta regia le organizza in una struttura aperta, che ha la fluidità e la coesione di un ideogramma. Così il discorso di Dell'Oro, più che come rappresentazione di una realtà, si propone come scrittura emblematica, significativa soprattutto per la ricchezza degli eventi visivi che viene tramando. La melodia popolare, pulita da ogni cadenza ridondante, trova nella lucida base armonica su cui si snoda, la ragione di riproporsi per una nuova fruizione.

Eligio Cesana

BARI

Galleria Campanile: Ulisse Melegari

"Nato nel '35, ha studiato a Bologna con Morandi, a Parigi con Braque": questi i dati essenziali della scheda biografica di Ulisse Melegari che per la prima volta espone a Bari, alla Campanile, tele di grandi dimensioni e disegni di nature morte. L'oggetto della rappresentazione di Melegari è soprattutto la figura umana, figura vista senza alcuna caratterizzazione fisiologica, sentita insomma come 'immagine', come immobile forma corporea. Forniti questi dati preliminari, sembrerebbe giustificata la lettura dell'opera di Melegari, ora in chiave simbolica (Galvano) ora in chiave intimista (Guidi): l'una e l'altra tuttavia alterano a mio avviso la sostanza del fare di Melegari, intento alla realizzazione misurata di forme composte, studiate, direi quasi compilate. Un discorso quasi mai monotono però, centrato su ricorrenti moduli compositivi, oltre che su una qualità cromatica lieve e distesa. Tra le opere esposte tutte del '68, "Spettatrici" e "Pietà" mi paiono di particolare interesse, intanto perchè rompono con la loro grazia nervosa i limiti precisi che Melegari sembra imporre alla sua pittura e poi perchè sono preziosa indicazione di un suo atteggiarsi sensibile e colto verso certi temi figurativi della tradizione pittorica.

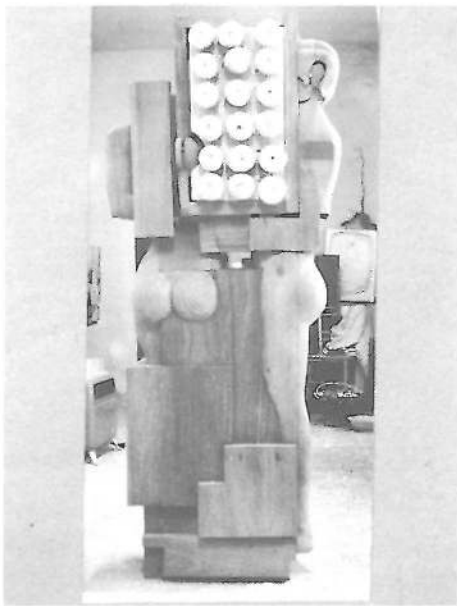
Rosa Manzionna

BOLOGNA

Galleria Tempo: Novello Finotti

(via Garofalo, 6)

Giovanissimo ma ben addentro al "mestiere", acquisito al più alto grado (prova ne sia il fatto, non tanto segreto, che si tratta dell'esecutore materiale di sculture bronzee di alcuni celeberrimi maestri), Novello Finotti presenta una delle sue rarissime mostre personali in clima di pieno revival surrealista. La sua adesione all'area fantastica data sin dal '63 con sculture che, sebbene pagassero il loro tributo alla temperie informale, già mostravano seri proponimenti di un recupero figurale, perseguito poi con estrema determinazione dall'artista veronese. Finotti ha un repertorio strumentale d'un eclettismo assolu-



N. Finotti: "Adamo ed Eva" 1966

to. Tutta la gamma dei materiali oggi in uso, da quelli più tradizionali, come il bronzo, a quelli più "moderni", quali le plastiche, vengono usati. Ma difficilmente si trovano opere di Finotti che non li vedano associati con la finalità di demandare parte dei significati alla natura stessa dei materiali impiegati; e al modo del loro impiego. Mi pare, a questo proposito, che Lorenzo Mellini, nella sua affettuosa presentazione in catalogo, sia incorso in una svisatura. Egli trova, infatti, giustamente, una sostanziale differenza tra i gessi di Segal e quelli di Finotti, ma riguardo all'articolazione del "progetto mentale". Al contrario, nel caso della citazione di Segal, va osservato che vi è una determinante e sostanziale differenza di progettazione strumentale. Segal, difatti, non esegue un calco dell'oggetto ma lo riveste di gesso per cui l'oggetto acquista un aspetto diverso. Quando Finotti esegue il calco di una figura lo fa nella maniera canonica per cui l'oggetto rimane tale, sin nei minimi particolari, ed è la materia che lo riproduce a stabilire il rapporto diverso con lo spettatore. Così mi pare che altre citazioni (Ceroli, Marisol, ecc.) siano fuori luogo e, d'altro canto, la varietà dei materiali non necessaria-

mente richiama una varietà di fonti culturali. Mentre, se v'è un'istanza attendibile, è quella di una diretta osservazione di Magritte e direi che queste sculture hanno anche una meccanica alla Berrocal. Ma Finotti è un artista che merita un'attenzione che prescinda dal momento della sua formazione.

Renzo Margonari

BOLOGNA

Galleria Forni: La Fucina degli angeli

(via Farini, 26)

A Venezia esiste un atelier che lavora esclusivamente il vetro. Ma c'è modo e modo di lavorarlo. A Venezia, si sa, il vetro è di casa. Si possono confezionare lampadari da trattenere il fiato, tanto ardita e maestosa è talvolta la loro fattura. Murano in questo campo vanta glorie secolari, anche se molta polvere nel frattempo è caduta sui suoi manufatti. L'atelier di cui si diceva, universalmente noto come Fucina degli angeli, lavora il vetro battendo però altre strade. Anziché guardare il passato, tiene d'occhio il presente e aggancia il proprio destino alle spericolate avventure dell'arte contemporanea. Loredano Rosin, Dall'Acqua, Omura Mikuni, Ginetto, Bordinon, Geron, Salerno, Belardinelli e qualche altro: ecco gli artisti e i maestri vetrai, gli angeli insomma. Ma accanto a loro altri angeli: Cocteau, Arp, Chagall, Picasso, Max Ernst, Magnelli, Calder, Fontana, Tobey, Arman, Matta, Kokoschka e qualche altro. Facendo questi nomi si è già detto tutto, ma non chi è stato il creatore della Fucina e che tuttora ne è l'anima. "Costantini souffles dans le verre de Venise avec une flûte de Pan" disse Cocteau prima d'andarsene. Egidio Costantini è davvero un uomo straordinario, ma non è di lui che qui si vuol far cenno, bensì del lavoro dei suoi angeli. Mai come adesso era necessario rivalutare il vetro come materia d'arte, che una stanca tradizione andava da tempo accantonando, ma all'unica condizione proposta da Costantini: impegnare i maestri. Basta infatti anche per un momento allontanarsi da questa formula geniale perché già il risultato s'incrini. Non faccio nomi. Farò invece quello di Peggy Guggenheim, perché è lei, cit-

tadina onoraria di Venezia, che ha dato una mano a Costantini risollevando le sorti del vetro d'arte dal livello di cattivo gusto in cui era caduto.

Giorgio Ruggeri

BOLZANO

Galleria Goethe: Aldo Schmid

(via della Mostra, 1)

Le grandi composizioni serigrafiche di Aldo Schmid tendono a riproporre (ma è sempre un "essere" per la prima volta, la presenza operativa di un artista nel mondo) la linea di ricerca di uno spazio individuale, psichico e dinamico, attraverso l'intensità di linee magnetiche (forze) e balzi cromatici, riscoperti nella elementarietà del loro linguaggio (un po' troppo evidente è però l'influenza di certe esperienze futuristiche, come sembra volere la nostra stagione letteraria). I suoi pannelli si configurano come un gioco magico teso nella vita aldilà di un chiuso impegno programmatico, alla ricerca di una moralità superiore da reperire in spazi solitari e rarefatti. Schmid usa con grande perizia materiali vari - plastiche, stoffe ecc. -, riuscendo a visualizzare effetti anche tattili di una materia presa in sè. Ma il procedimento non è privo di pericoli: si nota anche quì la resistenza che presentano, quando non sono usati in modo critico o ironico, i colori industriali, rigidi e geometricamente privi di anima e di turbamento, alla poesia anche lucida e di risultanza del nostro tempo. Per cui molto del dinamismo direzionale dei pannelli viene in certo modo limitato e appesantito dall'uso di queste materie-colori. Convincono di più le lievi scansioni ritmiche, le sovrapposizioni di tonalità in diminuendo delle sue litografie, in cui Schmid raggiunge, più che nelle grandi composizioni, la tenue densità di un "segno" lirico.

Gian Pietro Fazio

BRESCIA

Galleria Fant Cagnì: Franco Sarnari

I films della *nouvelle vague*, i romanzi dell'*école du regard*, la pittura oggettuale si incontrano in questa suggestiva sequenza di primi piani di Sarnari. La serie di raffi-



F. Sarnari: Pre - stampa

natissime pre-stampe, come le chiama l'autore, parrebbe la traduzione pittorica fedele di quello che è il nucleo del romanzo: *La Jalousie* di Alain Robbe-Grillet, il capofila dell'*école objectale* francese. In una luce abbacinante, meridiana, nel silenzio e nel calore di un paese coloniale, un marito geloso spia dalla persiana (la "gelosia") le mosse della giovane moglie. L'ombra di una testa si disegna, in un'alternanza di negativo e di positivo, "sull'intonaco chiaro, unito e opaco della parete". Persino il colore di questa specie di fotogramma riflette l'intonazione calda di un muro estivo. "La donna è immobile, guarda davanti a sè, tace". E' vista da dietro. Non rivela nulla. E' muta e assente, come impietrita in una fissità atona. Con gesto lento ella solleva i capelli; la mano s'attarda a rassettare l'ondulazione". Sembrerebbe la didascalia della sequenza monocroma di Sarnari, che modula squisite, preziose variazioni su un unico tema. Il nitore trasparente del ritmo, la cadenza calma, distesa, l'iterazione che sfuma lontano senza ragione e senza dolore, tutto insinua qui un sottile invito alla evasione dolce e composta, alla smemoratezza, alla concentrazione nell'assenza, come per un discorso di Budda, uno dei suoi "discorsi lunghi". Il divagante, irrequieto, diacronico discorrere dell'immagine filmica "goddardiana", oppure l'ossessivo, labirintico scrutare dell'occhio "grilletiano" qui sem-

brano conseguire una concentrazione estrema, il limite dell'immobilità, rotta soltanto dalla scansione dei fotogrammi che variano l'intensità e la modulazione della luce. S'incontrano qui dunque, in una posizione limite di eccezionale efficacia riduttiva, due situazioni tipiche e convergenti che, per così dire, mettono l'artista d'oggi con le spalle al muro: non gli è più possibile un discorso "realistico", perché tragedia e scetticismo hanno distrutto ogni realtà; e non gli è più possibile abbandonarsi come cinquant'anni fa alle avventure fuori del reale. Mezzo secolo di esperienze nelle dimensioni dell'astratto, del surreale, dell'informale, hanno esaurito e rivelato, insieme alla grandezza del tentare umano, la miseria dei frutti raccolti. Da quelle avventure la coscienza è ritornata per sempre. All'artista non resta dunque che questo brevissimo spazio, questa soglia sottile, questo equilibrio teso e difficile, tra l'attenzione - un tenero, disarmato attaccamento alle cose, alle persone - e l'amarezza per il loro invincibile, rassegnato, tragico silenzio. Lì, su questa soglia invalicabile stanno le umbratili, diafane figure di Sarnari. Spiragli d'una luce pura, neutra, "asettica"; immagini brevissime, orme sulla sabbia, senza alcun senso se non quello ultimo indispensabile, insopprimibile ch'esse hanno nell'abituale, povero linguaggio della comune esperienza: una spalla nuda, un dito dall'unghia a mandorla infilato nell'onda soffice dei capelli, fuor d'ogni cronaca; note di un diario trepido che - direbbe Moravia - non riesce, non potrà mai diventare romanzo.

Elvira Cassa Salvi

FIRENZE

Galleria Il Fiore: Giuliana Balice

Giuliana Balice espone una serie di rilievi in legno, monocromi, tendenzialmente bianchi, svolti sul filo di una ricerca "concreta" assai personale, dove il ricorso alla libertà della forma, la tendenza allo scarto di immagine, si fa motivo dominante e rivelatore di una precisa necessità di espressione plastica (quella che già nelle opere grafiche si rivelava, in Giuliana Balice, la caratteristica fondamentale). Talvolta, sempre per quella che Tomassoni chiama "un'ansia della fantasia e un'istanza della

logica" per cui propende a vedere nelle opere della Balice, "uno stimolante repertorio di 'oggetti ansiosi'", la Balice sente il bisogno di complicare le superfici, di renderle vibrare e sensibili, ricoprendole di sabbia e colorandole diversamente. Direi che sono i momenti meno felici. Resta, comunque, la precisa necessità, la chiarezza di un'espressività vivace, "le cui risultanze" - per dirla ancora col Tomassoni - "non si fermano alla pura proposta di stile".

Galleria Flori: Gualtiero Nativi

Gualtiero Nativi si pone, oggi, tra i rappresentanti più qualificati del concretismo. La severità di un discorso portato avanti con una coerenza esemplare, la decantazione di un fatto linguistico perseguito con un'intensità emozionale tutta rattenuta, con una volontà inesausta, ne fanno un caso notevolissimo, da collocarsi sul piano delle esperienze più importanti nel campo, da quella di Magnelli, di Soldati, di Rho, di Reggiani, di Severini; a Firenze, di Berti. La "classicità" di Nativi è il frutto di una dedizione assoluta ad una ricerca concreta, dalla quale gli scarti e i sondaggi in mondi diversi (come il momento "informale" di Nativi) si collocano come indagini all'interno stesso di una struttura già strettamente e inesorabilmente fissata e inamovibile. Oggi le superfici si sono fatte sottilissime, tese e cristalline, ma hanno la solidità dell'acciaio, la sua intensa lucentezza. Con Vivaldi parlerei di "perentorietà e di nitidezza", con Busignani concorderei sulla "disperata volontà di ragione" sulla quale Nativi ha fatto il nodo centrale del suo discorso e ha confrontato allo schema razionale imposto all'uomo una realtà sussultante e inorganica.. uscendo fin dall'inizio a un'attenta lettura,.. dal gelo di una pura costruzione di geometria mentale canonicamente prefissata", che "è appunto il motivo della sua concretezza storica". Mentre azzarderei meno nel confronto col "tema liciniano del 'bilico'" che direi di tutt'altra estrazione. Resta, quella di Nativi, una bella mostra, rigorosa e importante a tutti gli effetti.

Lara Vinca Masini

GENOVA

Galleria l'Ammolita: E. Pignatelli

(Vico S. Gottardo, 5-7 r.)

Pignatelli, uomo del Sud, trapiantato a Milano porta con sé tutti i rimpianti e tutta l'ironia di chi è vissuto in un sole non ancora contaminato dallo smog. Le sue opere, siano scene di spiaggia, visioni di raccordi autostradali, o scene di battaglie, portano in sé l'ironia e la satira di chi vede con occhio disincantato la città tecnologica del XIX secolo. Ed egli vi si adegua: il suo stile è l'omaggio ironico sull'altare degli dei della tecnica, di un mondo in cui "l'oggetto fabbricato ha divorato la presenza viva" (G. Kaisserlian, 1968). Il suo linguaggio è quello di certe ascendenze pop diventate abituali alla Nuova Figurazione. Un linguaggio che è quello quotidiano dei manifesti, della pubblicità: elementare e incisivo; schematizzato per fare dell'uomo un consumatore. Nella ripresa di questo linguaggio intessuto di mass-media i contenuti di Pignatelli si fanno aggressivi. Si tratta di un linguaggio che parte dall'elaborazione di materiale fotografico. E in questa traccia meccanica i colori si dispongono ossessionanti ed astratti, irreali come quelli delle carrozzerie delle auto, i nostri dei della religione tecnologica: dei che ci seguono in sordina ma sempre presenti, visti ormai come correlato romantico alle nostre speranze.

E' questo il senso dissacrante di Pignatelli: che d'altra parte lascia a questa tematica, in certo senso sanzionandone il fallimento, una certa carica di ironia bonaria che frena il tono polemico: d'altra parte non sarebbe il caso di fare una critica di contenuti, se essi non fossero tutt'uno con il linguaggio di Pignatelli. In sostanza Pignatelli assume il linguaggio dell'avversario, con le stesse intonazioni e con lo stesso gergo: non può più sperare di sconfiggerlo: la rivoluzione s'è fatta socialdemocrazia.

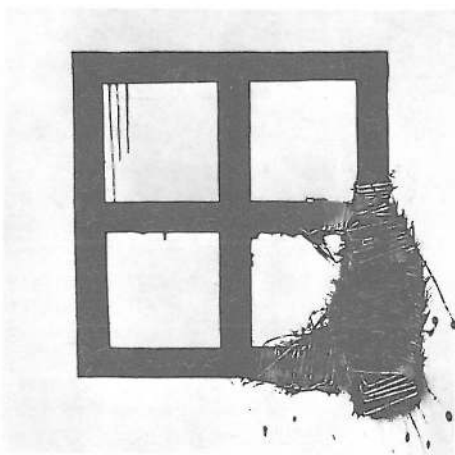
Franco Sborgi

LECCO

Galleria Stefanoni: Emilio Scanavino

Il "segno" di Scanavino è stata una presenza viva in tutte le stagioni succedute

all'informale, dove si era enunciato. E' presente anche in queste giornate del neo-concretismo e delle strutture, primarie o minimali. Scanavino oppone, in un campo operativo, il proprio segno a forme geometriche immacolate o ad inserti oggettuali, levigati oppure in condizione di rustica povertà. Verifichiamo la sintesi di questa proposizione, fatta in termini di genuina dialettica hegeliana. La forma, polita o rozza, aristocraticamente impermeabile ad ogni movente sensibile, reagisce. Non perde aspetto e dignità ma, sotto il morso del "segno", si innerva di umore sotterraneo, non direttamente percepibile ma che tradisce la sua gravidanza. Perché il triangolo o la barra di legno, da emblemi di nuovi miti intangibili, si tramutano in immagini o in oggetti che hanno la vulnerabilità ma anche la comunicabilità dei segnali temperati da una radice umana. E il "segno" non si rileva soltanto evento grafico suadente per il suo dinamico andare, ma una precisa mozione, la cui legittimità ed efficacia è provata dal risultato. Quella di Scanavino non è dunque, un'alternativa alle ricerche dell'avanguardia ma la concreta dimostrazione che, ogni nuova proposta, può costituire l'occasione per approfondire un discorso già in atto e, contemporaneamente, per verificare la reale gravidanza del dato sperimentale. Perché il valore e il limite dell'avanguardia stanno nella sua natura sperimentalistica. Resta atteggiamento sterile se ogni apertura sug-



E. Scanavino

gerita, non si traduce in un reale arricchimento delle possibilità di comunicazione, col solo effetto negativo di far presumere consumate le esperienze precedenti. Come si constata, l'attenzione dei dettati dell'avanguardia Scanavino la realizza in due sensi. Dimostrando che il suo contributo diretto alla sperimentazione, in occasione dell'informale, non si è esaurito nelle circostanze storiche originarie e che, il rapporto colle nuove avanguardie, può risolversi in un atteggiamento che non è di semplice adesione o contestazione ma proporsi come presa di coscienza, in vista di finalità che trascendono le ragioni necessariamente contingenti dello sperimentalismo.

Eligio Cesana

MANTOVA

Galleria Minerva: Renato Mischi

Pittura preziosa, sensibile a valori di cui oggi si sta perdendo il gusto, quella del veronese Renato Mischi. Un pittore non più giovane, che riprende dopo lunghi anni di silenzio, un lavoro qualitativamente di alto livello per quanto concerne il mestiere, e tormentato e dibattuto per quanto riguarda l'ideologia estetica. Trascinando detriti dell'esperienza informale, confermando una inventiva che è sintomo chiaro dell'attenzione per il revival surrealista, l'artista propone una pittura legata, pare, all'accezione fantastica di un Licini. Questo suo comporre entro gli schemi della "pittura buona", la sua estenuata cultura formale, la sensibilità, tesissima, per il colore e la materia, che non scadono mai in leziosità ma hanno, anzi, una loro violenza nel proporsi, parlano di una lunga, macerata esperienza. Ora pezzi meccanici, oggettivamente resi, vagano in questi spazi; emblematici, mitici e minacciosi. Qualche volta un accento apocalittico accende l'immagine di un bagliore sinistro. Altre volte è l'abbandono lirico dell'oggetto, riassunto in una sua icasticità totemica: un pianeta. Relitto tecnologico o prima parte di una costruzione meccanica, perduto nelle stelle o isolato sul tavolo del progettista, l'elemento meccanico è l'immagine che ricorre nella tematica di Mischi. Anche questo pittore veronese, in

qualche modo legato all'intimismo, risente, amica o nemica, la presenza della macchina come immagine caratteristica, concetto determinante, bandiera, speranza e tormento della nostra epoca.

Renzo Margonari

MILANO

Galleria Bergamini: Walfred Lam

A breve distanza dalla mostra di Matta in una galleria milanese, Bergamini presenta una personale di un altro pittore latino-americano, Walfred Lam. Sono quadri degli anni recenti, non tutti di prima qualità, ma con un pezzo del passato, il bianco "Après-midi de une dimanche" del 1945, che è certamente opera di eccezionale livello. Lam, si sa, è, come il cilen, un personaggio del mondo artistico internazionale; non solo per una coincidenza di dati razziali e culturali che ne hanno fatto un "medium" universale, ma per la sua personale vicenda che lo ha collocato, giovanissimo, all'interno di un fondamentale momento creativo europeo; e ancora per quel suo alternarsi da un continente all'altro che lo colloca ora nelle isole culturali "più avanzate", ora nel cuore di quella primordietà che è l'humus fertilissimo di ogni sua creazione. Un aspetto di vita, quest'ultimo, che rivela i nuclei di coagulazione di tutta la sua opera e il continuo rapporto dialettico tra essi esistente. Da una parte cioè un linguaggio espressivo sottile e raffinato, dall'altra un mondo denso di umori e di tensioni solo raramente felici, sottratti dal magma delle germinazioni inconnoscibili più antiche. Il segno di Lam è acuto e trafiggente, rapido come una scarica elettrica, e nel contempo ricco di sottili vibrazioni che ne rivelano l'esasperata tensione spirituale. Una lettura di esso riporta, come è stato scritto, a Picasso ma forse più ancora a Klee e, nel ritmo serrato delle linee e dei piani, a Kandinsky; a quanto, cioè, di più alto e distillato ha dato la pittura europea tra le due guerre. Il miracolo di Lam è di averlo usato per descrivere un mondo così opposto al nostro offrendoci la chiave per penetrarlo e per poterlo unificare così alla nostra dimensione culturale. I suoi fantasmi, i miti, i terrori e gli idilli della sua foresta, sono



W. Lam: Composizione 1963

diventati così, per noi, attraverso una minima dilatazione surreale, la riscoperta di una verità piena d'urto e di coinvolgimento psicologico. Nè va dimenticata l'incidenza in questo processo del colore che, con la sua terrosità, il suo gravame materico, le sue improvvise tonalità fluorescenti, vi assume una sorprendente funzione unificatrice. Un colore che scopriamo così simile a quello di Matta e che ci suggerisce le notazioni sorprendenti che offrirebbe un confronto tra i due artisti sud-americani, collocati a due opposti poli ma in realtà con molti motivi di partenza unitari, nati da una stessa motivazione umana e culturale.

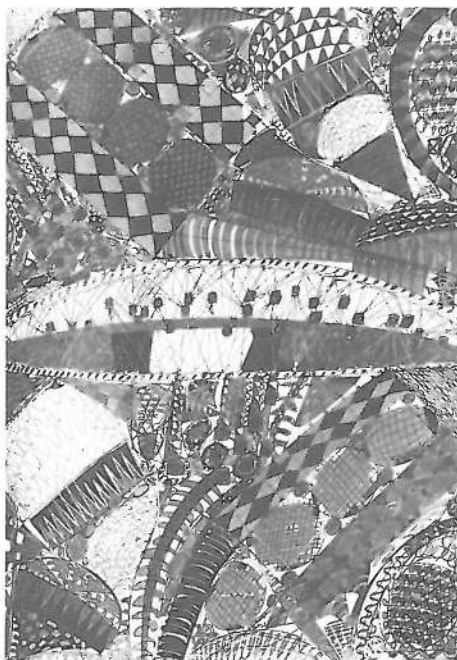
Aurelio Natali

Galleria Solaria: Luciano Lattanzi

(via Gesù, 17)

Ho seguito in questi anni il lavoro di Lattanzi ed ho potuto constatare il progressivo consolidarsi di un mestiere, di una sapienza artigianale di indubbia solidità ed eccellenza, specie dopo i ripetuti soggiorni negli atelier di Germania. Le pitture acriliche qui esposte confermano con bella evidenza questo giudizio. Ma il mestiere, la padronanza e il talento tecnico non sarebbero sufficienti a fare un arti-

sta, se non fossero al servizio di una strategia espressiva, di un'intenzione qualificante in senso comunicativo. Se dovessimo seguire le indicazioni "teoriche" dell'artista, bisognerebbe interpretare i suoi ghirigori "semantici" secondo un criterio decorativo, dato che egli stesso ha dichiarato trattarsi di segni senza significato. Credo invece che la chiave giusta sia di natura espressiva, anzi ho sempre sospettato che vi sia nel suo temperamento una vena segreta di favolosa tendenza slavizante, che qualche volta le sue pitture ad olio hanno lasciato affiorare. Nel caso presente, complice lo smalto ottenuto col procedimento acrilico rinforzato dalla materia diavola del vetro, mi pare che Lattanzi abbia virato decisamente, consapevole o no, in quella direzione, con smaglianti effetti di araldico e "pazzo" lirismo. Se mi è permesso di non tener conto delle sue istruzioni di guardare attraverso le fessure della palizzata per recepire il riferimento al "muro" berlinese, a ridosso del quale questi Skizzen sono stati eseguiti, penso che questo spiraglio possa essere immaginato invece come una simbolica finestra attraverso la quale l'artista si



L. Lattanzi: Serie 12 "Berliner Skizzen"

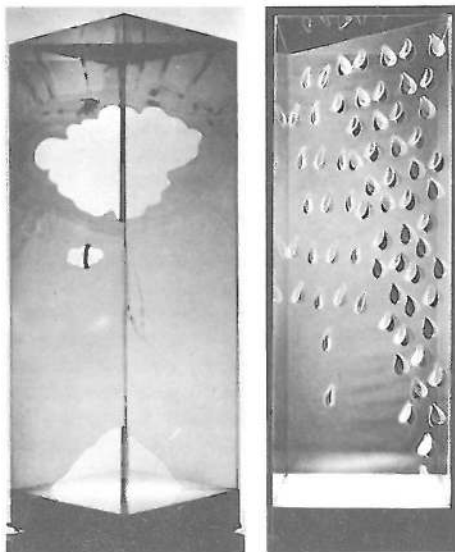
è affacciato su un continente artistico eterodosso per attingervi una fresca ispirazione, diciamo grosso modo, kandin-skiana (del Kandinski pre-Bauhaus). Non so se questa ipotesi piacerà a Lattanzi. Comunque, giusta o sbagliata che sia, vorrei che egli si convincesse che il "teorico" e l'artista che convivono in lui non vanno d'accordo, che il primo cerebralizza il secondo e che questo smentisce quello. Felicamente, per buona sorte dell'artista.

Piero Raffa

Galleria de Nieubourg: Gino Marotta

(via Borgonuovo, 9)

Nuove tecniche, nuove materie. Ed anche nuova sensibilità, nuova intenzionalità. Quindi nuove possibilità di ricerca, di elaborazione linguistica, di espressione. E' quello che dovrebbe avvenire e che invece ben di rado avviene. Troppo spesso l'accostamento alle contemporanee tecnologie è solo di adeguamento, a posteriori, e l'utilizzazione dei materiali industriali prescinde da una effettiva sperimentazione sulle loro specifiche qualità. Per non dire del diffuso acritico orecchiamento del "moderno", su di un piano esterno di "gusto". Con la conseguenza che ciò che potrebbe, e dovrebbe, essere l'incentivo ad un'inedita apertura, ad un arricchimento, si risolve in moltissimi casi solo in un'occasione perduta. E a quanto in tal modo si rinunci lo possono dimostrare esemplarmente i risultati raggiunti da Gino Marotta, che, invece, ha saputo porsi di fronte a tutto ciò che l'oggi offre di più avanzato con l'atteggiamento di chi ha capito di aver a portata di mano strumenti operativi realmente nuovi, capaci di aderire ai nuovi "contenuti" e alle stesse nuove funzioni e finalità offerte all'arte del nostro tempo. Per questo, nell'odierna situazione delle arti, Marotta può essere addirittura proposto come un "modello", e di singolare complessità, di non comune validità, come prova anche questa sua ultima mostra milanese, che, tra l'altro, testimonia ancora una volta la capacità del giovane artista di non adagiarsi, di cercar sempre soluzioni inedite e più avanzate: insomma, di non diventare l'imitatore di se stesso. Alla de Nieubourg Marotta ha messo in scena il suo "Nuovo Pa-



Marotta: "Il cielo" 1968 - "La pioggia" 1968

radiso": un "paradiso" inusitato, da età del neon. Privo, però, delle riduzioni che paiono implicite nell'età del neon. Marotta riesce infatti ancora a riproporci gli alberi, i frutti, la natura. E senza cadere in ripiegamenti nostalgici; senza sforzare i nuovi strumenti per un discorso "vecchio". Come egli ha scritto qualche tempo fa, "albero, cielo, pietra, fiore, montagna, sono elementi che hanno bisogno di una nuova nomenclatura formale per sopravvivere nel mondo scientifico". Una "nuova nomenclatura formale" che dovrà essere poggiata sul nostro "metodo nuovo di percepire il reale e quindi anche il naturale, alla stessa stregua delle proposte formali che ci giungono dal mondo scientifico e tecnologico". Come appunto fa Marotta con questa sua natura artificiosamente levigata e cangiante, dalle luci fredde e diffuse, dai contorni netti, meccanici, ma pure vivificata dall'invenzione, dalla libertà della fantasia, e capace di suggerire evocazioni d'ordine poetico e sottili emozioni psicologiche. E ciò anche grazie alla trasparenza delle materie plastiche usate, ai complessi effetti permessi dai moderni metodi di illuminazione e dalla stessa tagliente esattezza delle tecniche "industriali" di lavorazione. Grazie ad esse, non "nonostante".

Luciano Caramel

Galleria dell'Incisione: Bruno Caruso

(via della Spiga, 33)

Dopo la mostra dell'anno scorso alla galleria romana "Il Gabbiano" che raccoglieva una sessantina di disegni di Bruno Caruso (dal '50 alle opere più recenti) la scelta presentata alla galleria dell'Incisione, più ristretta (venticinque disegni e venticinque incisioni), fornisce anche utili indicazioni sul lavoro grafico dell'artista quale si è andato sviluppando dagli inizi a oggi. Si può parlare nel caso di Caruso di una "vocazione del disegno", di una "esitazione tra astrazione e documento", di una "vivacità di linguaggio, e singolarità, tanto più viva quanto più ristretta è stata l'area culturale dove si è determinata", e sono tutte ipotesi avanzate con motivato fondamento. Si può anche contrapporre il suo lavoro più recente al primo o tentare una sovrapposizione del mondo di Caruso pittore con la sua predilezione grafica, ipotesi di chiaro "recupero" critico, o leggergli una spietata e ostinata "difesa dell'uomo", sempre sottintesa ma non specificante. Quando apparvero i primi disegni di Caruso ('52 - '53) prima a Palermo e a Roma, presto a Londra e negli Stati Uniti, dispiacquero ai trionfanti realisti come "gracili" e agli oppositori non figurativi (allora designati "astratti") per quel tenersi legati all'evidenza dell'oggetto, non volersene separare. In effetti Caruso impostava un suo originale percorso che partiva da una inconsapevole ma vissuta esperienza della cultura liberty palermitana (si badi palermitana e non genericamente siciliana, tra i due termini esiste una certa distanza), legata con agganci profondi all'Art Nouveau internazionale e si rivolgeva con una libera e polemica scelta agli artisti della Secessione, a Grosz, a Otto Dix, a Klimt. Vi aveva certo un peso il parallelo rivoltarsi contro le atrocità e le assurdità della guerra che Caruso ha vissuto adolescente. Il mondo, e il segno, di Caruso si è determinato non oscillando tra due poli (crudeltà e dolcezza, abbandono sentimentale e rifiuto) ma dentro un unico arco di emozionata partecipazione in cui conoscere, descrivere un oggetto è possederlo. La minuzia descrittiva di Caruso a una lettura che tenga conto anche dei dati



B. Caruso: dal "manicomio di Palermo" 1954

della moderna psicologia appare strettamente legata al sentire e dilatare la crudeltà di certi gesti profondi. Tra le foglie avvolgenti e senza dolcezza della "Stella di Betlemme" che Caruso ha disegnato molte volte e gli atteggiamenti perversi che il suo segno fitto e ostinato non esorcizza, noi possiamo misurare una stessa distanza dalle cose, uno stesso tempo mai neutro, vuoto. La grafia frenetica e chiara di Caruso è mossa da continue sollecitazioni verso le cose ma in una direzionalità singolare, obliqua. Una mano che nel buio cerca un oggetto sul tavolo, che di quel percorso non può tralasciare, non sentire, nessun centimetro.

Vittorio Fagone

Galleria Annunciata: Nino Springolo

(via Manzoni, 46)

Nella scia del richiamo costituito, negli ultimi anni, da alcune buone comparse parziali dell'opera di Springolo (anche alla mostra fiorentina del '67), essa è ora ripresentata, in una prospettiva più vasta, con un'antologica-la prima, se non erriamo, dopo quella del '59- documentata anche sulla produzione recente. Rispettabile questa, nella sua pulizia e serena proposta di antichi approdi (si veda *Case*

tra i rami del '61), con qualche compiacimento naïf (*la Piazza dei Signori*) che ci sembra meno congeniale alla sobria serietà dell'artista. Ma il significato di Springolo resta legato ai suoi raggiungimenti nel decennio 1923-33 all'incirca, e in specie alla serie di ritratti ruvidi e tuttavia delicati dove parve trovare soluzione, e nobile misura, l'accanita vocazione al figurale, che s'era fino ad allora destreggiata e quasi mantenuta in salvo tra le varie sollecitazioni all'astratto e al decorativo cui avevano indulto, senza profonda adesione, gli anni giovani del pittore. La permanenza a Monaco, le frequentazioni di Gino Rossi e dei buranesi, se lo avevano indotto, a un certo momento, ad esperimenti postimpressionisti di siglato effetto-i *Bagnanti* del '12 - o, per altri versi, a vibratilità emotive - *Disco solare* del '19 - non avevano inciso che epidermicamente sul suo gusto. Il quale è certamente messo a fuoco dall'incontro con la temperie novecentista, che gli condusse la mano, salva restando la delicatezza del disegno, a una fermezza di tipo sironiano - il *Figlio del campanaro* del '23 - dove sembra trovar dignità e nuova castigata veste il ritratto di soggetto social - lacrimevole (bambini poveri, piccole crestaie e così via) caro al verismo italiano, filtrato appunto attraverso la salutare semplificazione del Novecento. Perchè meglio fosse consentita una lettura storica del maestro, avremmo gradito un ordinamento della mostra secondo la cronologia; come una più ampia documentazione sui disegni "puri", di cui il saggio offerto nella mostra, pateticamente attuale - il ritrattino di Comisso - rimane un poco disambientato, mentre stimola l'interesse per questo meno noto aspetto dell'attività dell'artista.

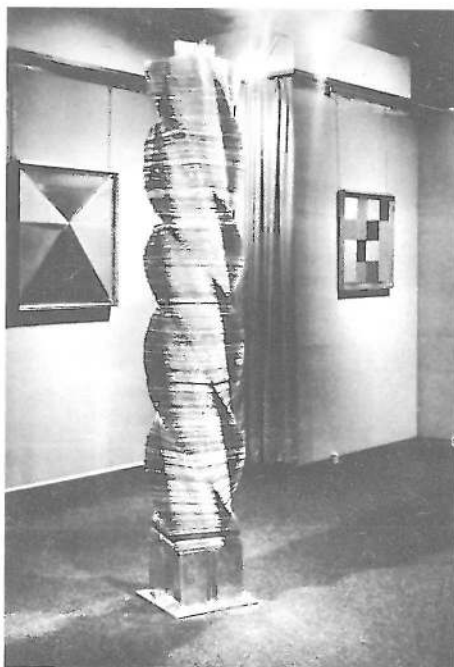
Rossana Bossaglia

Galleria Vismara: Carlo Cotti

(via Brera, 30)

La visione tutta particolare che ha Cotti dell'universo tecnologico può essere intesa con il riferimento a un atteggiamento mentale rimasto costante, come nucleo psicologico - morale, attraverso un itinerario "ideologico" prolungatosi per vari decenni. Questa ragione di fedeltà a se stesso in una sequenza di scelte successive

va ritrovata in un'ispirazione di natura consapevolmente lirica: inclinazione al canto individuale in funzione di delicata sensibilità emotiva, anche compiaciuta, rielaborata a nuovo attraverso una scrupolosa autoconsapevolezza. Non si tratta solo di un fatto di logica, ma di amore alla logica; non solo di rigore, ma di amore al rigorismo. Come posizione etica, il lavoro di Cotti è complesso: ripiegamento quasi narcisistico, quasi masochistico, esame di coscienza, slancio verso un superamento di tutto questo nella ricerca di valori puri, impersonali, incontaminati. I diversi elementi suddetti convivono in una dialettica che continua ad essere presente, anzi cresce di intensità, fino al raggiungimento, negli ultimi anni, del linguaggio fatto con vocabolario cristallino, sintassi razionale, e paradossalmente un significato conclusivo pieno di umane trepidazioni. Nella storia personale di Cotti sono da ricercare, a conferma, le fasi precedenti: una formazione collocata tra il novecento italiano, per situazione ambientale e culturale, e il novecento francese, per scelta individuale (gusto croma-



C. Cotti: "Colonna A 68"

tico e psicologismo). La figurazione descrittiva viene messa in crisi sulla linea dell'astrattismo spiritualizzante e lirico indicabile coi nomi - approssimativamente - di Kandinski, Klee, Licini; esperienze condotte ulteriormente verso la ricerca di una mitica semplicità passano attraverso l'informale materico fino a pervenire alla radicale decantazione di tutte le materie e di tutte le forme. Ecco perchè un lirico giunge a usare il vetro, il metallo lucido, il bianco compatto, e le reti metalliche a grana fine. Vetro e reti metalliche riprendono in termini nuovi il discorso stilistico che fu quello della pittura tonale, delle velature, di un cromatismo misurato, che oggi riappare come modulazione della luce incolore. E' chiaro che la purificazione della materia pittorica è in stretto rapporto con una purificazione mentale; quest'ultima a sua volta implica l'apertura di una psicologia individualistica verso il riconoscimento di valori sopraindividuali - la geometria tecnologica come forma del destino umano nell'età contemporanea e verosimilmente nel prossimo futuro - ossia (inversamente ed egualmente) l'adozione della civiltà tecnologica come sfondo di sempre possibili modi di vivere collettivamente e insieme personalmente la propria vita interiore.

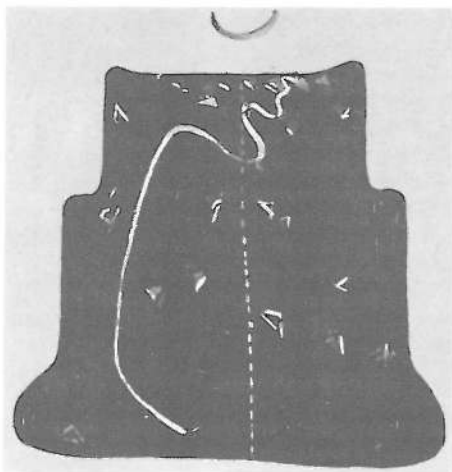
Giuseppe Curonici

Galleria Morone 6:Gianni Madella

(via Morone, 6)

Un altro giovane? Piuttosto un artista che dopo anni di appassionate ricerche è giunto a chiarire il suo discorso. La sua immagine è tale proprio per il margine e l'emergenza che lascia al violento scontrarsi di situazioni, che il pittore determina su ogni tela. Ed è chiara, anzichè pura, per tutte le 'scorie' che mostra ("il carattere fisico della immagine nella pittura di Madella"), come una serie di eventi in cui vive l'artista. Ma ancora di più diventa attuale il suo discorso per quel negare e insieme realizzare, raggiungendo una intelligenza dell'operazione stessa, che oggi l'artista può autenticamente recuperare, alle soglie di nuovi imminenti tramonti. Una stimolante lettura di queste opere esposte alla Morone è fatta da Francesco Bartoli.

Zeno Birolli



G.Madella: "Trono 4" 1968/69

Galleria S.Fedele:Alberto Magnelli

La metropoli al sabato è invasa da una nuvola di smog, al di là della quale, sopra, appare "una" certa luna. La gente si muove e ognuno dà il proprio obolo al caos. Entro nella Galleria San Fedele, il cui spazio architettonico - pretenzioso - è brutto e sciatto. Dentro, molti dipinti di Alberto Magnelli fiorentino-parigino. Lo spazio appare cambiato! Si tratta della magia magnelliana, che vorrei definire "psicologia della calma". Rispetto all'ansia, all'agitazione, la calma è quel sentimento rispetto alle cose per cui, queste, non spingono o non pungolano l'uomo, or di qua or di là. Nel mare della calma il ritmo degli atti proietta una norma interna, mai dal di fuori condizionata. Sentimento del possesso della cosa attraverso il filtro della meditazione: la calma. Essa non esclude nè il dramma nè la intima passionalità, separa soltanto dall'esagitazione. Antiespressionista è Magnelli nelle forme, eppure certe sue linee spezzate ne indicano la passionalità. Egli stende i suoi colori non per esaltarne o deprimerne alcuni, bensì per accordarli. Magnelli non s'appassiona mai dell'uno più che dell'altro. Agisce sulla linea curva, e la flette quel tanto che le permetta di accostarsi alla linea retta. Sbalza i piani: grigi, ocra, verdi, cilestrini, senza che lo spazio si agiti troppo. Architetta linee nere di spigolo, imperative, e queste sposa con altre linee accese di bianco, ta-

glienti all'occhio; il colore qua è timbrico, là chiaroscurale; talora il tonalismo d'insieme è il frutto d'una concatenazione di motivi timbrici. La magia dei fondi bui non esclude le chiarezze che s'aprono. Il cinetismo è convogliato in un ordine. L'ottica non esplode nel *trompe-l'oeil*. L'affettività sta in equilibrio con la lucidità, la naturalità con la meccanicità. In un certo senso, spira in Magnelli una quieta aura borghese: si sente che qui la sensibilità non è intuito, *raptus*, ma scuola, esercizio, discrezione. Borghese Magnelli lo è per il suo positivismo emotivo. Geometrizzante, al pari del fiorentino, fu Atanasio Soldati; il quale, però, esprime ben altro sentimento metafisico-architettonico. Magnelli non cerca nè Dio, nè l'uomo, nè la natura; non si polarizza in "una" direzione. Anche questa è calma interiore. Egli non raffredda i sentimenti, li convoglia insieme. Non rigorizza la mente, la tiene in serbo, e la usa come freno, per evitare deviazioni e slittamenti, per difendersi dagli eccessi della passione. L'*ethos* di Magnelli è insomma una partecipazione meditata alle vicende della vita. Un laicismo di metodo e di carattere, non privo di un filtrato sentimento del destino. La volontà ordinatrice, sotto l'imperativo della calma operante nella visione e nello spirito, è il nucleo dell'insegnamento di Magnelli: contro i giochetti della pura visibilità e gli esoterismi dell'astrattismo quale puro e semplice *test* psichico.

Riccardo Barletta

Galleria Levante: Franz Radziwill

Bertonati (proprietario della galleria a cui si devono diverse iniziative di reale sprovincializzazione), con il quale ho avuto occasione di discutere di questa mostra, ad un certo punto ha ammesso che la pittura di Radziwill è "intrigante". Una parola che, per altro, ritorna spesso nella introduzione al catalogo, scritta da Testori. Era tardi e non è stato possibile chiarire il significato da dare a questo termine. Peccato perchè è forse qui la chiave di questo pittore, ascritto, di solito, a quella "Nuova Oggettività" che caratterizzò il primo dopoguerra tedesco. Un movimento, secondo me, oggi troppo onnicomprensivo. E la risposta sta proprio nella visionarietà di Radziwill. Una dose di visiona-

rietà appunto "intrigante", che se è giusto dissociare dal surrealismo, volgendola invece verso tradizioni teutoniche (che, scavalcando le romantiche di Friedrich, si riallacciano ai paesaggi di Altdorfer) non collima troppo, però, col concetto di "ri-riuto d'ogni illusione" che fu alla base della poetica del gruppo. E' ben vero che in diversi artisti di questa tendenza c'è una componente di realismo magico o, meglio, spettrale. Ma, a mio avviso, Radziwill va troppo oltre, gettando sulla tela - e senza quella salutare ironia che Testori vi riscontra - tutta la sua natura impastata di sogni tenebrosi. E' il *ductus*, di una densità quasi lutulenta, che fa la spia. Fin dagli inizi espressionisti e naïf - sia pure colto e capace di crudeli straniamenti - per arrivare al sodalizio con Dix, intorno al '28, agli studi del paesaggismo fiammingo (come per cercarvi una norma formale), ai ritorni, che si è detto, a tradizioni vegetative germaniche. E, infine, alle favole negromantiche - aerei e cherubini minacciosi in cielo, e ruderi, unti di infiniti umori, in terra - di questi ultimi decenni. Un *ductus* analitico e fastidioso che però giunge, a volte, a risultati di alta drammaticità. Specie quando gli sbattimenti luministici toccano una crudezza allarmata e unificante. Allora, realmente, una storia più vera del vero. Una storia che, finora, la critica ha trascurato e che, come Testori auspica, vale la pena di revisionare.

Francesco Vincitorio



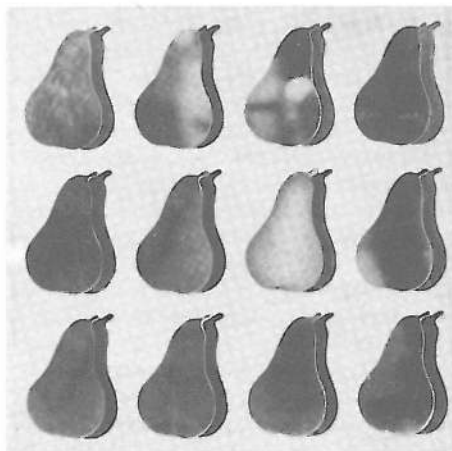
F. Radziwill: Il confine 1961

MODENA

Galleria La Sfera: Concetto Pozzati

(via Caselline, 23)

A chi un giorno farà la storia dell'ideologia a Bologna dal '60 circa in poi non sarà facile dimenticarsi di un critico e di un artista, di Pozzati, appunto, che va contestando quel tipo di cultura estetizzante e, in breve, falsamente realistica, che è il canone interpretativo di un ben precisabile gruppo di studiosi. Pozzati dunque critico, visto che, naturalmente, un moderno artefice è, prima di tutto, critico, cioè ideologo. E, d'altro canto, si sa, *furtim* la maggior parte degli artisti sono in certo senso ideologi (del consumo) in quanto attenti lettori delle riviste d'arte internazionale, visitatori di mostre etc. pur, croschianamente, rivendicano la loro purezza, la loro insularità culturale. Pozzati, provocatoriamente se si vuole, semmai rivendica la posizione opposta. I suoi interessi sono esplicitati, addirittura sottolineati, a volte persino dai titoli delle opere; l'idea appunto dell'arte come provocazione, stimolo alla riflessione, anima a fondo la sua esperienza. Questa mostra modenese si collega direttamente a quella grande di Parma (1968) e pone, indirettamente, un problema di fondo, quello del pubblico al quale un artista ideologicamente impegnato come Pozzati si rivolge. Infatti una volta inteso che questa serie di opere demistifica, cioè stigmatizza, il nostro condizionamento, ironizza su una situazione comune che è appunto il generale opprimere del Kitsch, una volta valutato tutto questo viene da chiedersi che senso abbia rivolgersi ad un pubblico borghese, e soltanto borghese; se non sia cioè di per se contraddittorio insistere in un rapporto che di per se può essere mistificante. In questo senso l'ironia di Pozzati si spiega, vuoi a livello umano che a livello produzione artistica; l'ironia infatti, rivela un problema e una difficoltà, quella di raggiungere un nuovo pubblico, o meglio crearselo, e uscire quindi dai limiti posti agli artisti per un più reale e completo rapporto civile. Allora però saranno da abbandonarsi i mezzi del mercato galleristico, e, soprattutto, l'idea che sussista un



C. Pozzati: In vetrina ci si guarda la...pera 1968

“originale”. L'arte, come ideologia dell'esistenza, non si deve ridurre a piacere di pochi in quanto, appunto, essa è riflessione e coscienza, potenzialmente di e per tutti.

Arturo Carlo Quintavalle

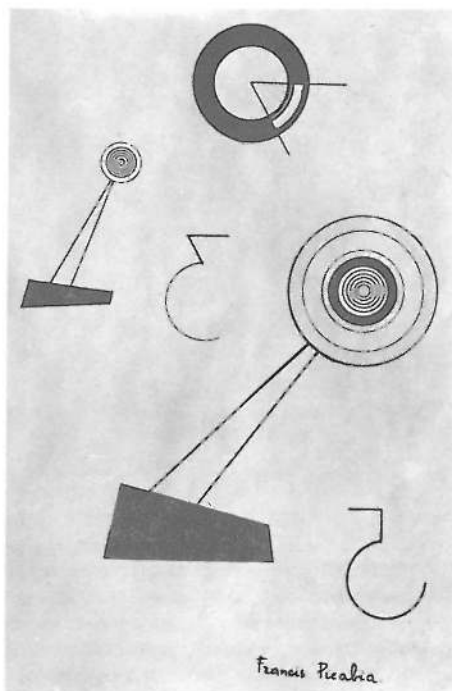
NAPOLI

Galleria Il Centro: Francis Picabia

(via Dei Mille, 61)

Un discorso su Picabia si sposta necessariamente sulla funzione del dadaismo in termini di valutazione attuale: e non solo perché a quella sconvolgente avventura va essenzialmente ricondotta l'opera di lui, ma anche perché una esegesi meramente storica si risolverebbe in accertamento ormai acquisito. Picabia, oggi, ci interessa quale artefice e propulsore di Dada, benché più vasto sia stato l'arco della sua esperienza, legata prima ai fauves ed alla Section d'Or e poi anche al surrealismo; Dada, oggi, ci interessa per gli effetti che ne sono derivati e, soprattutto, per quel valore che, superando la contingenza storico-culturale in cui ebbe ad inserirsi, resta come rivelatore di una situazione tuttora imperante. La rivolta della quale Picabia, Duchamp, Man Ray, Arp e gli altri furono i protagonisti, sembra essersi proiettata nella protesta contestativa contemporanea. Il senso dell'effimero, allora scaturito dal crollo dei valori e degli ideali inseguiti da una società

precipitata nell'abisso della violenza, esplosivo nella condanna sconsacrata che si spinse alla provocazione, alla beffa ed al nichilismo, dilagando da Zurigo a New York, da Barcellona a Berlino ed a Colonia, trova un'eco sconcertante nell'insofferenza che ora si scatena contro le forze condizionatrici, si esprime nella ripulsa ed affronta la polemica sociale, trasferendosi sullo stesso terreno sul quale lottò la propaggine berlinese di Dada. Ed in effetti, sono le analogie di carattere socio-psicologico, fra la condizione di allora e quella attuale, a farci avvertire la presenza di Picabia e del dadaismo. Vi è, al fondo, somiglianza di spunti sociali e di impulsi, di ansia liberatrice, di ribellione verso rapporti vacillanti e schemi fossilizzati, di contrasti fra il passato che svanisce ed un futuro conturbante per incognite e miraggi. Il niente, il non senso, la follia distruttrice di Dada furono l'estrinsicazione paradossale, ma non per tanto meno viva ed autentica, della necessità di un superamento esorcizzante. E quel voler rompere, abbattere, irritare, sconvolgere, frastornare era più disperazione camuffata che rallegramento per sé o per gli altri. Il niente era la verità nuova ed assurda da opporre a quella andata in briciole. La genesi, i propositi ed il volto primo di Dada non potevano fare di esso un movimento artistico, estetizzato, neppure nella misura in cui lo era stato il futurismo come presa di coscienza e traduzione espressiva dei nuovi idoli di una società in movimento. L'avventura, tuttavia, esaurita la fase traumatica, divenne sforzo correttivo, tentativo di scoprire i significati della realtà pressante, per confluire poi nel surrealismo parigino, che dall'originario nichilismo trasse l'attitudine ad esplorare i meandri dell'interiorità e dalle rivelazioni freudiane materia affascinante da indagare e da proporre. In tale transizione la componente psicologica del dadaismo trovò eloquente riaffermazione, sfociando in un diverso modo di esprimere l'anelito di liberazione dalle vecchie sedimentazioni sociali. L'avventura era finita: bisognava costruire il "continente futuro" vagheggiato da Breton. Ebbene, il significato attuale di Dada si compendia nella perdurante validità della



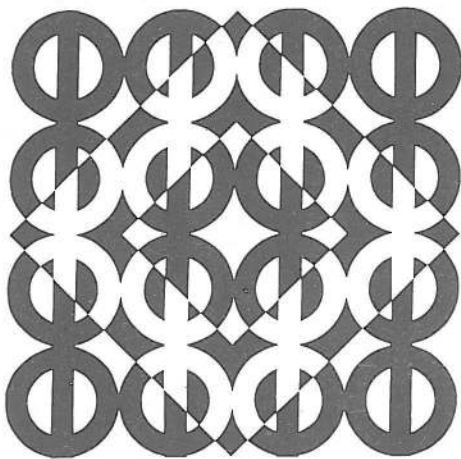
F. Picabia: Composizione meccanica 1919

drammatica spinta liberatoria, riemersa nel diverso clima storico - culturale di oggi; si compendia nella consonanza dei travagli interiori, nell'affinità delle costrizioni esterne, nel riaffiorare del senso di ripulsa come sintomo immediato dell'esigenza di frantumare dogmi opprimenti e miti inappaganti. E perciò Picabia, incarnazione e pontefice ineffabile dello spirito dadaistico, ci riappare vivo, sottraendosi a qualunque etichetta di classicità che gli si voglia attribuire.

Armando Miele

Galleria S. Carlo: Carabba e Vallè

Già avevamo avuto modo di conoscere il lavoro della Carabba alcuni mesi or sono, in occasione di un'altra sua mostra, ed è evidente rilevare come oggi la sua ricerca si dimostri maturata in rigore e profondità. Infatti, la sollecitazione percettiva provocata dal suo segno - un disco tagliato verticalmente da un segmento - è tale da non indurre soltanto ad un'ambivalenza formale e cromatica; ma, nel disporsi con ferma esattezza sulla superfi-



Nilde Carabba: 1968

cie e nel richiedere, entro questa e nella successione di tipo gestaltico, un cardine geometrico, giunge a produrre non tanto una sollecitazione visiva attraverso lo scatto dei segni, ma una diversa ricezione di essi, sia mediante lo scatto spaziale emesso dai segni stessi e dalle forme geometriche saldamente contrappuntate a quelli, sia mediante la radialità luminosa impressa all'operazione pittorica con l'uso di colori catarifrangenti. I quali, in luogo di eccitare al massimo la fruizione visiva, sembrano misurare, con una cadenza impressa dalle intenzioni della Carabba, i tempi di assunzione dell'opera. Esperienza, questa, veramente interessante, per il rapporto diretto e stringente tra operatore e osservatore e che ci sembra in questi esempi molto più produttiva di quanto non appaia nelle luminose scatole di plexiglas con serigrafie, dove lo stesso principio è proposto in maniera quasi didattica. Oggetti e strutture primarie sono le opere presentate dalla Vallè. Ma gli oggetti rispondono, innanzitutto, al rigore di una forma solida, geometrica; ma anche così come si presentano - quasi modelli per più grandi realizzazioni - esse si introducono nello spazio con l'intento di suscitare, più che di rapportarsi ad esso, pure se le facce delle piccole piramidi presentano percorsi grafici che sembrano contraddire la solida staticità della forma. Le strutture primarie presentano invece un più interessante ed aperto piglio proget-

tuale, mentre i segni prodotti dalle ombre dei moduli sfalsati accelerano l'assunzione visiva e la totale accettazione della struttura: anche se per essa ci sembra un limite il fatto di non essere realizzata con tinte assolute e timbriche, che eviterebbero certe 'pieghe' pittoriche, mal collimanti con il senso della struttura stessa.

Sandra Orienti

PARMA

Voltone Mazza: Claudio Cavazzini

Mi sembra una mostra importante questa che Claudio Cavazzini ha appiccicato (è il termine esatto) sotto il voltone che dal teatro Regio porta a Via Angelo Mazza, una mostra di posters, cioè di manifesti. Il ragionamento fila perfettamente: se l'arte che coincide con la cultura borghese fa capo al mercato delle gallerie ed al suo pubblico ed esclude la massima parte dei possibili spettatori e se questi spettatori, che circolano per le strade, sono raggiunti soltanto attraverso la pubblicità di massa perchè non chiedere a questa il tramite per raggiungerli con un tipo nuovo di immagini? Ecco quindi i manifesti, i cui temi sono "la fame nel mondo", "il Biafra", "il figlio della Loren", il condizionamento etc.; a legger questi titoli soltanto parrebbe quasi di trovarsi dinanzi ad una serie di rappresentazioni realistiche mentre, al contrario, Cavazzini, con un'abilità notevole, ha saputo reinventare il linguaggio del manifesto (cioè una pittura tout - court) che aggiorna la tradizione italiana dei posters (se si pensa che, da noi, è plurilaudato un cartellonista autore di Pinocchi alla china ed alla caramella, si capirà quali problemi culturali siano aperti anche in questo campo) reinventandoli entro una tradizione individuabile: direi, soprattutto, prima Rauschenberg, poi Rosenquist, Lichtenstein e Warhol. Ma al di là di questa necessaria esperienza si coglie, in Cavazzini, una straordinaria sensibilità compositiva, una capacità di spersonalizzare l'immagine, di renderla emblema che colpisce. "Spazio", dice una scritta che si inserisce fra le figure, spazio e relazione tra gli uomini sono le implicazioni di queste forme. Esse hanno una funzione educativa, civile, che sarebbe de-

siderabile per molte altre manifestazioni congeneri. E' tempo che gli "artisti" escano dalle gallerie, dal giro stantio dei collezionisti, e diventino sperimentatori, e che la loro esperienza creativa sia disponibile, come un libro, come un disco, per chiunque. Sarebbe ora, come suggeriva quattro anni or sono Gaibazzi, di creare mostre cittadine negli spazi delle affissioni, manifesti insomma che, una volta almeno, offrirebbero a noi reale informazione e non Kitsch.

Arturo Carlo Quintavalle

PIACENZA

Galleria Città Piacenza: G. Domestici

(via Savini, 3)

Giampaolo Domestici di Venezia è un pittore autentico. La sua formazione artistica è seria. Domestici tende ad un registro personale di espressione artistica nel quale si avverte il senso di quella gloriosa avventura del colore - luce che fu la grande conquista della pittura veneta (dai pittori dei secoli scorsi ai moderni De Pisis e Guidi) e si rivelano gli scatti mossi ed inquieti di un temperamento originale che si manifesta nel crepitare dei toni, nella immersione delle cose nella trama della luce attraverso un procedimento risalente dall'interno all'esterno. L'attenzione di Domestici si rivolge di preferenza alla sua patria, ad una Venezia vista in una luce dinamica: la luce - struttura che coglie le linee e l'anima delle cose... i contorni, i profili, gli intimi sapori della città di acque con case palazzi chiese nel grande trepido cielo. Domestici, che è giovane fedele a quella "civiltà del pennello" espressa con la tela e con i colori e che tuttavia sa essere irrequietamente moderno ed "attuale", è pittore da studiare: la sua Venezia non ha nulla di scontato e di convenzionale ed è interpretata, oltre che con uno stile aggressivo e sorretto da un moto nervoso, con una passione umana. Forse la passione di chi guarda al malinconico destino di una città che pare morire per l'incuria degli uomini o di chi avverte nell'umile, antico gesto del pescatore che tende le reti la lunga fatica degli esseri in lotta per la sopravvivenza.

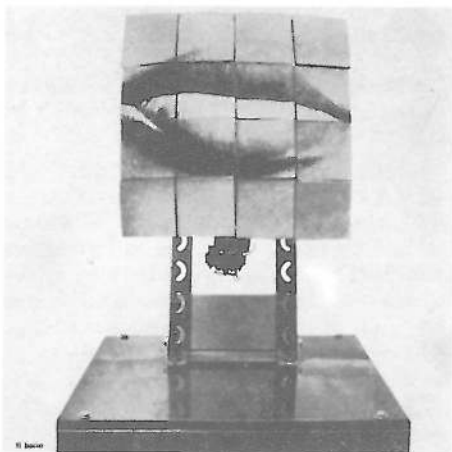
Mario Ghilardi

ROMA

Casa do Brasil: Waldemar Cordeiro

(Piazza Navona, 10)

Non v'è dubbio che l'insieme delle invitanti indicazioni - opere programmate, elettrocinetiche, townscaping, urbanismo ed un'esperienza realizzata con il computer - sotto il cui segno Cordeiro ha aperto la sua mostra romana, ha costituito uno dei nodi di maggior interesse per i visitatori. Ma, come spesso accade in questi casi, l'aspettativa è stata, alla fin fine, non dico delusa, ma caso mai limitata dalla congerie sperimentale ed esemplificativa dei lavori esposti. Infatti, per quanto ciascuno di essi possa proporsi come fatto consueto per un futuro non troppo dilazionato e già ampiamente prevedibile, la disinvoltata bravura dimostrativa di ogni pezzo ha tolto la possibilità di supporre che Cordeiro intenda operare più in profondità e con maggiore impegno in alcuna delle vie di ricerca e di realizzazione in cui - è evidente - egli sa con padronanza destreggiarsi. Tanto è vero che la maggior parte dei pezzi esposti potevano rimandare - quasi costituissero una panoramica antologica del fare attuale - ad esperienze di altri operatori: il "Bacio" a Pol Bury, ad esempio, l'Autoritratto ad Andy Warhol, il lavoro del computer ad esempi di poesia concreta, e via di seguito per altri casi. E' certo che Cordeiro ha le possibilità, la disposizione mentale, il complesso atteggiamento culturale di chi può affrontare, oggi, il problema di un rinnovamento totale dello spazio che ci circonda e del concetto che noi abbiamo di un atto estetico: ma tutto rimane aperto ad una disponibilità che non si sa bene fino a qual punto sia dell'operatore o del fruitore. Per questo, abbiamo guardato con interesse maggiore i progetti e le foto di realizzazioni di opere di urbanistica e di architettura: questi, per quanto intendano proporre soluzioni intelligenti, presentano ancora una certa gracilità inventiva, limitandosi ad introdurre strutture plastiche o primarie in spazi liberi, o a trattare gli stessi spazi come un'opera cinetica graficamente trascritta. I suggerimenti e problemi affrontati sono dunque notevoli.



W. Cordeiro: Il bacio

li, ma attendono un maggior rigore di ricerca e di soluzione.

Sandra Orienti

ROMA

Galleria Gabbiano: Ugo Attardi

Discorso difficile questo che Ugo Attardi affronta nella serie di disegni esposta alla Galleria "Il Gabbiano" all'insegna "Questo matto mondo assassino". La crisi del nostro tempo, cioè, la realtà di un'epoca che persegue la pace attraverso la guerra, il concetto della violenza assunta a metodo che si concretizza nella sopraffazione del singolo sull'altro singolo: specchio di analoga sopraffazione che il gruppo perpetua sul singolo. E, indubbiamente, il colloquio diventa impossibile. La fuga per la tangente dell'alienazione si fa sempre più allettante. I giovani si ribellano o con l'iperbole del fiore, o con la drammatica esasperazione della violenza organizzata, o con i roghi di Praga. Difficile, dunque, il discorso di Attardi, il tentativo di inserirsi in un racconto che possa analizzare il "matto mondo assassino". Il suo diventerà allora il racconto che nella gelida lucidità del segno, senza mediazioni simboliche, cercherà la via d'uscita per l'affermazione di un principio di verità che sia anche l'indicazione di uno stato. Solo che questa lucidità si fa troppo analitica, troppo episodica nelle componenti perché possa incidere in profondità sulle ragioni morali del dramma. Assassinio sarà

allora la violenza poliziesca repressiva, così come assassinio sarà l'amore stesso che si tramuta in egoistico annientamento della persona amata: il che è tutt'altra cosa dal concetto di annientamento per la persona amata. Ne deriva, così, una specie di narrazione episodica pronta a trarre forza dalle ragioni morali della narrazione stessa, ragioni che, a nostro avviso, non sempre si manifestano però come tessuto connettivo di base, bensì si dichiarano tutte esteriorizzate quasi disposte ad avvalersi della forma del racconto come massa d'urto che nell'illustrazione si completa. E questo ci pare il limite della mostra.

Vito Apuleo

Galleria S M 13: Ivo Pannaggi

E' fuori dubbio, ci pare, la posizione autonoma di Ivo Pannaggi nell'ambito del movimento che si ispira ad una *poetica meccanicistica*. Generalmente inserito nell'ambito del secondo futurismo (per noi inesistente come movimento: piuttosto catalogabile come clima) Pannaggi, con Prampolini e Paladini, firmò nel 1922 il Manifesto dell'Arte Meccanica Futurista, un manifesto che vuole la macchina libera dalla sua funzione pratica ed elevata al ruolo di "altissima e feconda ispiratrice". Ed è appunto muovendosi in quest'area che l'artista fa salva una personale peculiarità di visione attenta al costruttivismo russo ed al linguaggio di un El Lissitzky. Quel viaggio attorno all'Europa, dunque, fatto tra le pareti di casa, che distingue il secondo futurismo e che si qualifica per la spinta conoscitiva e l'aspirazione al rinnovamento linguistico. La mostra che Ivo Pannaggi ha allestito alla Galleria "SM13" vorrebbe riproporci un tale momento con propaggini di sviluppo che si dilatano sino ai nostri giorni. Solo che il discorso, a nostro avviso, nonostante le rinnovate ipotesi di lettura, non ci pare si arricchisca di rivelazioni. Il risultato è, quindi, la riprova della vivacità di contributi già accertata storicamente nel Pannaggi del '22, contrapposta ad una certa staticità delle esperienze più recenti. Repliche come "Il vecchio treno" del '63 e soluzioni quali "I due centauri" del '58, trasformano il positivismo d'origine in posizioni romanticamente nostalgiche nei confronti della macchina che risulta, così, ridotta

all'antica formula simultaneità - dinamismo. Quanto al polemismo autobiografico che distingue il catalogo della mostra, le argomentazioni sono così dense di personalismi che preferiamo astenerci dal commentarle.

Vito Apuleo

TERAMO

Galleria Il Polittico:Gigino Falconi

Tra le diverse mostre allestite in questi ultimi tempi, quella di Falconi al Polittico di Teramo assume un carattere tutto particolare per diverse ragioni. La prima, e più importante, è che questo pittore, senza tradire il suo primitivo discorso lirico e realistico, ha saputo rinnovare e arricchire il proprio mondo senza subire le contaminazioni e le tentazioni dei più. Proseguendo nella ricerca di valori che innalzino il lavoro artistico sul piano di un lirismo intriso di metafisiche suggestioni, Falconi esprime il suo mondo in opere come "Paralitico", "L'ora strana", "Rose rosse", che conservano intatte le premesse figurative, tuttavia nel solco dell'impegno più strenuo rispetto alle ricerche intorno alla necessità di rinnovamento del linguaggio figurale. Come ha dichiarato nell'autopresentazione che contiene un ampio stralcio ideologico di Mario Pomilio, egli guarda costantemente all'uomo e ai suoi problemi senza alternative. Non vi è, quindi, una ricognizione sugli oggetti o sulle forme in quanto tali, ma sulla sostanza stessa delle cose. Falconi, il cui discorso si articola per grandi stesure, si impone per la sicurezza con cui ha fatto la sua scelta e la passione con cui la difende, ponendosi al limite, pericoloso ma stimolante, tra il "vero" e il "possibile", al fine di non negare, anzi per recuperare quanto di umano sfugge o coesiste nella civiltà tecnicizzata.

Benito Sablone

TORINO

Galleria Approdo:Jndra Husarikova

Le immagini di memoria sono evocate nei dipinti della Husarikova, pittrice cecoslovacca alla prima mostra in Italia, in un narrativo fabulistico di simbolico svisceramento, non lontano dalla lezione intimistica di Chagall. Tema dominante il

mondo del circo, rivissuto in chiave onirica, il cui decorativismo emblematico e d'obbligo è ribaltato su un unico piano assieme alla grafia sottile delle figure abbandonate e ondegianti nel vuoto. I giochi, modelli drammatici della nostra vita psicologica, sono visualizzati come mappe figurali chiuse nella rievocazione rarefatta e surreale di un mondo lirico e in vocazione magico-contemplativa. Su fondi cromatici di tonalità basse e ovattate le figure si isolano o si radunano improvvisi e metamorfiche in viluppi di sottigliezza cartacea e vegetale: orditi d'incubo in cui s'evidenzia l'iterazione del profilo grottesco e consunto, presenza essenziale e archetipica. L'Husarikova struttura le sue favole visive in macchine sceniche servendosi di simbologie formali e analitiche con intenzioni di sondaggio interiore, coinvolgendo elementi figurali nel connubio del gioco e del grottesco, dell'ironia e del racconto fantastico, in un transfert profondamente esistenziale.

Galleria Martano:Luis Feito

Nelle recenti opere di medio e piccolo formato dello spagnolo Feito esposte alla Martano (nell'ultima Biennale di Venezia presentò solo opere monumentali) il costante accostamento casuale di due tele dipinte in un unico supporto evidenzia l'immediatezza gestuale nell'annullamento dell'impaginazione compositiva e la sospensiva indeterminatezza derivante dall'asimmetria e dalla recisione in dittici. La creatività delle macchie cromatiche è germinale; allargantesi sulle nette superfici in movimento centrifugo-rotatorio e in gravidanza gonfia di materia (per alcune di esse l'artista usa un'emulsione di sabbia e olio di lino) desbordano lentamente dalla focalizzazione del cerchio-sole in molli curve elissoidali e sinusoidi. I colori solari di Feito, di violenta vitalità e sontuosità mediterranea, sono bloccati dalla luce in uno spazio rigoroso e tensionale: rossi, neri, gialli di spagnolesca vena e primordialmente emblematici la polarità vita - morte, strutturati e decantati secondo una logica e un processo sui quali può avere influito la dottrina zenista, conosciuta dall'artista durante un viaggio in Estremo Oriente nel '63.

Mirella Bandini

TRIESTE

Galleria Lanterna: Scuola Viennese del Realismo Fantastico

Sotto gli auspici dell'Istituto Austriaco di Cultura e con la collaborazione della galleria Peithner-Lichtenfels di Vienna è stata presentata questa interessante mostra dedicata alla Scuola viennese del Realismo Fantastico. E' stato il critico d'arte Johan Muschik a voler sintetizzare nel concetto del realismo fantastico l'espressività complessiva di una cerchia composta di artisti, oggi molto attivi, i quali tutti hanno ripreso la tematica favolosa del surrealismo per trarne rinnovate sensazioni narrative coerentemente collegandole ad una tradizione culturale del Centro-Europa. Il fenomeno, dalla fine della guerra, si è rivelato tuttavia assai vasto e poteva trovare in alcuni tratti del paradosso pirandelliano una derivata fonte ispiratrice. Edgar Jené, l'iniziatore del movimento, vive attualmente a Parigi. Ma il merito particolare di averlo ancorato a Vienna, circoscrivendo l'ambito della ricerca espressiva a quell'ambiente, spetta ad Ernst Fuchs, il quale ha creato la scuola cui affluiscono oggi sempre nuovi elementi. Walter Zettl, che ha seguito, in tempi recenti, il ritmo evolutivo e tematico della corrente, ne ha individuato le intersezioni figurative remote come quelle che da Bosch e da Cranac il vecchio, attraverso Altdorfer e Brueghel il vecchio, e al quasi ovvio Arcimboldi, pervengono a Klimt. Accanto, però a queste implicazioni letterarie altre ancora sono pregnanti, che risalgono a Freud e che furono evidenziate dalla narrativa di Kafka e Joyce. Sono presenti nella esposizione triestina ben settanta opere complessive di formato medio e piccolo; sono incisioni le quali tutte denunciano, accanto al preminente motivo ideologico, una tecnica espressiva estremamente raffinata. Gli artisti sono sedici. La manifestazione, nel suo genere riflessivo e denso di contenute componenti, risolte in forme di evoluto valore tecnico, ha raggiunto un notevole livello generale. Resta inoltre da sottolineare l'unità tematica - formale della rassegna.

Tullio Reggente



F. Costalonga: Semisfere 1968

VENEZIA

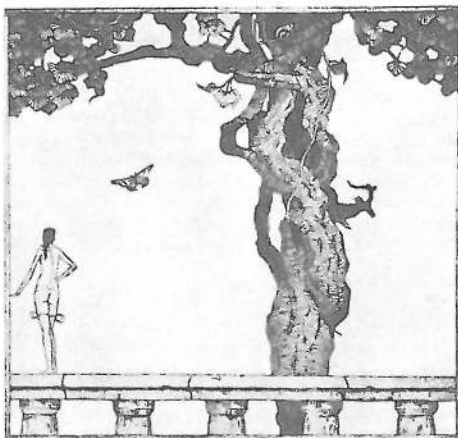
Galleria Cavallino: F. Costalonga

Scrivendo Umbro Apollonio nella presentazione che i ricercatori visuali d'oggi cercano di svelare le meraviglie delle realtà della nostra epoca scientifica. Niente Fate Morgane bensì somme di immagini stupefacenti ma senza stregoneria, ottenute con gli elementi più semplici. E in queste parole c'è, in effetti, tutta la operatività di Costalonga: le sue multiple sfere di vetro riflettente con, al centro, l'asta variamente colorata, e i plastici rilievi, pure di pasta vitrea e speculari; le une e gli altri racchiusi (ma non impediti nelle loro debordanti tensioni visive) in involucri di perspex. Una ambiguità di immagini, al tempo stesso subito chiarita, una costante sollecitazione al riguardante perché, con il suo movimento, partecipi attivamente a creare e, subito, a disvelare il segreto di quegli effetti meraviglianti, modelli per un habitat di puliti, razionali stupori. Ma resta nel visitatore il dubbio che manchi qualcosa o, meglio, che queste immagini tradiscano una specie di insicurezza. Si direbbe che la sperimentazione - magari non priva di creatività - forse per la carenza di una più marcata, inimitabile, personalizzazione, ripieghi ad un certo momento nella meccanicità. Quasi venisse meno la fede. Quella fortissima carica di fede senza di che non c'è mai stata opera d'arte.

Francesco Vincitorio

un maestro dell'incisione

Benvenuto Disertori, morto a Milano il 22 gennaio scorso quasi ottantaduenne (era nato a Trento il 16 febbraio del 1887), appartiene alla schiera degli artisti di sottile e raffinata estrazione culturale, non chiamati all'espressione figurativa dalla prepotenza di una vocazione unidirezionale, ma al contrario giunti attraverso esperienze multiple, via via superate o tenute vive dall'acuta eccitazione degli interessi. Fu educato poeta - la sua formazione giovanile comprende anche la frequenza a corsi di letteratura e filologia -; fu musicologo intelligente ed elegante - e docente dal 1950 alla scuola di paleografia musicale di Cremona - : con studi gustosi, come quelli sulla "leggibilità" degli spartiti musicali rappresentati nei dipinti caravaggeschi. Portato per natura ed educazione a scelte difficili, diremmo intellettuali, vi calò dentro nondimeno un temperamento schietto, alieno dagli artifici e anzi una capacità di restituirci le immagini con l'intatto candore della sorpresa: "occhio improvviso e mondissimo" diceva con proprietà Barbantini riguardo alle prime incisioni del maestro. Disertori infatti scelse, tra le tecniche che gli si offrivano per l'espressione figurativa, l'incisione: inserendosi nel novero degli artisti che, nei primi anni del Novecento, nell'atmosfera di preziosismo decadentista e nello stimolo grafico costituito dal Liberty, riportavano in auge l'acquaforte e soprattutto la xilografia. Del momento libertyrario Disertori assunse il gusto per un disegnare minuto, altamente decorativo, per un grafismo lenticolare alla gotica, e anche per flessuosità sensuose, che nei momenti più maliziosi ("L'ironico" lo definiva Barbantini nel 1914) sfiorano Alberto Martini - l'*Edera*, la *Ninfetta*, anteriori al '14 -, in quelli più barbaricamente fastosi toccano il Sartorio di "Sibilla" o addirittura Klimt (anche Disertori, del resto, aveva fatto il suo bravo pellegrinaggio obbligato nei paesi tedeschi, tra il 1908 e il '9) con riproposte un po' stanche di quei modelli sin verso il '25: la serie dei *Pianeti*. Rivelava minori compiacimenti letterari che non i suoi ispiratori, minor impegno simbolistico; e, diciam pure, minor mordente e cativeria. Egli trovò pertanto il suo linguaggio più proprio quando, innamoratosi d'istinto delle città medioevali italiane, e nutrendo questa passione di prelibate medi-



B. Disertori: "La Ninfetta" 1914

tazioni su testi quattro-cinquecenteschi (dal "Sogno di Polifilo" a Francesco di Giorgio), giunse, con anticipo su altri contemporanei, alle vedute realistico-fantastiche ottenute con tecnica nitida, senza effetti di macchia - superando pertanto il focoso segno xilografico dello stesso Sartorio, di certo De Carolis, del primo Prampolini e così via che paiono preveggenti intuizioni del purismo primitivistico diffusi dal '20 in poi, ma libere a priori di quella retorica. Esse affiancano alle rievocazioni letterarie degli allora prosperanti, neo - cinquecentisti, e degli stessi beneliani, pulite immagini dirette, che non scadono per altro verso nel pittoresco, nè tanto meno nel veristico, per essere animate da fantasia e rette da vigile equilibrio. Disertori mantenne insomma, nei tempi lunghi delle sue composizioni, nelle vedute ampie dall'alto, nella stesura iperbolicamente chiara, come di apparizioni entro un'aria silente e ghiacciata, un accento visionario (egli stesso scriveva: "Vidi città turre e murate sul culmine dei monti..."), pur sapendolo costringere in una dimensione castigata. L'*Arco della Mandola del 1911*, la *Campana di Gubbio e S. Gimignano del 1917*, sono testi di esemplare discrezione nell'intensità dell'acensione lirica; si situano in una posizione definita nel gusto italiano tra il secondo e il terzo decennio del secolo, dove appunto varavvisata la stagione figurativamente più feconda e significativa dell'artista.

Rossana Bossaglia

PROBLEMI n. 10

C. Maltese: Strutturalismo e figurazione.

QUESTIONI D'ARTE n. 1

Editoriale: Ai lettori - D.Cara: L'informale come ideologia della tonalità - 4 domande a 6 scultori (Alinovi, Cerchi, Finotti, Giovannoni, Mazzullo, Trubbiani) - P.Pantoli: La politica culturale della sinistra - E.M.: Umberto Bonzanini - Conversazione con Mario Bionda - Obiettivo su Don Vincenzo Mugnaini - R.Margonari: Note per Manlio Mangano.

IL BARETTI n. 47 - 48

B.Lucrezi: Libero Galdo.

RIVISTA D'ESTETICA n. 1

P.A.Michelis: L'arte è un linguaggio? - L.Russo: Susanna Langer e la problematica della pittura (le fonti - il sistema - la pittura come spazio virtuale) - C.Talenti: Riproducibilità e unicità dell'opera d'arte.

IL CORRIERE UNESCO n. 9 - 10

E.Miner: Francesi, inglesi, americani, conquistati dall'arte giapponese - Esotismo degli impressionisti.

HISTONIUM dic. 68

O.F.Haedo: Pittura d'evasione: Soldi 1931 - 1968 - editoriale: Le arti e gli uomini, l'arte di Adolfo Gottlieb.

ALMANACCO LETTERARIO Bompiani '69

L.Vergine: Le arti visive nel '68.

LE ARTI supplemento gennaio

Il numero è dedicato a Franco Aspetto con scritti di I.Cremona, R.Guasco, T.Toniato, L.Carluccio, G.Ballo.

TEL QUEL n. 35

T.Todorov: Formalisti e futuristi

PLAISIR DE FRANCE gen 69

M.Ragon: Arte della macchia e del segno, Hartung - D.Guérin: I miei innocenti (la collezione naïf).

JARDIN DES ARTS gen 69

J.Dalaveze: La tecnica pittorica - M.Ragon: Henry Moore - J.A.Keim: La pittura popolare su vetro.

PREUVES gen 69

C.Esteban: Genève Asse e le strutture della luce.

RYTHMES DU MONDE n. 2 - 3

J.Auboyer: Manifestazioni stilistiche e possibilità per il dialogo (India).

QUADRANTE LARIANO n. 6

Fr. Ct.: Disegni di Aldo Galli - Piero e Giuliano Colina: Tobia e il Signor C.

a cura di Luciana Peroni e Marina Goldberger

LA CASA dic 68

P.G.Agostoni: I "bambini" di Xavier Bueno.

SOVIETSKAYA KULTURA dic 68

K.Konstantinov: Un paese di ceramiche.

ART AND ARTIST dic 68

H.Richter: Cos'è il "Dada"? - P.Ableman: L'arte è morta? - E.Wolfram: Bauhaus - R.Thomas: Primo premio inglese alla Biennale - J.C.Battye: L'arte della spontaneità di Franklin Wilson - A.Drweski: Pomi - pitture di Makowski - E.Adams: La pazzia di Vincent Van Gogh - D.Greaves: Omaggio a Van Gogh.

ART INTERNATIONAL dic 68

B.O.Doherty: Willem de Kooning "note frammentarie sulla figura" - M.Pleyne: L'Europa con e senza l'Europa - M.Pepiatt: I nuovi dipinti di Francis Bacon - D.Bourdon: La singolare esperienza di Walter De Maria - C.Blok: Willem de Kooning ed Henry Moore.

THE CONNOISSEUR dic 68

W.Gaunt: M. de Hauke ed il British Museum.

ART NEWS nov 68

Marcel Duchamp - L.Campbell: Il dolce mistero della "gestazione" - A.Goldin: Un applauso all'espressionismo - R.Pomeroy: Impressionisti Yankee "Impressionanti, impressionabili" - J.Haridas: Pittura da zero - J.Perreault: George Segal - S.Gablik: Conversazione lieve.

ARTIS gen 69

A.Henze: "Pop - Art" nelle chiese - Nudo 1968 - F.Czagan: Frederick Kiesler e lo spazio senza fine - Che cosa è il "Futurismo"? - Arte ed arte della materia - I manifesti della "Parigi 1900".

UNIVERSITAS dic 68

M.Brion: Paul Klee.

GRAPHIK dic 68

La grafica degli anni venti - Il grafico Hans Jürgen Gottschalk - O.Croy: Gli effetti ottici della fotografia.

DAS KUNSTWERK dic 68 / gen 69

H.Strelow: La pittura di Gotthard Graubner - R.Kudielka: Al di là della "Op Art", Bridget Riley - G.Pfeiffer: Ottusità programmata ed educazione figurativa - K.Honnef: Trionfo della nuova arte "Il lascito P.Ludwig".

KUNST E HANDWERK nov 68

W.Kloos: Le ceramiche di Gerhard Liebenhron - H.Th.Flemming: Arazzi e sculture lignee di Heinz Diekmann - L.Schultheis: Le vetrate di Diether Domes.

NOTIZIARIO

a cura di Antonio Gnan e Sergio Pozzati

LA LANDESGALERIE di Hannover ha ricostruito il "Gabinetto astratto" che nel '27 El Lissitzkij aveva trasformato in galleria pubblica e che nel '36 era stato distrutto dai nazisti.

A CARACAS verrà costruito, su progetto di Villamova, un nuovo museo riservato all'arte contemporanea. L'attuale Museo de Bellas Artes verrà destinato all'arte americana.

IL COUNTY MUSEUM di Los Angeles ha ricevuto in dono un Modigliani e un Renoir. Il donatore ha aggiunto un milione di dollari.

FOGLIO OG di Roma ha pubblicato un volume di 15 serigrafie di Luigi Montanarini.

E' MORTO Edward Boehm le cui sculture in porcellana fanno parte delle più famose collezioni. Nel '67 una sua opera fu venduta a un'asta a New York per 11 milioni.

GAZZ. UFF. n. 17 del 21 gen. 69 pubblica riapertura dei termini per 2 bassorilievi in bronzo per l'Università di Macerata. Compenso L.2.700.000.

MARC CHAGALL ha avuto l'incarico di preparare le 5 vetrate di una chiesa di Zurigo.

AUGUSTO MURER è l'autore del monumento alla "Partigiana" inaugurato a Vittorio Veneto.

LE EDIZIONI DEL MILIONE pregano i possessori di dipinti ad olio di Giorgio Morandi di darne comunicazione per consentire la preparazione del catalogo dell'opera pittorica del maestro.

ANDRE MALRAUX ha ricevuto ufficialmente la donazione alla Francia del Museo Fernand Leger a Biot.

E' USCITO l'Annuaire Connaissance des Arts (ed. Hachette) che presenta il riepilogo delle opere d'arte vendute in aste pubbliche, specialmente a Parigi, durante il 1968.

CONNAISSANCES DES HOMMES ha presentato all'Hotel de Sens di Parigi una mostra dal titolo: "Gabriel Fournier e i suoi amici" che è una evocazione della Montparnasse degli anni 20.

IL MUSEUM OF MODERN ART di New York ha ricevuto in dono 47 tele provenienti dalla collezione di Gertrude Stein, di cui 38 Picasso e 9 Juan Gris.

LUCIANO GUARNIERI ha eseguito una cartella con 12 litografie a colori dedicate a "Ombre su Praga". Presentazione di Enrico Mattei.

MOSTRE IN ITALIA

- ASTI Giostra: V. Miroglio dal 1/2
- BARI Campanile: U. Melegari dal 18/1
- BASSANO Punto Quadrato: Galuppo
- BERGAMO Lorenzelli: 8 pittori italiani
- Studio 2B: Pizzo Greco al 25/2
- BOLOGNA Caldaresse: naif dal 30/1
- Cancello: H. Hartung dal 20/1
- Carbonesi: D. Tindle dal 11/1
- Cipa: Sica e Tarantino al 1/3
- Civico: O. Licini dal 1/2
- Duemila: M. Gerra dal 25/1
- Feltrinelli: C. Santachiara dal 3/2
- Galvani: C. Zanasi dal 2/2
- Nuova Loggia: E. Sottsass dal 1/2
- S. Luca: Macchiaioli dal 19/1
- Tempo: E. Tadini dal 2/2
- BRESCIA Cavalletto: D. Cantatore al 21/2
- Sincron: Ferro e Nagasawa dal 8/2
- CAGLIARI Maestri: collettiva
- Pennellaccio: F. Trisi dal 6/2
- CANTU' Pianella: A. Fomez
- CATANIA Sicilia Arte: N. Lupica dal 23/1
- COMO Salotto: G. Dova al 18/2
- CORTINA Alfieri: V. Adami dal 10/2
- Hausmann: Mastroianni
- CREMONA Portici: G. Solci dal 2/2
- CUNEO Etruria: T. Giovenzani dal 2/2
- CUSANO M. Biblioteca: E. Majoli dal 1/2
- DOLO Vittoria: Milo
- FABRIANO Virgola: G. Alliprandi dal 25/1
- FAENZA Voltone: G. Savorelli al 26/2
- FELTRE Al Sole: Balest
- FIRENZE G.A.I.: Amodei - Masieri - Paoli
- Michelangelo: A. Mari dal 1/2
- Pananti: V. Venturi dal 1/2
- Opus: collettiva
- Semaforo: A. Trisoldi al 21/2
- Spinetti: L. Guarnieri dal 1/2
- Sprone: Poma - Romeo al 1/3
- Michaud: F. Bodini dal 16/1
- GENOVA Bertesca: Ferrò
- Polena: A. Calderara
- Rotta: G. Frassati dal 1/2
- Vicolo: Avati
- GORIZIA Caffè Teatro: Benedetto
- GRADISCA Serenissima: Saunig
- JESI Centro: L. Pes
- LA SPEZIA Adel: V. Valacchi dal 18/1
- Gabbiano: C. Cimino dal 1/2
- LECCO Civica: C. Ronchetti dal 6/2
- Cà Vegia: G. Arcangeli dal 1/2
- LEGNANO Civica: E. Pagani
- MACERATA Amici arte: C. Cioni
- Arco: G. Mazzon dal 12/2
- MANTOVA Gabbia: G. Giordano
- MATERA Scaletta: A. Grassi dal 8/2
- MESSINA Fondaco: B. Conte dal 1/2
- MESTRE S. Giorgio: P. Semeghini

- MILANO Agrifoglio 1:P.Leddi al 7/3
 Agrifoglio 2:M.Tosi
 Annunciata 1:collettiva al 22/3
 Annunciata 2:M.Gastini dal 20/ 2
 Apollinaire:G.Nanni al 29/2
 Ariete:R.Smith al 10/3
 Artecentro:A.Bonelli dal 27/2
 Barbaroux:F.Vigliani al 28/2
 Bergamini:A.Forgioli al 10/3
 Borgogna:P.Cascella dal 20/2
 Blu:F.Canonico al 20/2
 Cadario:M. De Filippo al 5/3
 Cairola:A.De Navo al 21/2
 Cannocchiale:P.Fenili dal 22/2
 Cavour:Cattaneo dal 17/2
 Cigno:O.Menegazzi al 22/2
 Cortina:L.Minguzzi dal 18/2
 Diagramma:G.Barbanti dal 7/2
 Gian Ferrari:F.Pirandello dal 10/2
 Gian Ferrari 2:F.Renzulli dal 25/1
 Giorno:Gjelosh Gjokaj dal 18/2
 Iseda:Stoppa e Pedroletti al 1/3
 Levi:L.Viani al 24/2
 Levi Grafica:Guarnieri al 28/2
 Marconi:E.Baj al 6/3
 Milione:R.Sambonnet dal 23/2
 Montenapoleone:R.Ferruzzi dal 20/2
 Morone:Hartung e Fontana
 Naviglio 1:Soto e Brionvega dal 19/2
 Naviglio 2:G.Migneco al 22/2
 Nieubourg:G.Paolini dal 21/2
 Ore:L.Broggini al 21/2
 Pagani:G.Benevelli al 20/2
 Pater:A.Reggio dal 21/2
 Patrizia:C.Balest al 9/3
 Pegaso:collettiva al 20/2
 Rizzoli:disegni di Maestri dal 5/2
 Sagittario:L.Brambati al 27/2
 S.Fedele:L.Feito al 20/2
 S.Ambrogio:ottocento al 6/3
 S.Ambroeus:B.Gattolin dal 13/2
 S.Andrea:E.Scanavino dal 6/2
 Schwarz:G.E.Simonetti al 28/2
 Solaria:M.Jean dal 18/2
 Toninelli:M.Moreni al 25/2
 Transart:M.Ernst dal 25/2
 32:A.Raphael al 21/2
 Valori:S.Sicliari dal 29/1
 Venezia:T.Meschi al 19/2
 Vertice:collettiva al 28/2
 Vinciana:P.Tronconi al 21/2
 Vismara:C.Ciussi al 18/2
 Visualità:Colore forma dal 6/2
 MODENA Mutina:G.Guerreschi dal 18/1
 MONFALCONE Caffè Municipio:Tonzar
 Il Punto: Russo
 Ex Nazionale: Pertot
 OMEGNA Alberti:W.Bianconi dal 25/1
 PADOVA A 10:Montarsolo
 Antenore:Isola al 28/2
 Chiocciola:G.Bertini al 21/2
 Pro Padova'Incisioni al 21/2
 Sigillo:W.Lazzaro
 Caleidoscopio:Szekely
 PALERMO Flaccovio:A.Riso dal 20/2
 Arte al Borgo:Afro
 PARMA Spazio:Ligabue dal 25/1
 PESARO Segnapassi:N.Nestler dal 15/2
 PIACENZA Gotico:R.Tommasi Ferroni dal 1/2
 Piacenza:N.Jelmoni dal 23/1
 PISTOIA Vannucci:F.Sacchetti dal 26/1
 PORDENONE Sagittaria:Biennale regionale
 PORTICI Carolina:C.Rezzuti dal 25/1
 PORTOGRUARO Comunale:Scianna
 ROMA Marlborough:G.Sutherland
 Medusa:E.Berman dal 11/2
 Piattelli:M.Gastini
 S M 13:F.Berdini dal 10/2
 Nuova Pesa:E.Pignon
 Mana:A.Casal
 ROVIGO Eridano:W.Giusti
 S.BENEDETTO Guglielmi:Grafica
 TARANTO Magna Grecia:P.Boà dal 1/2
 TORINO Bussola:E.Arroyo dal 3/2
 Dantesca:F.Diamantini
 Fauno:Semantica surreale
 Fogliato:G.Cirillo
 Laminima:Moroni dal 14/2
 Martano:F.Depero dal 18/2
 Narciso:G.Ciardi al 2/3
 Notizie:J.R.Soto dal 22/1
 Punto:G.Biasi
 Ridotto:R.Crippa al 18/2
 Settebello:C.Piccolis
 Sperone:Zorio
 Triade:A.Incerti dal 25/1
 Viotti:Decalage al 21/2
 TREVISO Giraldo:N.Coletti
 Treviso:Pozzi
 TRIESTE Cappella:Pittori austriaci dal 1/2
 Comunale:ariosi
 Barisi:R.Titz
 UDINE Girasole:Hollesch dal 1/2
 Centro A.P.:Menossi
 VARESE Internazionale:S.Martini dal 1/2
 VENEZIA Canale:Casaril
 Bevilacqua La Masa:Bonivento
 VERONA Ferrari:G.Spagnulo dal 1/2
 Ghelfi:A.Grassi dal 1/2
 Novelli:G.Motton dal 6/2
 S.Luca:Y.Beltrame dal 1/2
 Scudo:Scuola Milano dal 2/2
 VICENZA Salotto:Pollini
 Cenacolo:Matteoda dal 29/1
 Ghelfi:Carta
 Incontro:C.Giorcelli dal 30/1
 Dialogo:Zabeo
 VIGEVANO De Grandi:L.Marchiori dal 22/2

NAC è in vendita presso le principali librerie.

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

Lire 200