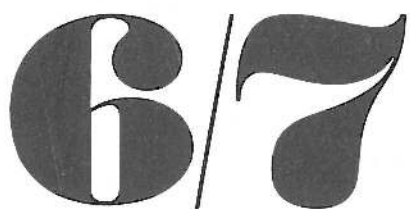


NAC

Notiziario Arte Contemporanea / Edizioni Dedalo / Giugno - Luglio 1971 / L. 400

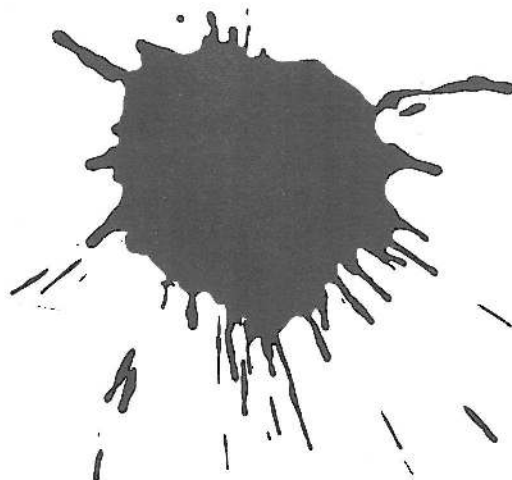


INSERTO:

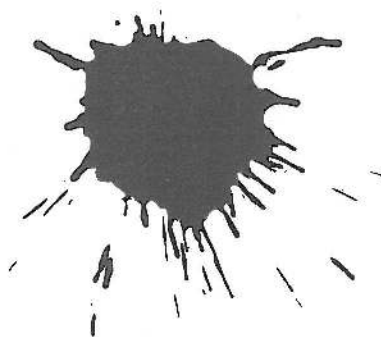
ATTI DELLE ASSEMBLEE DI REGGIO EMILIA

Sui centri di documentazione / Intervista con Munari / Milano 70-70 / L'opposizione a Napoli / L'immagine attiva / Baumeister / Ricordo di Magnelli / Volumi concettuali Poesia visiva e pubblicità / Mostre a: Abano, Alessandria, Arezzo, Ascoli Piceno, Bologna, Bolzano, Cagliari, Cremona, Faenza, Firenze, Lecce, Macerata, Mestre, Milano, Omegna, Padova, Parma, Pesaro, Piacenza, Rimini, Roma, Sassari, Torino, Venezia, Verona / Libri / Riviste / Notiziario.

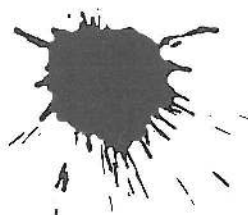
scritti di: Apuleo / Bandini / Barilli / Bentivoglio / Beltrame / Bossaglia / Brissoni Caramel / Catalano / Cavazzini / Chirici / Corsini / Crispolti / De Luca / Di Cara Di Castro / Fagone / Farinati / Fezzi / Fossati / Ghilardi / Giuffrè / Masini / Melloni Molinari / Naitza / Ottani Cavina / Pace / Palazzoli / Pandolfelli / Pohribny / Quintavalle Raffa / Reale / Sartorelli / Scaramuzza / Siena / Spera / Trucchi / Vincitorio.



macchia nera perfettamente coprente realizzata con inchiostro di china Koh.I.Noor Rotring
proveniente da bottiglione



macchia nera perfettamente coprente realizzata con inchiostro di china Koh.I.Noor Rotring
proveniente da bottiglia



macchia nera perfettamente coprente realizzata con inchiostro di china Koh.I.Noor Rotring
proveniente da flacone



macchia nera perfettamente coprente realizzata con inchiostro di china Koh.I.Noor Rotring
proveniente da riempitore



macchia nera perfettamente assente poichè impossibile da realizzare
con cartucce di china Koh.I.Noor Rotring

Un inchiostro che fa delle macchie così immaginatevi come scrive e disegna.
Si possono fare anche macchie, scritte e disegni colorati in: rosso, blu, verde, giallo, seppia.



rotring

Nuova Serie

Editoriale	A metà anno	1
Redazionale	Sui centri di documentazione	3
G. De Luca	Lettera da Latina	4
C. Pace	Lettera da Verona	4
B. Munari	Libri per bambini (intervista)	5
R. Bossaglia	Gli anni difficili (Milano 70/70)	7
V. Fagone	La storia e gli accapo (Milano 70/70)	8
G. Giuffrè	Willi Baumeister	9
P. Fossati	Napoli all'opposizione	10
F. Vincitorio	L'immagine attiva	11
R. Barilli	5 volumetti concettuali	13
F. Di Castro	Ricordo di Magnelli	14
B. Reale	La poesia visiva dei pubblicitari	15
	Le mostre a cura di:	16
	V. Apuleo, M. Bandini, M. Bentivoglio, R. Beltrame, R. Bossaglia, L. Caramel, T. Catalano, G. Gavazzini, C. Chirici, A. Corsini, E. Crispolti, M. Di Cara, F. Di Castro, P. Farinati, E. Fezzi, P. Fossati, M. Ghilardi, L.V. Masini, C. Melloni, D. Molinari, S. Naitza, A. Ottani Cavina, D. Pallazoli, A. Pandolfelli, A.C. Quintavalle, P. Raffa, G. Sartorelli, G. Scaramuzza, P.L. Siena, E. Spera, L. Trucchi, F. Vincitorio.	
R. Bossaglia	Edward Munch (Berlino)	45
A. Pobribny	D'Après (Lugano)	45
A. Brissoni	Rodchenko (New York)	46
T. Catalano	Kunstmarkt (Berlino)	47
	Rubriche	48

A metà anno

A metà anno (anzi, in pratica, a nove mesi dall'inizio della nuova serie), riteniamo valga la pena fare un brevissimo bilancio. Tanto più che siamo giunti all'estate e con questo numero andiamo in vacanza.

Erano in molti (forse anche noi) ad essere preoccupati per la trasformazione della nostra rivista. Diversi avevano addirittura profetizzato: diventerà una delle solite riviste d'arte. Dopo questi mesi di lavoro, riteniamo, in coscienza, di essere riusciti a mantenere immutato lo spirito di NAC. Niente pubblicità di gallerie, nessun scritto a comando, la più totale libertà e indipendenza. E, soprattutto, una continua sollecitazione all'educazione artistica.

Ciò grazie alla fortunata formula editoriale e grazie anche alla passione e al disinteresse dei collaboratori. I quali (spesso tra grosse difficoltà di tempo) hanno continuato ad alimentare quel dialogo concorde-discorde che, fin dagli inizi, è stata la base della nostra proposta.

Diciamolo francamente: in tempi come i nostri, un dialogo tutt'altro che facile. E che, tuttavia, si è venuto delineando con sempre maggiore chiarezza, stimolando nei lettori quell'attivo senso critico che resta il nostro obiettivo fondamentale.

Ma non abbiamo intenzione di fermarci. Già in questo numero pubblichiamo un inserto con gli atti del convegno di Reggio Emilia, come ulteriore contributo a quei temi che stiamo dibattendo da tre anni. E con il prossimo numero, che uscirà a settembre, porteremo avanti altre iniziative, per allargare ancor più il dialogo.

Naturalmente, tutto ciò comporta dei rischi. Né abbiamo la pretesa di saper scansare eventuali errori. L'importante però, ci sembra, è mantenere questa tensione. Questo voler aprire un discorso più ampio, il voler contribuire a rendere partecipe un numero sempre più grande di persone a questa presa di coscienza dell'importanza della problematica artistica.

Direttore responsabile: Francesco Vincitorio **Redazione:** Via Orti 3, tel. 5461463 Milano 20122 **Grafica e impaginazione:** Bruno Pippa-Creativo LBG, **Amministrazione:** edizioni Dedalo, Viale O. Flacco 15, tel. 241919/246157 Bari 70124 **Abbonamento annuo** lire 3000 (estero lire 5000) **NAC**, pubblica 10 fascicoli l'anno. Sono doppi i numeri di giugno-luglio e agosto-settembre **Versamenti sul conto corrente postale** 13/6366 intestato a edizioni Dedalo, Viale O. Flacco 15, Bari 70124 **Pubblicità:** edizioni Dedalo, Viale O. Flacco 15, Bari 70124 **Concessionaria per la distribuzione nelle edicole:** «PARRINI & C.» s.r.l. - Roma, P.zza Indipendenza, 11/B, tel. 4992 - Milano, Via Fontana, 6, telefono 790148 **Stampa:** Dedalo litostampa, Bari **Registrazione:** n. 387 del 10-9-1970 Trib. di Bari **Spedizione in abbonamento postale gruppo III 70%**

NAC

è una rivista indipendente
non legata ad alcun interesse
nel campo del mercato dell'arte.

Questa indipendenza
è dovuta anche alla partecipazione
Koh.I.Noor Hardtmuth SpA - Milano
che ha concretamente contribuito
alla realizzazione della rivista
nella sua nuova veste.

Sui centri di documentazione

Alcune precisazioni

Oltre a varie lettere, fra le quali abbiamo scelto, come esempi, le due che qui, di seguito, pubblichiamo, parecchi ci hanno chiesto chiarimenti su quei centri di documentazione su cui stiamo discutendo da tre numeri. Ciò ha avvalorato la nostra impressione che questa iniziativa possa realmente attecchire. Parlandone, abbiamo trovato in quasi tutti gli interlocutori la convinzione che i tempi siano in effetti maturi per cercare di realizzare qualcosa del genere.

Ora siamo alle ferie estive e questo momento di pausa forse non giunge a sproposito. Consentirà di chiarire meglio le idee, di collegarci e di coordinare i programmi, in modo che a settembre si possa riprendere il discorso con ulteriori, meditati elementi. Ma, intanto, sarà opportuno precisare alcune cose, soprattutto alla luce delle osservazioni che ci sono state fatte.

Cominciamo da quei « collaboratori volontari sparsi in ogni parte d'Italia » che hanno lasciato in qualche lettore delle perplessità. E che, a nostro avviso, è invece la chiave di volta dell'iniziativa. Infatti, questi centri non avrebbero ragion d'essere o sarebbero polverosi archivi di cose spesso inutili, se intorno ad essi, e grazie ad essi, non si sviluppasse una serie di ricerche coinvolgenti il maggior numero possibile di persone. E ciò perché soltanto una collaborazione attiva di un gran numero di interessati potrà generare quell'azione concreta e incisiva che auspichiamo.

« Tutti critici? » ha esclamato, tra l'incredulo e l'ironico, un amico. « Tutti critici » abbiamo tranquillamente risposto, perché siamo convinti che, una volta intesi sul significato del termine, critici possiamo e dobbiamo esserlo tutti. Nei riguardi dell'arte e di tutto il resto. Naturalmente, non ci nascondiamo l'utopia di un simile obiettivo. Ma siamo altrettanto certi che è l'obiettivo oggi necessario per modificare sostanzialmente qualcosa. Anche perché, a nostro avviso, questa scelta critica non si contrappone affatto a quello sviluppo della creatività di cui tanto si parla. Piuttosto lo integra, richiamando, in altre parole, alla necessità di esercitare, sviluppare, esaltare anche il momento riflessivo. E riflessione — in definitiva — significa conoscere.

Per tornare ai « collaboratori volontari » è logico che sia lasciato a ciascuno (a sua libera scelta) il suo argomento di studio. Con la consapevolezza che il suo lavoro — in ogni modo e comunque verrà fatto — sarà utile a tutti. Scegliere un artista

(o, se le possibilità di tempo lo consentono, più d'uno) e interessarsi e raccogliere la documentazione del suo lavoro e analizzarla e ordinarla e poi depositarla in un luogo apposito, consultabile da chiunque, secondo noi è una delle più immediate, facili, dirette forme di partecipazione e, in sostanza, di autoeducazione. Che viene anche a minare quel mito della critica che, in definitiva — non dimentichiamocelo — è formata da persone che, per varie ragioni, hanno potuto svolgere in modo sistematico e approfondito un lavoro analogo. Un mito (come tutti i miti) sappiamo quanto deleterio e, per sovramarco, generatore di quell'altro mito del « giudizio stampato » che, a parte il veleno che inculca nei rapporti personali tra artisti e critici, comporta tutte quelle remore che noi stessi abbiamo a lungo dibattuto. Tutti critici dunque, ognuno al proprio livello di conoscenza e di metodo, ognuno secondo i propri interessi e la propria preparazione, per un esercizio di razionalità, per un esercizio critico che, inesorabilmente, coinvolgerebbe tutti gli aspetti del vivere.

« Collezionisti di documenti? » si è chiesto un altro interlocutore. Ed anche a questa domanda abbiamo risposto con un sì. In primo luogo perché rientra in quel concetto di collezionismo come veicolo di conoscenza che riteniamo dovrebbe essere la molla di qualsiasi forma di raccolta. E, in secondo luogo, perché questa definizione, opportunamente spogliata dal « possesso esclusivo » e con la previsione di un lavoro di gruppo, fra l'altro di immediata socialità, consente di sottolineare come questi collaboratori potrebbero risiedere ovunque e non, necessariamente, nelle città dove si costituirebbero questi centri. Anzi l'attività di questi centri dovrebbe, secondo noi, presupporre queste diramate collaborazioni, in un fitto intreccio di relazioni che consentirebbero di avere una documentazione capillare e, cioè, relativa anche all'opera di artisti isolati. A questo punto sorge la domanda, come organizzare questi rapporti, cosa fare per avere un coordinamento che, per esempio, impedisca o riduca al minimo i cosiddetti « doppioni di documentazione »? A parte che, se il doppione è frutto di una consapevole scelta, non è da ritenersi un male, c'è da dire che il problema è forse soltanto un problema d'informazione. Cioè bisognerebbe rendere pubbliche le notizie dei lavori in corso o in programma. In un certo senso, la lettera di Celant sul servizio « Information documentation archives » pubblicata nel numero scorso, costituisce un esempio di

pubblicizzazione perché gli altri ne possano tener conto. Senza arrivare ad un dettagliato programma come quello, sarebbe sufficiente comunicare i dati essenziali (nome e indirizzo con, a lato, quello dell'artista o degli artisti, di cui s'intende raccogliere la documentazione). Ciò potrebbe servire anche per richiedere lo scambio di materiale; appunto quel coordinamento iniziale, necessario per avviare il lavoro. Inutile ripetere che la nostra rivista è pronta a dare la massima collaborazione, pubblicando questi elenchi e, se sarà necessario, riservando un'apposita rubrica a queste attività. E dato che parliamo di pubblicazione sarà forse il caso di accennare, fin d'ora, che non è da escludere di poter dar vita, col tempo, ad una vera e propria collana, in cui questi lavori possano trovare il loro sbocco naturale.

Passando ad altri temi, qualche lettore ci ha chiesto perché, parlando della localizzazione dei centri, non abbiamo nominato le biblioteche civiche. In realtà — e ci dispiace che ciò non sia emerso nella nostra proposta — la biblioteca resta la sede ideale per questi centri. I lettori della vecchia serie forse ricorderanno il questionario che appunto si basava sulla speranza di fare delle biblioteche civiche un luogo d'incontro anche per le arti visive. E quindi sanno che questo è un nostro antico pallino. Le notizie regionalistiche e simili lo hanno rinfocolato. Per loro stessa natura le biblioteche sono le sedi più idonee a raccogliere pure i documenti riguardanti le arti visive. E nel loro auspicabile sviluppo, nel loro decentramento e nella loro gestione democratica noi vediamo altrettante garanzie perché questo compito non si riduca alla semplice raccolta e conservazione ma si trasformi in una attività di collegamento e di stimolo, proprio come dovrebbero conformarsi anche i centri.

Per i quali, come si sarà notato, deliberatamente abbiamo escluso qualsiasi attività espositiva. Secondo noi, ciò dovrebbe facilitare l'adesione delle biblioteche a questa iniziativa. Basterebbe, infatti, riservare un po' di spazio agibile ad un gruppo di volenterosi, lasciando che lo autogestiscano. Forse con la sola clausola, ripetiamo, del divieto delle esposizioni. Questo non vuol dire rifiutare e impedire quell'atto fondamentale per qualsiasi artista, che è rappresentato dall'esposizione del proprio lavoro, delle proprie proposte. Significa soltanto non ritrovarsi davanti, in questa fase, una serie di grossi, paralizzanti inconvenienti, non ripetere, insomma, esperienze risultate, per varie ragioni, assolutamente negative. I modi

dell'esposizione sono un altro problema e va affrontato in un'altra sede. Altrimenti, invece di luoghi d'incontro, si creeranno ennesimi luoghi di divisione. Per concludere, vorremmo dire due parole sugli Istituti di Storia dell'Arte delle Università, a cui qualche nostro interlocutore ha fatto cenno. In Italia ce ne sono parecchi e, certamente, potrebbero costituire luoghi deputati per una serie di centri. Grazie ai loro strumenti metodologici e al numero di giovani preparati che li frequentano, potrebbero diventare sedi di punta, modelli per tutti. Come d'altronde potrebbero diventarlo coloro che già svolgono una attività critica. Con la loro esperienza, con la approfondita conoscenza dei problemi, con i loro collaudati metodi di lavoro, potrebbero essere, infatti, la spina dorsale di questa azione: indirizzando, consigliando, sostenendo le attività dei meno preparati. Comprendiamo perfettamente le difficoltà. Ma siamo convinti che non sia una impresa impossibile. Come in tutte queste cose, poste con chiarezza le premesse, bisogna aver il coraggio di incominciare.

Da Latina

Non sono né un critico né un artista: sono semplicemente un lettore della Sua rivista.

Ho generalmente considerato chi scrive « al Direttore » come uno di quei grafo-mani per i quali ogni occasione è buona per dire la sua: eppure oggi mi vedo costretto ad assumere anch'io tale aspetto. Da anni seguo NAC e sono sempre stato entusiasta della impostazione data allo stesso: è stato un maestro eccezionale nell'avvicinarmi alla comprensione dei fenomeni artistici, sociali e culturali. Ho visto, però, che è necessario esprimere anche la propria approvazione: è bastato, infatti, che qualche lettore si sia lamentato del prolungarsi del dibattito sulla critica e Voi non avete potuto che trarre la conclusione che fosse ora di dire basta; si poteva, forse, anche pensare che si è più pronti a prendere la penna per disapprovare che per esprimere il proprio consenso. Non voglio dire con ciò che si debba dedicare ampio spazio e immancabilmente a tale argomento; è che sono contrario a delle delimitazioni preconcette e predeterminate: i vari problemi possono alternarsi nei vari numeri o coincidere persino nello stesso articolo secondo le circostanze; del resto non credo che si possa mai parlare d'arte senza tenere presenti i problemi della critica. Mi piace ricordare quanto diceva L. Venturi (St. della critica d'arte): « comprensione dell'opera d'arte che non ha luogo senza la conoscenza delle condizioni del suo sorgere e che non è comprensione se non è giudizio ».

Io e tanti altri come me ogni volta che ci troviamo davanti a un quadro ci domandiamo: è un'opera d'arte o una impostura? quale è il metro per definire questo dubbio? perché questa opera crea in

me profonde sensazioni mentre lascia indifferenti tanti altri? posso essere così presuntuoso da pensare di comprendere un'opera d'arte per dono naturale o fino a qual punto può intervenire l'educazione? Proprio perché trovo dibattuti questi problemi, perché posso seguire le varie voci e le opposte soluzioni, per questo seguo la Vostra rivista ed ammiro la Vostra opera educativa: « è più importante insegnare a pescare che regalare una cassetta di pesci » e voi insegnate a capire, a sentire, ad apprezzare l'arte e ciò conta più che pubblicare belle riproduzioni dai colori perfetti. Questa funzione educativa ritengo sia più apprezzata da noi fruitori che dagli artisti: questi si preoccupano di fare, spesso anche fuori da motivazioni concettuali, e così è bene che sia. È la società, infatti, che non è preparata al contatto con l'arte, per cui generalmente si considera quel settore della vita come un mondo a sé: una superficiale educazione artistica nelle scuole oggi, addirittura assente ieri, inesistente nella vita sociale, pregiudizi derivanti da una educazione tradizionale e conformista. È vero che in questi ultimi tempi si è avuto un proliferare di libri divulgativi e di riviste che avrebbero indubbiamente il pregio di interessare all'argomento sempre più vasti strati di popolazione che potrebbero domani passare dal libro alla galleria, solo che non ci si limitasse a « raccogliere » le varie pubblicazioni e dispense per seguire una moda e riempire gli spazi della biblioteca senza neppure sfogliarle.

Occorrerebbero dei centri di educazione artistica; i musei stessi potrebbero, sul tipo di quelli americani, essere delle scuole: etimologicamente « templi delle muse » dovrebbero dare una idea di vita, di luce e di suoni; sollecitano invece una sensazione di vecchio e di noia, luogo per turisti, in cui si hanno quadri che si ammirano l'un l'altro in silenzio. Le stesse gallerie si limitano generalmente a presentare gli artisti avallandoli delle referenze del catalogo tal dei tali, senza alcuna altra attività: ogni pinacoteca, ogni galleria dovrebbe provocare incontri fra pubblico e artisti, dibattiti, corsi, conferenze: la scuola dovrebbe partecipare traendo essa stessa sussidio da un settore sviluppato nel modo suddetto. In questo senso sono stato testimone di un esperimento che, certo non unico, è sicuramente apprezzabile: ho scoperto nella locale « Galleria del Corso » un professore di educazione artistica di scuola media con i suoi scolari che facevano la loro ora di lezione; ho cercato di avere uno scambio di idee, ho messo in contatto il professore con il corrispondente della pagina locale di un quotidiano con la speranza che la citazione sia di esempio.

Delle mie lamentele alcune sembreranno esagerate a chi vive o pratica centri di una tradizione artistica: io veneziano quando una trentina di anni fa entravo bambino in una chiesa, attaccato alle gonne di mia madre, guardavo in giro diva-

gando e vedevo le pareti popolarsi di figure: qui, dove vivo ora, i bimbi trovano chiese spoglie e la stessa natura deturpata e il ritmo di vita impediscono una educazione « naturale ». Così, pure, le riviste specializzate si interessano degli avvenimenti artistici dei centri importanti e delle mostre in gallerie già note (forse per compiacenza) e trascurano la provincia e i centri minori: qui, qualsiasi tentativo si faccia, oltre ad essere privo dell'opportuno incoraggiamento, manca del consiglio e della critica necessari per far meglio in seguito.

Per tutto ciò ritengo molto valida la Vostra proposta per dei centri di documentazione: potrebbero essere il primo seme, il fulcro su cui può ruotare tutta una nuova attività, basata solo sull'entusiasmo e la volontà degli appassionati, che è inutile attendere dall'alto una disinteressata e reale soluzione ai problemi lamentati. Qualcosa, molto molto poco, ho fatto a titolo e a fini personali, in questo senso: ritagli di giornali, conservazione e recupero di cataloghi e riviste, diapositive; in qualche occasione ho messo a disposizione di locali galleristi qualche elemento del mio materiale (riviste, vecchi cataloghi della Biennale ecc.). Mi piacerebbe ampliare tali possibilità e fare qualcosa di più sostanzioso: attendo quindi con interesse gli sviluppi della Vostra iniziativa; avrei piacere ad avere Vostri consigli e se potrà essere utile in qualcosa consideratemi a Vostra disposizione.

Giovanni De Luca
via Verdi traversa Siciolante 2A
04100 LATINA

Da Verona

Sono, come lei sa, una assidua lettrice di NAC ed ho perciò seguito con interesse la vostra proposta riguardante la costituzione di una serie di centri di informazione.

Anch'io sono certa della loro utilità e a tale riguardo ritengo utile segnalare che, insieme agli amici Carlo Segala e Antonio Salamone, già da circa sei mesi abbiamo costituito a Verona un centro abbastanza simile a quelli che voi propugnat.

Gli abbiamo dato il nome di P.R.V. (Public Relation Verona) e la sua sede è in Via C. Cattaneo 15, 37100 Verona, telefono 31916.

Abbiamo già rivolto invito, attraverso la stampa, agli artisti interessati, perché inviino cataloghi e segnalazioni relative al loro lavoro.

Augurandomi che si possa arrivare ad un effettivo coordinamento fra queste varie iniziative, le invio i miei più cordiali saluti.

Carla Pace
P. R. V.
Via C. Cattaneo, 15
37100 VERONA

Libri per bambini

Intervista con Bruno Munari

Bruno Munari — a parte la sua opera di artista e di designer — è noto anche quale autore di libri e di giochi per bambini. Tenuto conto dell'importanza di tali «oggetti», come stimolo alla creatività, abbiamo ritenuto di porgli alcune domande. Ecco il testo dell'intervista che ci ha concesso.

D.: Quando ha incominciato ad interessarsi di queste cose?

R.: Ho cominciato intorno al 1945. E per una ragione che mi capita spesso. Cioè quella di incontrare delle cose che io ritengo sbagliate e che presumo di poter far meglio.

Verso quell'epoca, nel '45, mio figlio aveva 5 anni e io volevo comperargli qualche libro. Ma non trovavo niente che, secondo me, fosse giusto per un bambino di 5 anni. Perché — qui si può fare una parentesi — gli editori stampano libri per bambini pensando che non sono i bambini a comprarli, ma gli adulti. E gli adulti li comprano pensando a quando erano bambini. Quindi cercano sempre il solito Pinocchio, la solita storia, ecc. Perché per loro quella è la letteratura per l'infanzia e non quella nuova che non conoscono. D'altra parte il bambino subisce questo tipo di letteratura e non sempre può capire. Perché un bambino non sa che cos'è un principe, che cos'è una principessa, non sa cosa vuol dire innamorarsi, non conosce queste situazioni. Allora io ho provato a ideare questi libri con delle storie molto semplici. Perché quando si parla con una persona, che sia un bambino o un adulto, bisogna sempre partire da quello che lui conosce e portarlo poi lontano con la fantasia. Ho cominciato quindi a ideare delle storie molto elementari e ho fatto addirittura — dato che sono anche un grafico — dei menabò, cioè dei bozzetti di libri. Li facevo vedere a mio figlio, il quale era il mio verificatore, perché volevo controllare che la cosa funzionasse. Non volevo fare un libro falso. E allora ho fatto queste storie molto semplici, alcune inventate, altre riprendendo delle storie molto elementari e rielaborandole. Ecco, questo è quando ho cominciato.

Poi ho pensato che quello che avevo fatto per mio figlio, poteva essere interessante continuarlo per altri bambini. In quel periodo Mondadori ha visto queste prove e li ha voluti stampare. Ma siccome c'era la guerra, non sempre lo stabilimento era libero per stampare queste cose, che per gli adulti sono delle frivolezze e, invece, formano la mentalità di un individuo nel momento giusto. Su 10 libri che avevo

preparato, ne sono usciti 5 o 6 e con carte diverse, con il materiale grafico che si trovava in quel periodo. Questi libri poi sono piaciuti molto, non solo a mio figlio ma anche a tanti altri bambini. Infatti si continuano a pubblicare ancor oggi, in America, e ricevo spesso lettere di scolaresche o lettere di bambini o di madri. E dal tipo di lettera si vede che sono veramente interessati, che vogliono sapere certe cose, particolari curiosi, ecc. Poi ho continuato e ho pubblicato altri due libri, che hanno per titolo «Nella notte buia» e l'altro «Nella nebbia di Milano», dove anche il tipo di carta, d'impaginazione e di rilegatura, i buchi e tutte queste cose — cioè tutto il materiale possibile e la tecnologia della stampa — vengono usati come linguaggio. Quindi anche un tipo di carta, piuttosto di un altro, serve a comunicare una informazione o una sensazione. Per esempio, nel libro «Nella nebbia di Milano» c'è quella carta semitrasparente che usano gli architetti per i loro disegni. Usata a tanti fogli sovrapposti, con un'immagine stampata sopra ogni foglio, dà per trasparenza un effetto di nebbia. Quindi lì non c'è stato più bisogno di descrivere a parole quello che visivamente era molto evidente. E questo i bambini lo sentono molto, perché questo tipo di libro non è più qualche cosa che poi bisogna tradurre in immagini. È già un'immagine che parla. Per esempio, l'altro libro «Nella notte buia» ha un primo capitolo di

carta nera perché c'è una piccola storia che accade di notte; avrei potuto risolvere in due modi questa comunicazione: avrei potuto fare il libro su carta bianca, come si fa normalmente, con delle illustrazioni che rappresentavano la notte. Ma, in realtà, io avrei ottenuto dei fogli bianchi, cioè dei rettangoli bianchi con dentro l'illustrazione della notte. Allora io ho tirato via il foglio bianco che era inutile ed ho, diciamo così, allargato il buio. Cioè ho preso la carta nera ed ho stampato sopra le immagini in azzurro, ottenendo anche una diminuzione di costi, poiché ho stampato un colore solo, invece di stampare a più colori la notte. L'effetto risulta così più intenso dato che questo nero esce, addirittura si spande dai margini della carta. Attraverso tutte queste ricerche, che derivano da quei libri che io ho chiamato «libri illeggibili», ricerche definibili oggi come di pre-design sulla metodologia e sulla tecnica, sulle materie, ecc. in seguito a queste ricerche ho avuto la possibilità di conoscere una maggiore disponibilità di mezzi per comunicare queste semplici storie per via visiva, oltretutto attraverso le parole.

D.: Come è nata l'ultima sua opera, intitolata «Più e meno», che è stata presentata, di recente, da Danese a Milano?

R.: «Più e meno» è, diciamo, il n. 2 di una serie di giochi visivi che ho progettato assieme a Nino Belgrano, mio amico e direttore didattico a Como. Lo scopo di questo lavoro è di facilitare nei bambini lo sviluppo della creatività. Il bambino, quando disegna, ha sempre delle difficoltà di tipo strumentale perché, per esempio, se noi diamo a un bambino un foglio di carta grande, ma una matita dura, lui fa un disegno piccolo. Ma se gli diamo un foglio grande e un pennello

Bruno Munari: *Gioco «Più e meno», 1971.*



grosso, fa un disegno grande e ci cammina dentro.

Dunque questo oggetto, diciamo questo gioco, è costituito da una sessantina di fogli trasparenti, su ognuno dei quali c'è un elemento della composizione; pare che il bambino ci possa fare più di un miliardo di composizioni, sovrapponendo questi disegni che sono stampati su trasparente e quindi lasciano vedere quello che c'è dietro. Per cui si può mettere un albero, un altro albero, un terzo albero e diventa un bosco. E poi la pioggia e si può far piovere. Poi si può far passare un omino con l'ombrello oppure si può mettere una nuvola bianca oppure si può mettere la notte che è un foglio blu trasparente ecc. E abbiamo visto che i bambini sono molto più liberi degli adulti nell'uso di questo oggetto, perché sono senza preconcetti e si buttano su questi fogli, cominciando a metterli insieme appena hanno capito. Appena ne vedono due sovrapposti che si spostano, loro hanno già capito tutto e continuano a giocare e si fa fatica a tirarli via.

D.: Osservando il comportamento di questi bambini era interessante notare come questo gioco funzionasse, per così dire, da esercizio di logica.

R.: Sì, il fatto è facilitato anche dallo studio dei vari elementi della composizione, che pur essendo combinabili anche in modo libero, casuale, imprevisto, proprio così: illogico, però gran parte è studiato in modo che le combinazioni siano facilmente conducibili con un ragionamento elementare.

D.: Si poteva facilmente controllare, infatti, come essi scartavano la soluzione illogica e componessero la soluzione logica. Per esempio, come scartavano la barca su un albero...

R.: Però questo non è da escludere completamente, perché in un primo tempo il bambino è portato a ricostruire le immagini che ha dentro di sé, attraverso questi elementi. In un secondo tempo, invece, la possibilità di mettere, per esempio, la barca sull'albero gli fa scattare la fantasia. E allora, magari, cerca una ragione per cui quella barca è finita sull'albero. Allora può pensare a un'alluvione, può pensare a tante cose. Quindi è proprio questa seconda fase quella stimolatrice della fantasia. C'è una prima fase, direi, di controllo dello strumento, e una seconda fase, invece, di uso libero dello strumento. Sia in modo voluto secondo la fantasia, sia in modo indiretto, per stimolare un pensiero insolito.

D.: Direi che questo viene a coincidere perfettamente con quella che è stata sempre la caratteristica della sua attività artistica...

R.: Quello di far partecipare il fruitore il massimo possibile.

D.: In ogni sua proposta artistica c'è sempre questa matrice logica da cui, ad

un certo punto, scatta la fantasia. Mi pare che, implicitamente, si abbia così una conferma del perché lei si interessa a queste cose.

R.: Il perché potrebbe essere questo. Cioè se si vuole, diciamo, migliorare la società, se si vuole che non ci siano più queste divisioni tra l'artista e il pubblico, se si vuole che non ci sia più questa incomprensione del pubblico verso l'arte, questo complesso di inferiorità, tutte queste cose, cioè una società migliorata in questo senso, bisogna preparare i bambini. Non si può cambiare l'accademia oppure fare delle azioni sugli adulti perché cambino la loro mentalità, la quale è stata ormai cristallizzata da un tipo di scuola sbagliato. Ci dobbiamo occupare dei bambini e dare ai bambini la possibilità di formarsi una mentalità più elastica, più libera, meno bloccata, capace di decisioni. E, direi, anche un metodo per affrontare la realtà, sia come desiderio di comprensione che di espressione. Quindi, a questo scopo, vanno studiati quegli strumenti che passano sotto forma di gioco ma che, in realtà, aiutano l'uomo a liberarsi.

Infatti, i bambini queste situazioni le vivono e le continuano. Durante la presentazione da Danese di questi giochi visivi ho visto che alcune madri che avevano portato lì i loro bambini, erano molto bloccate ed avevano paura che essi non sapessero giocare. Quando mi hanno chiesto: come si fa? perché non insegna lei? Io ho detto: no signora, è il bambino che insegna a noi; lo lasci libero e vedrà. Lo ha lasciato libero, un po' incredula, e poi continuava a guardarlo con sempre maggiore interesse perché vedeva che, senza che nessuno gli avesse insegnato niente, faceva delle cose incredibili. E quindi questa è una riprova che il gioco funziona bene. Ecco, per esempio, con la stessa idea, cioè, di fare una opera visiva a elementi sovrapponibili e cambiabili, io avrei potuto fare quello che si chiama un quadro. Cioè, se io avessi fatto, invece che su fogli di vipla, su perspex di formato maggiore, da mettere in una cornice, con una decina di fogli da cambiare per ottenere degli effetti estetici molto sofisticati, io avrei fatto sì un lavoro forse a un livello estetico maggiore. Però non avrei modificato per niente questa situazione, appunto, di preparare i bambini a un mondo migliore.

D.: Si sa che lei sta sperimentando qualcosa nell'ambito dei libri per bambini presso la Scuola Politecnica di Design. Può dirmi qualcosa?

R.: Con una decina di studenti, ragazzi e ragazze, stiamo in effetti provando a fare un libro per bambini. Prima di tutto ho spiegato come si fa questo libro. Cioè, più che come si fa, come farebbe un autore, quale è il metodo, come bisognava fare in quel caso, poiché questi studenti non avevano mai fatto niente del genere. E quindi potevano

pensare di cominciare, per esempio, con un'idea di tipo letterario, come succede, d'altronde, anche a tanti altri che fanno uso di mezzi moderni, tipicamente visivi e che cominciano sempre dalla letteratura. Noi abbiamo invece cominciato con una intervista che questi studenti hanno fatto ai bambini che conoscono, per chiedere quali sono gli animali che a loro piacciono di più, che cosa sanno degli animali oppure che cos'è che gli interessa nel mondo nel quale vivono, e tutte queste cose. E da questo è venuta fuori una raccolta di dati che poi sono stati elaborati. Nel frattempo sono state raccolte delle fotografie di animali secondo quello che avevamo sentito dai bambini. Tali fotografie sono state fatte dagli stessi studenti o erano state raccolte. Poi sono state fatte ricerche sulle carte da stampa, per vedere che tipo di carte si poteva trovare; delle ricerche sulle texture per vedere se questo mezzo si poteva utilizzare come linguaggio. Cioè una ricerca — non molto grande — comunque una ricerca sulle possibilità materiche e di stampa, ecc. Poi, raccolto tutto questo materiale, lo abbiamo messo in fila e abbiamo esaminato soggetto per soggetto, cioè fotografie di una giraffa, di un gatto o di una gallina, per tirarne fuori le caratteristiche più curiose. Dopo di che, basandoci su queste caratteristiche, sono state inventate delle storie su ogni animale, collegandole poi tra loro. E così faremo questo libro che nasce proprio nel modo, direi, più semplice. Intendo dire che, se prima noi avessimo pensato a una storia, la difficoltà poi di fare le fotografie che corrispondessero alla storia sarebbe stata molto grande. Per esempio trovare quel cane con quella espressione. Invece siamo partiti dall'espressione e abbiamo inventato la storia.

D.: Questa esperienza mi pare significativa sia come esempio didattico, sia come metodo per modificare una situazione editoriale ancora troppo sclerotizzata.

R.: Sì, questo facilita anche il lavoro e io penso che questo libro possa essere poi pubblicato da un editore, dato che è anche un esempio di passaggio ad una nuova metodologia. Questo lavoro i ragazzi lo fanno quasi tutti con entusiasmo. Non lo fanno perché l'insegnante gli dice di farlo e loro lo devono fare. No. Lo fanno perché, dando loro diversi temi, diverse soluzioni, sono stati molto stimolati. Ho spiegato loro anche i problemi economici di questo lavoro, in modo che l'oggetto sia un oggetto vero, che si possa vendere insomma non un libro che costa 10.000 lire quando, invece, un bambino può spendere soltanto 500 lire.

D.: Questa sua attenzione ai bambini mi sembra di estrema importanza. Un lavoro svolto in profondità e con intelligenza per stimolare le loro capacità creative rappresenta l'azione indubbiamente più lungimirante e fruttuosa.

Gli anni difficili

di Rossana Bossaglia

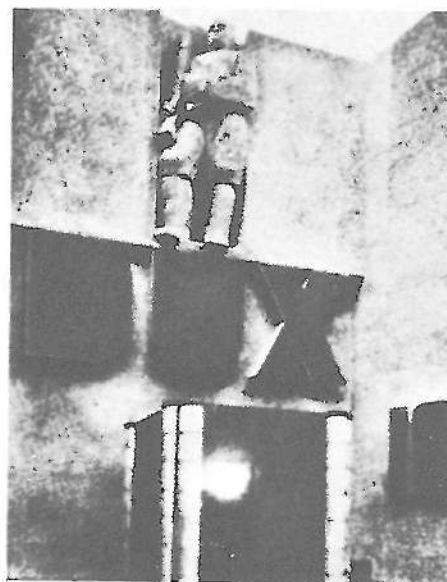
Con la rassegna del periodo 1915-45, la mostra Milano 70/70 ha affrontato, a mio vedere, la sua edizione più impegnativa. La prima tappa (gli anni 1870-1915) dava per scontata la simpatia di un pubblico curioso dei recuperi ottocenteschi — nel senso dei singoli oggetti e delle ricostruzioni ambientali — e ormai da anni ben disposto nei confronti del Liberty; era storia lontana, che non si è ancora finito di ridimensionare criticamente — specie per quanto riguarda l'architettura — ma sul cui significato, almeno inteso come interesse, non si dà discussione. Con questa tappa si entra nel vivo di una vicenda recente — ma non così recente da essere forzatamente confusa — che la critica sin qui ha mal affrontato, tra animosi pregiudizi, o guardie elusività, e comunque antistoriche reticenze e impazienze. Vicenda poi che, mentre è rigorosamente milanese — visto che di geografia si tratta —, non manca per questo di avere portata nazionale e d'essere perciò specchio e guida di una situazione ben più estesa. Che sia offerta, al pubblico di tutti i livelli di preparazione, la possibilità d'incontrarsi con questo lungo, contraddittorio e a conti fatti drammatico periodo della cultura italiana (il quale, al primo contatto, appare ben spinoso e respingente, quanto quello presentato l'anno scorso figurava cattivante e suavisivo), è impegno di per sé importante; direi addirittura coraggioso. Né è molto legittimo discutere sulle scelte: lo spazio della mostra comportava drastiche conclusioni, e pertanto scelte perentorie; le une e le altre, opinabili, ma senza che scelte o esclusioni diverse non lo fossero altrettanto.

Tutt'al più, sarebbe stato opportuno sacrificare pezzi che non abbiano un rapporto diretto e immediato con i fatti milanesi, anche se si tratta di pezzi celeberrimi e pertanto in apparenza imprescindibili per chi affronti l'esame di quella cultura (l'*Ettore e Andromaca* di De Chirico, per fare un esempio, così tutto immerso nella stagione ferrarese del maestro): non per restringere il discorso nei termini di un regionalismo burocratico, ma per dare maggiore spazio storico a quanto a Milano avvenne e maturò come conseguenza di una precisa situazione locale. Le osservazioni che verrò facendo non intendono sottolineare polemicamente pretese lacune della mostra, ma ricordare aspetti dell'età presa in esame che la mostra ha lasciato un poco in ombra e che, evidenziati, ne arrotondano il quadro e ne offrono una prospettiva meno schematica.

L'impressione generale, specie se par-

tiamo dall'architettura, è che il discorso corra sui due binari affrontati del neoclassicismo accademico e del razionalismo — sia pure con confusioni, incontri, scambi intermedi —, di cui evidentemente e fatalmente il primo rappresenta, o viene presto a rappresentare, la corrente retriva, o meglio reazionaria. La mostra non assume posizioni preconcepite nei riguardi del neoclassicismo; ne illumina, anzi, con equilibrio i connotati storici («l'avanguardia moderata» di cui dice benissimo Gregotti nel catalogo), dando per inteso — se ho ben capito — che altri aspetti della vicenda edilizia milanese di quegli anni, non rappresentando alcuna forza viva o comunque alcuna realtà culturale, non sono neppure da mettere in conto.

È proprio qui che solleverei qualche obiezione: lo stile di radice secessionista rappresentato, per fare un esempio, dagli edifici di Greppi, si congiunge per vari filoni allo pseudo-Liberty di Arata (e fu grave lacuna, alla mostra dell'anno passato, la mancata messa a punto dell'architettura milanese del Liberty) e a tutta quella produzione neo-eclettica che, per gli stessi caratteri stilistici, per aver continuato a tener alto il concetto di architettura di «decoro» e di «ornato», rappresenta, è vero, il cascame del Liberty: ma nel senso, tipico del dopoguerra, degli «Arts-déco». In sostanza la mostra, nella sua stringatezza ascetica, non ha registrato a sufficienza il vistoso fenomeno dello «stile 1925», che mescolava nostalgie klimtiane con portati futuristi, eleggeva a suo emblema la stilizzata «corbeille» di rose, o l'alberetto a volute simmetriche, in un rinnovato, asettico florealismo, e andò a confluire sì nel Novecento, ma con una sua connotazione di proposito più frivola e colorita. C'è tutta un'architettura della Milano di quegli anni (si pensi alle case di piazza Piemonte, all'Hôtel Gallia e così via) che, bene o male, ne costituì un aspetto con fisionomia a tutt'oggi ben riconoscibile, su cui sarebbe stato bene informare il pubblico (per non dire di certi pezzi più sensibili, intelligenti, come la casa Frisia in via Guido d'Arezzo 5, che è del 1922 e che non si può sbrigativamente etichettare come neo-Liberty); un'architettura, se si vuole portare il discorso al suo significato sociale, che rappresentò una «certa» borghesia: tanto perché tutta la borghesia milanese non vada identificata con quella, assai più scaltra e preparata all'attacco — o alla difesa —, che fece suo il neoatticismo novecentista. Mi rendo conto che l'esclusione dalla mostra di pezzi di Mazzucotelli (ma Pica lo cita nel catalogo) è mo-



Mario Sironi: Salone d'onore Mostra Rivoluzione Fascista, 1932.

tivata dalla circostanza che l'artista ben figurava nell'edizione dell'anno scorso; sta di fatto che Mazzucotelli fu un grande personaggio della Milano 1915-'30; e che all'esposizione di Parigi del '25 — dove si coronò l'ascesa avviò la precipitosa caduta degli «Arts-déco», per dirla con Giulia Veronesi — le arti decorative italiane erano rappresentate, in uno «stand» apposito, da quattro maestri — Mazzucotelli, Ravasco, Ravasi e Venini — di cui i primi tre erano lombardi. Che gli «Arts-déco» con la manifestazione parigina avessero concluso il loro ciclo è registrato in terra nostra dalla stessa vicenda delle Biennali monzesi, fino al 1925 allestite all'insegna del bell'oggetto, del «pezzo unico», e dal '27 diversamente orientate (e vi apparvero allora i celebri arredamenti del gruppo di Torino, compresa la «atticchiante» macelleria di Casorati).

Mentre il panorama fra il '30 e lo scoppio della seconda guerra appare, alla mostra e nel catalogo, articolato con chiarezza, specie per l'acume con cui sono stati rinvenuti gli allacciamenti con la tensione formale dal 1910-'15 (il riattacco con il discorso di Boccioni, la sotterranea continuità della dimensione astratta, e così via), fra il '20 e il '30, come dicevo, il panorama risulta un poco appiattito. E soprattutto, si è lasciata cadere l'occasione per una messa a fuoco obbiettiva e globale del «Novecento», che fu, comunque lo si voglia giudicare, un grosso fatto nella cultura milanese, qui germogliato e anche polemicamente sostenuto, nutrito di forti agganci con posizioni consimili manifestatesi in altri paesi europei. I novecentisti di prima pattuglia, quelli della mostra del '23 alla Galleria Pesaro (ed erano già presenti come gruppo lombardo alla Biennale del '22), furono variamente accusati dalla critica ufficiale — e codina — di intellettualismo (Calzini, Mariani, Ojetti), esterofilia (Sapori,

Tinti: lamentando costoro, nel '28, che non esistesse ancora un'arte fascista) e così via. Non ebbero vita facile come appare lì per lì, nonostante la presenza di Mussolini all'inaugurazione della mostra del '23 e a quella, alla Permanente, del '26. Incominciarono ad essere ufficializzati proprio nel '26, quando in testa al gruppo era Tosi — il meno neoclassico, appunto — e, nella smania di non restar fuori da quello che pareva il carrozzone giusto, alla mostra della Permanente aderirono un po' tutti, dalle provenienze più disparate. Fu la istituzione del Sindacato fascista delle Belle Arti a risucchiare i novecentisti verso il conformismo; ma d'altra parte a questo punto il movimento come tale non aveva una fisionomia più riconoscibile. Nel '28 il *Periplo dell'arte* di Soffici polemizzava apertamente con il purismo del Novecento di stretta accezione; nel 1933 il clamoroso fallimento delle grandi decorazioni figurate della Triennale (affreschi di Cagli, Campigli, Carrà, De Chirico, Funi, Sironi — per citare i principali —, mosaico di Severini) segnò la fine del movimento. Ho voluto menzionare rapidamente questi fatti per sottolineare quanta materia, e quanto fitta di implicazioni, tocchi la mostra in atto al Poldi Pezzoli. E quanta storia. Nella quale, lo riconosco, ciascuno può andare a cercare il filo conduttore che meglio gli sembri illuminare certi ancora brucianti perché.

Giacomo Manzù: *Crocifissione*, 1939.



Milano 70/70

La storia e gli accapo

di Vittorio Fagone

Della Mostra Milano 70/70 al Museo Poldi Pezzoli (seconda di una serie di tre esposizioni; questa ora allestita: dal 1915 al 1945) sottolineiamo con soddisfazione il vivo, autentico, confortante successo. C'è chi scrive con qualunque insistenza che gli italiani non amano i musei; io credo che l'affluenza di pubblico (pagante) a questa mostra può dimostrare il contrario. Naturalmente a condizione che il museo rifiuti di identificarsi in un deposito (malcustodito) di preziosi e si riprogetti invece (come deve essere in una comunità progredita, o in progressione,) nel ruolo di centro creativo e riflessivo di cultura. In quasi tutte le regioni italiane è vivo l'uso di visitare i « sepolcri » un giorno l'anno; gli sforzi dell'attuale politica culturale in Italia sembrano concentrati a spostare l'usanza sui musei, estendendola a sette giorni. I risultati sinora raggiunti non incoraggiano neppure questa tetra speranza. La strada da seguire è diversa; l'esempio del Poldi Pezzoli, dei Musei fiorentini, della più recente, ma sporadica, attività di Brera può valere come utile indicazione.

Detto ciò, bisogna valutare l'efficacia di una mostra divulgativa progettata su Milano, per un arco di tempo che coinvolge esperienze decisive e contraddittorie, ma che compendia anche per esempi significativi le vicende delle arti visive dell'architettura e delle arti applicate nell'Italia in generale.

A questo livello il rigore delle scelte non dà ragione di una situazione culturale a Milano che da luogo deputato di una ricerca d'avanguardia molte volte viene a trovarsi in condizione di « cultura arretrata » cioè conservativa, in un ritardo obiettivo verso le definizioni sempre più acute del linguaggio delle arti visive.

C'è da chiedersi come « la grande Milano futurista » possa aver così violentemente negato la vitalità di certe esperienze trascinando con l'equivoca retorica di una misura classica. Carrà definisce su « Valori plastici » il cubismo « ginnastica da camera » (1919), disprezza l'impressionismo a favore di un italianismo, di un rinnovamento della pittura che sarà, alla fine, immobilizzazione della sua funzione espressiva e sociale. Lasciamo stare Tavoletto che parla di espressionismo come di un'arte inferiore (1921) — e vale pensare alla risposta espressionistica della pittura italiana non conformista, tardiva ma efficace e vitale, alla fine degli anni '30 — e consideriamo il giudizio che De Chirico può formulare sull'esperienza futurista già nel 1919: « Per conto mio credo che il futurismo sia stato necessario all'Italia quanto lo è stato la guerra: è venuto come la guerra perché era desti-

nato che venisse ma ne avremmo benissimo potuto fare a meno. Anzitutto il futurismo non ha sbarazzato nulla e non ha liberato nessuno: i pittori liberati dal futurismo sono simili agli uomini purificati dalla guerra: non esistono ».

Ora la mostra allestita al Poldi Pezzoli se ha il merito di aver ricostituito il vasto fronte su cui si muove una cultura artistica (per quegli anni Gregotti ha studiato l'architettura, Birolli e Bruno la pittura, Valsecchi la scultura, Pica le arti applicate) ha cercato, anziché di ricostruire una lettura autocritica di una storia ancora recente, di annullare — come dichiara il poeta Sergio Solmi nell'introduzione alla mostra — gli accapo drammatici che la vita di tutti i giorni non consente di leggere. Gli accapo possono essere artificiosi, senza dubbio, ma ci sono e vanno identificati per una lucida comprensione. Il visitatore della mostra invece non ha modo di scoprire quale sfondo compenetrava le opere singole; isolate, accostate più per una raggiunta interna autonomia che per una inerenza a una dialettica espressiva e sociale.

Ci sono pochi modi di avvertire nella mostra che quelli sono stati gli anni del fascismo e che il fascismo cercò di darsi uno stile (chiuso, più rozzo e enfatico che grandioso); che furono anni di isolamento per l'Italia, per Milano; e che il lavoro degli artisti formati sotto il fascismo ne risentì acutamente (in bene e in male). Il rigetto della grandiosità imperiale e di una pacata luce intimista possono essere letti solo affrontando una lettura nella storia delle opere formulate tra il trentacinque e il quaranta. E da questo angolo l'operazione compiuta dagli astrattisti milanesi e comaschi acquista una luce diversa: c'è una ideologizzazione politica incerta, equivoca, che affogherà le possibilità di esiti di un movimento che non aveva certo riflettuto su la portata delle formulazioni sociali di un Van Doesburg. La mostra al Poldi Pezzoli offre tuttavia in questo percorso piano, materiali preziosi per una lettura attenta. Ci riferiamo, ad esempio, alle opere raccolte da Agnoldomenico Pica, al fitto lavoro di documentazione che egli ha compiuto nei riguardi delle arti applicate a Milano. Si tratta di una materia spesso trascurata ma che può fornire larghe indicazioni sull'evoluzione sociale del gusto, sull'acquisizione di nuovi modelli di vita e comportamenti in rapporto alla fruizione sociale dell'arte. E forse vale ricordare a questo punto l'importanza della storia della Triennale milanese per scoprire che tipo di relazione, di soggezione e di libertà è potuta correre tra arte e società in Italia in questi trenta anni difficili.

Alla galleria Nazionale di Roma

Baumeister

di Guido Giuffrè

Sulla scia dei ritardi provocati dai noti scioperi alle Belle Arti, che hanno rinviato all'autunno prossimo la mostra di Balla, s'apre a Valle Giulia quest'antologica di Willi Baumeister, forte di quasi cento oli e d'una trentina di disegni. È una bella mostra, ampia ed organica, anche se, con una personalità lineare come quella di Baumeister, non era difficile ottenere siffatto risultato, tanto più che ad evitare ogni piccolo scarto la rassegna muove dai cosiddetti «quadri-parete» del '20, quando cioè l'artista, superata la fase di assestamento in una ricerca ancora figurativa, aveva già raggiunto quel rigorismo compositivo che, pur mutando nei termini, non si sarebbe più allentato. Eppure non sarebbe stato sbagliato mostrare qualcosa da cui Baumeister prendesse le mosse, che lo rivelasse scoperto nell'emozione d'una ricerca non compiuta, nell'inciampo d'una passione non ridotta a forma. Perché, ma questa è reazione personale, quasi indispettisce un esordio già in dosatissimo equilibrio tra Mondrian e Malevich, Braque e Delaunay, Picabia, Arp e Léger: in una equidistanza — nutrita, e come, di personalissima intelligenza — la cui oculatella sembra tuttavia sempre vincerla sul rischio della compromissione.

Ma bisogna vedere le cose più da vicino. Vero è intanto ch'era comprometersi già abbastanza, fare ciò che Baumeister faceva sui primi anni venti: sia perché la scelta di base era nel senso delle avanguardie, quando le avanguardie non erano certo pacifica acquisizione della cultura contemporanea, sia perché le sue fonti l'artista tedesco le cercava in un ambito assai più vasto di quello nazionale, il quale ultimo aveva pure partorito quel fatto assai poco trascurabile ch'è il «Blaue Reiter». Ma per scelte siffatte Baumeister era favorito da una sorta di predisposizione naturale, se è giusta, trascurando ogni altro elemento, un'impressione che accompagna il visitatore dalla prima all'ultima delle opere esposte. Da una predisposizione che, ed è tratto peculiarissimo, lo sganciava totalmente da quell'altro episodio che in una Germania quanto si voglia culturalmente divisa era tuttavia il fatto artistico saliente del primo decennio del secolo, e cioè l'espressionismo della «Brücke». Baumeister, che era nato a Stoccarda nel 1889, e studiava già all'Accademia di Belle Arti e frequentava numerosi artisti negli anni in cui il gruppo di Dresda era all'apice dell'attività, non è toccato da quello ch'era pure un moto profondo dell'anima tedesca; per quegli stessi motivi per i quali, in quel Bauhaus cui non partecipò direttamente, era por-

tato d'istinto a scavalcare Kandinsky e Klee accordandosi piuttosto ai «freddi» Schlemmer, Moholy-Nagy, Feininger. La razionalità infatti, pure nella cadenza lirica, è il momento fondamentale di tutta l'opera di Baumeister, anche se razionalità poco tedesca: Léger, infatti, e Mirò, tirate complessivamente le somme, sono gli artisti a lui in certo modo più vicini.

In certo modo; se con tanti Baumeister si è mantenuto in rapporto, «perché voleva essere un uomo del proprio tempo», come scrive Palma Bucarelli che ha organizzato la mostra in collaborazione con la Deutsche Bibliothek Rom, col Goethe-Institut e con l'Institut für Ausland-sbeziehungen di Stoccarda, tutti, utilizzandone la lezione, egli ha piegato a quella che sarebbe esagerato chiamare intelligenza combinatoria ma che è certamente vigile apertura sul versante «formale» delle avanguardie. Anche questa affermazione va motivata; scriveva infatti giustamente Enrico Crispolti nel '57 che negli anni immediatamente precedenti il '40 «Baumeister chiarì definitivamente... la natura schiettamente introspettiva e psicologica dei propri interessi motori», con un mutamento rispetto al tempo precedente, questo più disponibile «ad interessi costruttivistici fra Schlemmer ed il Bauhaus, Le Corbusier, Léger, ed anche, ma episodicamente, il Neoplasticismo e 'Dada'...». Crispolti cita a tal proposito Grohmann (autore del testo-base su Baumeister), che vede l'artista, con gli «ideogrammi» del '37-'38, concepire definitivamente l'arte «come ricerca dell'inconscio» — e «L'Ignoto nell'arte» è infatti il titolo dello scritto che racchiude la poetica di Baumeister.

Ora se non v'è dubbio che solo al primo momento di un'opera, il cui percorso vede tuttavia più di un ritorno, appar-

tiene la fase più evidentemente geometrica (e va citato qui l'«Esprit nouveau» di Le Corbusier ed Ozenfant), momento che dura fino allo scorcio degli anni venti, è pure probabilmente vero che non occorre attendere quasi un decennio per avere le opere non soltanto più caratterizzate in senso psicologico ma anche delle più belle tra quante Baumeister abbia dipinte, e cioè alcune «immagini dello sport» (secondo le dizioni seguite dal catalogo della mostra), di cui qui sono almeno i «Giocatori di calcio in cerchio» del '34 ed il «Tennis rossastro» del '35. Questo momento verrà approfondito e sublimato nella magnifica serie di «Eidos» (1938-'41), ch'è, a mio giudizio, il momento più alto e più personale di tutta l'opera: e qui la nota introspettiva e quella psicologica di cui parla Crispolti, e ciò che Grohmann chiama «ricerca dell'inconscio», mutano natura in un abbandono lirico, in uno stupore contemplativo, in una modulazione cromatica sottile e poetissima, che sembrano segnare l'unica tappa d'emozione — l'ironia di Ernst ch'avesse sposato l'ansia di Chagall — in un arco di lucido distacco. Dopo questo momento, e direi sino alla fine, psicologia e inconscio, certamente componenti essenziali dell'immagine, seguono tuttavia le esigenze d'una struttura compositiva affidata alla pelle sontuosa del dipinto, al colore splendente, al racconto d'una linea allusiva, all'impaginazione di forme ammiccanti e perfette: in cui, di quell'inconscio almeno così mirabilmente sondato dalla Metafisica e dal Surrealismo — oltre il quale non è facile reperirne altro che non sia fluido o fungibile —, non trapassa davvero gran che. E ciò, si diceva, in un'opera la cui necessità di sviluppo, senza con questo diminuirne la peculiare altezza qualitativa, coesiste con quelle singolari categorie tematiche spesso elaborate, nonostante le diversissime soluzioni formali, contemporaneamente, e che vedono ad esempio Baumeister andare nel medesimo anno ('49) dal «Riposo e movimento», quasi un Kandinskij ch'avesse smarrito ogni carica simbolica, ai «Movimenti di un paesaggio», una pittura di gesto trattata nell'eleganza di ideogrammi orientali — ovvero unire in singolari rispondenze opere che distano vent'anni, com'è della «Figura in piedi con campo rosso», del '33, e del «Safer 5, con roccia nera I», del '53, tele peraltro entrambe stupende.

Non per questo, certo, Baumeister è un formalista; la sua è una bella mostra non soltanto dal punto di vista organizzativo. È un outsider della cultura figurativa, che ha saputo fondere mirabilmente un'innata e personale esigenza di rigore formale con le più diverse fonti dell'avanguardia europea. Fuori dalla faticosa ricerca di prima linea, non adagiato nell'epigonismo formalistico delle retrovie, egli ha comunque largamente contribuito alla fioritura di una stagione artistica di cui oggi resta soltanto il ricordo.

Willi Baumeister: *Eidos con verde e rosso*, 1939.



Alla galleria Il Centro

Napoli all'opposizione

di Paolo Fossati

Con la mostra allestita alla galleria Il Centro, di Napoli, Lea Vergine ha dedicato all'arco 1925-1933 di quella città un'indagine che è qualcosa di più di un recupero o di un restauro di storia culturale dimenticata o che s'è voluto cancellare. Cominciamo col sottolineare il luogo in cui questa rimeditazione è proposta: perché se è vero che un lavoro critico parte sempre da un'intenzione nei riguardi della cultura che ci attornia, l'operazione ora tentata assume un senso pregnante e un significato preciso. Non inganni il folklore mercantile, i lustrini avanguardistici e le rapide importazioni di moda dai luoghi deputati all'attualità: tutto questo, in un contesto come quello napoletano, non muta l'assenza di una cultura che faccia in loco le sue prove, e in loco sappia trar partito da una riflessione sulla base di una serie di antecedenti, decidendo il proprio ruolo d'azione e i propri punti d'applicazione. È un costume, quest'assenza, che l'attualità anche intensa della vita mercantile non scioglie dalla sua inerzia, anzi finisce per esaltarla suggerendo che l'aggiornamento coatto è una sorta di scorciatoia per superare d'incanto vecchie difficoltà e incongruenze, o mutandole in qualcosa di simile a una prima linea in battaglia. L'operazione che *Napoli 1925-1933. L'opposizione degli artisti* si propone è multipla, perciò: non solo mettere in luce, e tentare di legare tra loro, una serie di episodi dimenticati, ma riproporli come tentativo di riflessione fuori dagli schemi concessi dal mercato di un'opposizione allo sfasciame impressionistico degli avvenimenti e di memoria cui è indispensabile riferirsi. E, si badi bene, riferirsi non archeologicamente, non come un accaduto da rivalutare, ma come una dialettica voluta e caduta, delle ragioni del gesto compiuto e della dimenticanza seguita: dialettica da cui nessun discorso d'opposizione o d'alternativa può prescindere.

Ciò che questa mostra narra non è una scuola, o un incontro di artisti attorno a un processo di aggiornamento: i casi esposti sono tra loro vari e il trait d'union è dato dalla via prescelta per sviluppare il proprio discorso, proprio muovendo da diversa origine e diverso impegno. Lontano contesto il futurismo, quale ad esempio, lo aveva raccontato un personaggio di straordinaria carica (e che meriterebbe un discorso per sé) come Cangiullo: ma del futurismo, farandole e fuochi d'artificio a parte, la Vergine sembra suggerire che sia rimasto poco alla soglia degli anni '30 e che più abbia finito per pesare (fuori dei desideri ufficiali degli acquirenti napoletani) una costellazione d'artisti che va da Curcio a Crisconio, da Viti a Giordano (Buchicco), a Gatto, all'interessante opera di Tizzano: variamente in lotta coll'accademismo sdolcinato e molle di maniera e capaci di portare nel discorso una tensione, un che di ruvido, di contenuto sul piano della espansione emotiva, una coincidenza meno generica e improbabile nella figura del proprio lavoro con ragioni italiane e più incisive e risentite. Non fanno una tradizione innovativa, certo, come non la fanno i postfuturisti, ma tengon desta una tensione che è attenzione critica, bisogno di confronto, ed essenzialmente esigenza di credere che le ragioni che una cultura diversa va affacciando non sono eliminabili con il rifugiarsi in pigrizia di natura o di fatalità geografica.

Entrando nel vivo della mostra, cioè al punto in cui queste sparse intenzioni si raggruppano attorno ad alcuni artisti e questi si pongono in prima linea con una azione deliberatamente pubblica e provocatoria, il filo che lega Peirce, Bernard (il futuro Bernari, narratore di un non dimenticabile *Tre operai* uscito in pieni anni trenta), Ricci, e poi i «circumvisionisti», diventa chiaro. Schematicamente si può riassumere così: l'arte attuale (e il bello è che per certi versi il discorso è di stretta aderenza anche oggi!) tira a baloccarsi con una serie di cascami romantici, fingendo di imboccare una scorciatoia di fronte ai portati di una nuova società che sta imponendosi, quasi fosse possibile coglierne alcuni frutti senza assumersi le responsabilità e i pesi che l'asestamento di una tale esperienza comporta e rigettando le une e gli altri in braccio a un ottimismo di maniera, fatto di sole, di grazie naturali e similari pastorellerie. Non si tratta di inaugurare una festa del modernismo e del produttivismo, si tratta di guardarlo in faccia e assumere la propria posizione in rapporto ai dati concreti, non assumendo il ruolo dello spettatore immobile presente come ingombro ma assente a fornicare sui prati di una teoretica astrattezza, che chiama a sé le arti non sai se per sublimare il proprio vuoto o come specchio di una separazione definitiva e irreversibile. Basta sfogliare il manifesto dell'Uda, scritto da Peirce, Bernard e Ricci e distribuito a fine gennaio 1929 (e si badi alla sigla, Unione Distruttivisti Attivisti, in cui si fa acuta l'esigenza di prendere le distanze, distruggere, culturalmente per accostarsi meglio agli oggetti reali del proprio lavoro): gli idoli polemici son Croce e Marinetti: e in ambedue i casi è una



Guglielmo Peirce: *Le amiche*, 1928.



Paolo Ricci: *Doppio ritratto*, 1929.

Luigi Pepe Diaz: *Automobile in curva*, 1929.



buona iniezione materialistica, pragmatica, un invito a calare il tono della discussione riconoscendosi prima di tutto nel paesaggio reale, fattuale e psicologico dato e avviando da quel livello il discorso. Con il capitolo Marinetti l'attacco è portato al trionfalismo di copertura con cui il futurismo si precluse la via a capire la fenomenologia economico-pratica della produzione cui inneggiava, e quindi è portato all'estetizzazione dei dati e dei fini. La lunga discussione sul recupero coscienziale della realtà e sulla presenza della macchina, deprivata di ogni elemento magico o cosmico miracolistico, sta al centro del discorso, in evidente contrasto con lo stesso postfuturismo settentrionale.

Non si può che procedere a cenni, indicando i punti più tesi della mostra. Ma non sarà male ricordare accanto agli altri la figura di Luigi Cosenza, un architetto ed urbanista attivissimo in quel tratto e poi in seguito, che non ha ancora il posto che gli spetta né il riconoscimento che gli è dovuto, ma che andrebbe riproposto in tutto l'arco del suo lavoro e con tutta la tensione che vi portò. Opere come il *mercato ittico*, che è del '28, e *Villa Oro*, del '34, dicono subito una caratteristica che è centrale in Cosenza: non la ripetizione o l'assestamento di un dato culturale trasposto da un altro ambito, ma l'esame critico, anche con l'ausilio di quel dato, di una tradizione locale, spogliandola di sovrastrutture e di inutili aggiunte. Questo aspetto critico che innesta il riesame su una figurazione concreta di problemi e di attese, si ritrova in pittura: dove, accanto a riprese futuristiche (Pepe Diaz, Lepore), ciò che pare emergere in Ricci, in Pierce è una sorta di realismo espressionista che non sembra immemore di certe svolte tedesche tipo Nuova Oggettività, e in disegni di Pierce ha connotati vicini al surrealismo (scrivono da Parigi i due nel settembre del 1930: « questa specie di chiaro realismo produce certe stranissime composizioni che danno un senso che a parole non siamo capaci di esprimere »). Ma l'esperienza doveva esser breve: e anzi il gruppo napoletano può dire di esser tra i pochi dei non molti di quel momento a esser messo a tacere nel bel mezzo della sua ricerca. Il carcere o l'esilio fascisti bloccano il discorso: altrove si consumano aporie interne e contraddizioni di fondo, protraendosi nel tempo.

La citazione che chiude il testo di Lea Vergine illustra un aspetto sintomatico fermato in quella vicenda e poi ripetibile anche oggi, forse il segno più difficile da recuperare ancor oggi a chi lavora in determinate situazioni. Paolo Ricci vi narra di una sua visita allo studio torinese di C. Levi: tanti quadri degli anni trenta vi sono conservati « soprattutto perché egli aveva sempre creduto al suo lavoro di pittore, perché intorno a lui tanta gente credeva nel lavoro intellettuale e creativo. A Napoli invece... »: e ritorniamo alle battute che aprono questa nota.

Alla Besana di Milano

L'immagine attiva

di Francesco Vincitorio

La mostra è la ripetizione di quella tenuta alla Casa del Mantegna a Mantova — su per giù, il medesimo titolo, quasi gli stessi partecipanti, gli identici critici prefatori (Fagone, Bartoli e Beltrame) — che la nostra rivista ebbe modo di segnalare, anno scorso, nel numero dedicato alle mostre dell'estate. Ne parlò Marisa Emiliani Dalai, che rilevò la non casualità del *luogo da esporre* (luogo pubblico e, fra l'altro, « il primo museo umanistico ») e « l'attualità autentica di una ricerca esercitata entro i limiti tradizionali della tela-supporto, con non altri mezzi se non quelli largamente desueti del pennello e del colore ». Sottolineò anche il fatto che i giovani presenti in quella rassegna, operavano quasi tutti a Milano e non era senza significato che questa prima uscita in gruppo avvenisse fuori dalle sclerotizzate strutture milanesi.

È trascorso, come si è detto, quasi un anno e, sia pure con scricchiolii vari, sembra che quelle strutture stiano iniziando a muoversi. Per cui era più che naturale che avvenisse questo trasferimento. Trasferimento che ha comportato qualche modifica. E cioè la contrazione delle « presenze mantovane » a Forgioli, Madella, Olivieri, Raciti e Vago; e l'aggiunta di Sandro Martini e del fiorentino Riccardo Guarneri. Tali variazioni hanno avuto lo scopo di ridurre, in un certo senso, il campo, rendendolo ancor più omogeneo: non un gruppo di tendenza, bensì un « campione », quanto più possibile preciso, di una certa situazione, nell'ambito dell'arte attuale.

La quale situazione, giova forse ripeterlo (e magari con le parole stesse della Emiliani Dalai), si caratterizza come fedeltà alla pittura ma non con lo spirito di una restaurazione, né come « mero caso dell'esperienza estetica », bensì come « l'esperienza stessa, il campo vitale in cui sperimentare senza tregua, sul filo del rischio, i termini di una dialettica storica ». Scelta specificatamente pittorica, dunque, e soprattutto, secondo quel concetto di « immagine attiva », teorizzato da Fagone. Sollecitante, cioè, una partecipazione positiva della coscienza dell'osservatore. E che, a mio parere, è poi, in fondo, un problema di esteticità, come conferma proprio questa rassegna che si snoda sotto le alte volte della Rotonda della Besana. Dove quello che colpisce è appunto la qualità dei sette nuclei che la compongono. Sette nuclei composti da una decina di opere per ciascun artista, forse problematiche quanto a legami fra loro, ma, indubbiamente, tutte di notevole livello estetico. E ciò nel senso più pieno e significante del termine.

Limitandomi ad una breve carrellata, secondo l'ordine dell'esposizione, vorrei rimarcare l'alta qualità e autenticità del lirismo di Valentino Vago. Ed in particolare la sua lucida coscienza di un « dopo Rothko ». Con quello spazio che tenta di ristrutturarsi e i vari tentativi, o per meglio dire le varie fasi di ristrutturazione, che vengono a configurarsi, ora come sottili segni filamentososi (quasi il rapprendersi della luce), ora come segni più articolati e consistenti, addirittura con una iniziale organizzazione di colori contrapposti, siano essi soltanto, magari, il bianco e nero in un bastoncino. Varie fasi sulle quali, però, egli non opera alcuna forzatura. Come se fosse soltanto attento ad auscultarne la attuale condizione, a fermarsi a tempo, a cogliere nella sua essenza questa fase ancora aurorale di uno spazio-tempo misurabile dall'uomo.

Misurazione che è anche il segno precipuo di Guarneri. Una ricerca paziente, puntigliosa, che si è accentuata in questi ultimi tempi, in uno con la soffusione dei colori, che ora tendono a diventare impalpabili nel loro chiarore lattiginoso. Un incessante tentativo di far coincidere questi colori opalescenti con la tessitura reticolare o le geometrie di fondo. E, ogni volta, c'è un lieve scarto (il reticolo e le figure geometriche non riescono mai a contenere, esattamente, il campo di colore; un lieve spostamento denuncia, sempre, l'insufficienza o l'eccesso delle une o dell'altro), un lieve scarto, dicevo, ad indicare anche in questo caso, e con poetica sottigliezza, le difficoltà di una ristrutturazione, di una organizzazione della esperienza.

Forse meno legato a questo tipo di ricerca spaziale, è Attilio Forgioli. Ben 18 tele, che si presentano come una piccola antologica. Opere di qualche anno fa e opere recentissime, per cui è possibile rilevarne le linee di sviluppo. Rispetto al minuto dettato di prima (probabilmente un po' troppo organico e troppo memore di una dolce bellezza padana) sta emergendo un fare più grande, più spoglio ed essenziale. Dove, per esempio, il fondo grezzo della tela è chiamato a svolgere un ruolo primario. E dove il colore diluito, quasi slavato, ma pur sempre venato della caratteristica dolcezza introversa di questo artista, rivela come una specie di orgasmo nel far coincidere paesaggio esterno e paesaggio dell'anima. E l'accento ad una maggiore formatività — le due gibbosità che ritornano con insistenza, il gesto che chiude in un cerchio conchiuso l'immagine, come ad isolarla — è ancora un voler fare combaciare esterno

ed interno, in una sintesi di persuasivo valore poetico.

Un « valore » che contraddistingue anche le opere di Martini. In special modo le ultime, in cui il suo consueto groviglio — qualche volta addirittura un *dripping* — deborda oltre i confini della tela. Sollecitando così, ancor più, in chi guarda, un coinvolgimento vitalistico, un sentirsi partecipe di quella organizzazione del caos, a cui assiste e di cui è parte integrante. Un organizzarsi tentato e ritenuto, anche con casualità, fino al concretarsi in forme che, nel loro fiammeggiare, dominano il quadro con imperiosa energia. Già in precedenza Martini aveva dimostrato questa sua « vocazione », questa sua capacità di aggrovigliare fittamente il segno, per coinvolgere simpateticamente l'osservatore. Ma in quelle campiture sul fondo e in certe tessiture oblique di allora, c'erano eccessivi residui d'intenzionalità, parametri troppo espliciti. Ora, in base alle sue ultime cose, anche nel suo caso si può parlare tranquillamente di una immagine unitaria e persuasiva.

Devo ammettere che una sorpresa è stato per me il lavoro del mantovano Gianni Madella. Frutto di un cammino lento ma prepotente, così come lento e prepotente è l'odierno spaccarsi della sua tipica forma. Una specie di archetipo, pesante, ingombrante, che dominava i suoi quadri e che oggi appare chiaramente essere simbolo della sommatoria di tutte le sovrastrutture. E quel suo spaccarsi in due, per aprirsi ad una visione dello spazio, assume il significato di una volontà e di una speranza di giungere al cuore delle cose. Le quali diventano punti neri in cui c'è già un principio di numerazione e che egli cerca di unire come in un abbozzo di relazione. Ancora una fase di ristrutturazione che, però, in questo caso, si carica di una più decisa volontà di operare. Al lirismo intatto di Vago, alla ostinata verifica di Guarneri, all'affermazione vitalistica di Martini, si contrappone una energia volitiva, che diventa, implicitamente, modello operativo anche di forte contenuto sociale.

Diverso modello, invece, è quello che propone Mario Raciti. Più individuale, più intimamente poetico, basato su un recupero delle emozioni e dell'istinto fabulistico dell'uomo. Tutto ciò era già manifesto, fin da quando, diversi anni fa, dava forma a questa sua proposta umanistica, con piccoli fogli quadrettati, su cui tracciava sottili, sensibilissimi segni di matita, che potevano far pensare a matrici liciniane. Poi, man mano, questo coagularsi della fantasia in termini figurativi si è andato rafforzando, fino all'attuale momento in cui si è avuto come un solidificarsi più sicuro e di più lunga durata. Quasi che il paziente, silenzioso esercizio — e non soltanto formale — avesse portato ad un maggior dominio dell'immagine fantastica, vale a dire una maggiore sicurezza nel controllare, (non lasciando alcun margine all'inerte) questa specie di interiore stenografia.

In ultimo Claudio Olivieri. E mi pare che sia quello che accentui la sensazione di singole, autonome ricerche. Malgrado ogni apparenza, ancor più di Forgioli e di Raciti, egli è fuori da qualsiasi concetto di ristrutturazione dello spazio. In lui prevale, infatti, una concezione dello spazio (e, di conseguenza, di tutto il resto) come campo di conoscenza. Una conoscenza drammatica, sentita come dovere etico, come luogo in cui è necessario gettarsi con violenza e con tutto il peso della propria fisicità. Un baratro da affrontare e possedere, tentando ipotesi utopistiche, proprio come necessità morale. Uno spazio fortemente dinamico, direi meglio, un'energia (ed è da questo angolo che va vista la sua vicinanza con il futurismo storico), un'energia profonda e magnetica, come profondi e magnetici sono i colori nelle sue grandi tele. Non un coinvolgimento come in Martini, ma un'attrazione ad occhi spalancati sull'abisso, per capire, per cercare di prenderne chiara coscienza, per tentare di dominarlo. Secondo me, fra i giovani, una delle voci più forti, un artista innovatore, proprio nel momento stesso in cui verifica le possibilità virtuali del mezzo tradizionale della pittura.

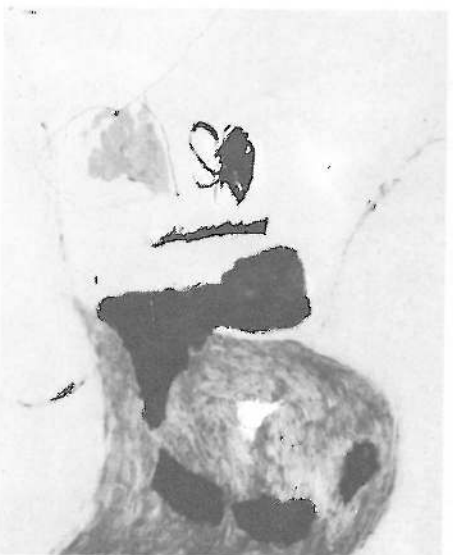
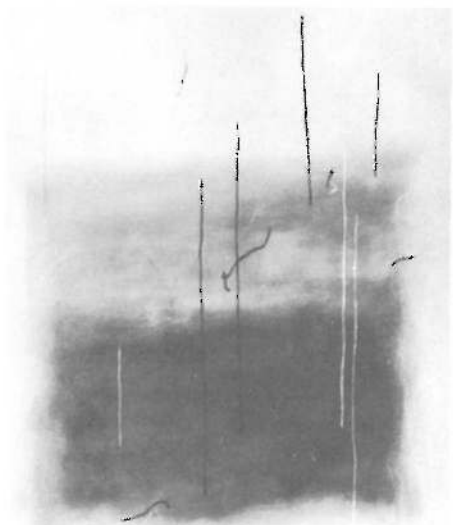
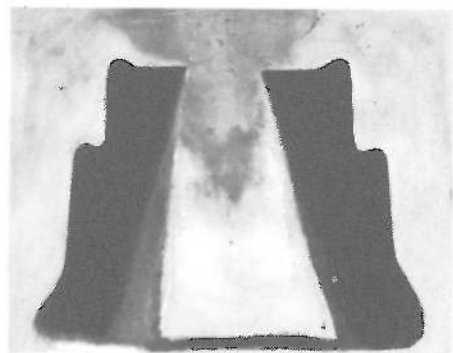
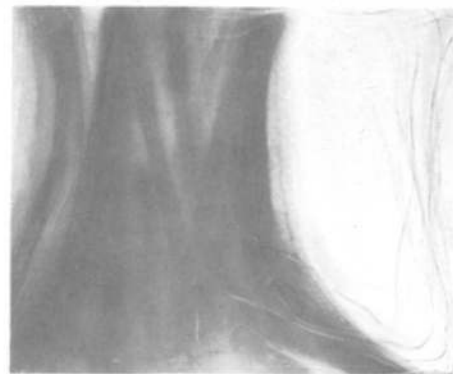
Ad ogni modo, come ho detto, è quello che, forse per la sua prepotente personalità e per essere l'ultimo che si incontra nel percorso, rafforza la sensazione di una mostra in cui la vera forza « attiva delle immagini » stia nella qualità del discorso dei singoli. Anche se è pur vero che, a parte la ristrutturazione dello spazio per alcuni, c'è una certa comune temperie. Qualcosa difficile da definire a parole, ma senza dubbio, autonomo e valido. In conclusione una mostra positiva. Senonché, perché questa proposta sia recepita correttamente e possa diventare polo dialettico realmente fruttuoso sul piano culturale, è necessario che questa esposizione non rimanga un fatto isolato. Tanto più che la fortunata coincidenza di una amministrazione pubblica (che ha messo a disposizione un apposito spazio assai idoneo, facilitando inoltre, in vari modi, l'iniziativa di questo gruppo di giovani artisti) e di un organismo quale l'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Milano (che ha patrocinato questa rassegna), costituisce un'occasione troppo rara e preziosa perché sia lasciata cadere. L'obiettivo dovrebbe essere l'organizzazione di altre esposizioni rivolte ad altre ricerche artistiche, in modo da giungere ad una mappa delle varie situazioni esistenti. Per informare e, soprattutto, per provocare quel confronto dialettico che costituirebbe davvero una seria operazione divulgativa e didattica.

Claudio Olivieri: *Campo blu*, 1970.

Gianni Madella: *Trono*, 1971.

Mario Raciti: *Presenza-assenza*, 1971.

Valentino Vago: *A 26*, 1971.



5 volumetti concettuali

di Renato Barilli

Contro le tendenze più frequenti nell'editoria d'arte, fondate sul culto delle grandi dimensioni e sulla preziosità di carta e di stampa (soprattutto quando si tratti di attività « promozionali », o diciamo meglio pubblicitarie), il gallerista torinese Sperone reagisce col suo ormai noto atteggiamento fatto di apparenti rinunce e di silenzio: un giocare al ribasso, un tendere a zero, un riportare « dentro » quello che sembrerebbe essere « fuori ». Nel caso in questione, ecco l'uscita di cinque volumetti « poveri », o per meglio dire casti, francescani: formato tascabile, copertina pulita, bianca, tutta « acqua e sapone »; in un caso, quello del libro dedicato a Barry, manca addirittura ogni intestazione. Gli altri opuscoli sono dedicati a Weiner, Kosuth, Huebler e al nostro Merz. La collana esce a cura di Celant e del collezionista Pero.

Il carattere ostentatamente « pulito » di questa iniziativa editoriale si giustifica anche col fatto che le operazioni presentate si svolgono nell'area concettuale: il che fra l'altro, sia detto per inciso, muta il significato da darsi ai libri stessi: questi infatti non sono più, come avverrebbe di solito, l'immagine tipografica di prodotti materialmente presenti da qualche parte, ma divengono essi stessi il luogo privilegiato di un certo « operare » (anche se sarebbe errato effettuare una pura e semplice sostituzione, credere cioè che il libro prenda il posto dell'opera, la quale, nel caso in questione, è più che mai « ammalata di assenza », tenta disperatamente di situarsi sempre « altrove »). Il concettuale appare come la sfida più grave portata dalla ricerca d'avanguardia ai criteri di tipo tradizionale. In fondo tutte le audacie scaturite dai fronti informale e post-dada mettevano in discussione, finora, i criteri « artistici », cioè i mezzi tradizionali del fare arte. Col concettuale si attende a un ambito assai più profondo e primario: quello dell'estetico, contrapposto al neotico: c'è un conoscere, o un agire, di tipo sensuoso, che per secolare distinzione si contrappone a un conoscere e a un agire di ordine intellettuale. Questo un punto che sembrava doversi mantenere, pur accordando ogni possibile smantellamento dei soliti criteri artistici; anzi, sembrava una distruzione effettuata a vantaggio di una discesa più schietta in zone di libera sensorialità.

Merz, in alcune brevi dichiarazioni che appariranno tra poco, ha steso uno dei più forti atti di denuncia che si conoscano contro il pensare per immagini, e la tradizionale precedenza che gli si attribuisce rispetto al pensare per concetti.

Liberiamo il pensare come pura energia mentale dall'obbligo di sclerotizzarsi in simboli iconici, questo il succo del discorso di Merz, che coerente a una simile impostazione si è dato a coltivare, da due anni a questa parte, la « serie di Fibonacci » come puro schema mentale anteriore a ogni possibile concretizzazione. Sì, ma si dà il caso che Merz non rinunci mai a mostrare come quel puro principio mentale « visiti » di volta in volta, con la sua sferzata di energia, alcune circostanze materiali-sensibili (e dunque estetiche, nel significato originario della parola), siano esse le curve di un igloo o le spirali del guscio di una lumaca. Così siamo salvi, è ritrovato da ultimo un supporto « estetico », seppure a titolo di esempio provvisorio che non pretende di catturare per sempre il libero trascorrere dell'onda mentale. In effetti il libretto di Merz è forse il più riuscito e il più fruibile. Così pure quello di Huebler non abbandona del tutto le rive dell'estetico. Il tema è quello del prelevamento affatto casuale di un brano di realtà. Sarebbe quindi l'arrendersi totale ai sensi, e in particolare al vedere: l'elogio della percezione più fitta e intensa. I padrini di un'operazione del genere si situano infatti tra quanti hanno più intensamente celebrato le glorie del fenomeno: si potrebbe partire perfino dalle cattedrali di Rouen colte dall'« occhio » di Monet, e passare attraverso le registrazioni, già più fredde e impersonali, di Joyce, su cui poi ha raddoppiato di furore analitico Andy Warhol. Con Huebler giungiamo all'ultimo atto: la gloria del visibile è ormai un materiale estremamente a buon mercato da raccogliere con criterio del tutto casuale, andando in giro, prendendo foto a regolari intervalli di tempo.

Gli altri invece si pongono decisamente fuori dei lidi della sensorialità; segno immediato di ciò, l'adozione dello strumento linguistico, della parola, che è il tipo di materiale in cui le componenti visive-sensibili sono più nettamente sacrificate a quelle mentali. Avviene qui un curioso scambio incrociato di parti: gli « operatori » letterari, al giorno d'oggi, sentono sempre più come angusta e ristretta la prigione delle lettere in cui, per definizione, dovrebbero muoversi; e fanno allora tutti gli sforzi possibili per accrescere la sensuosità dei « significanti », cioè appunto delle componenti fisiche della lingua: ricerche tipografiche, assunzione di blocchi di stampa « tali e quali ». Al limite, abbiamo la poesia visiva, e poi quella concreta, che sono il tentativo di mettere fuori gioco i « significati » per sfruttare soltanto i « significanti »: la parola come oggetto materiale. Sarebbe invece un grave errore prendere gli elaborati di Weiner, Barry e Kosuth per prodotti di poesia concreta; al contrario, essi ricorrono alle parole proprie perché in queste, secondo l'uso tradizionale, il « significante » è quasi nullo rispetto al « significato »; una composizione « casta », francescana contribuisce

a ciò. Siamo in presenza di puri stereotipi convenzionali che in se stessi non valgono niente: note di uno spartito da eseguire mentalmente. Le teorie estetiche contemporanee, fondate quasi sempre sulla nozione di un segno intransitivo, provvisto di valore intrinseco, sembrano subire qui una grave smentita.

Tutto allora avviene in una dimensione mentale: come appunto « eseguire » dentro di sé una musica leggendo lo spartito. Ma chi dice che i ritmi così evocati, per il fatto di non appoggiarsi a materiali esterni, debbano appartenere al fronte noetico piuttosto che a quello estetico? Non si può vivere un'esperienza estetica (sensoriale) anche a livello di schemi generali, di categorie d'azione, cui le molte possibili occasioni concrete corrispondano come individui di una classe? Ecco la « cosa misteriosa » di Barry: nessuno potrà evocarla in immagine, vederla come un fantasma; ma certo danzerà dentro di noi, alla lettura dello spartito, una ridda di movimenti « estetici », almeno nel senso dato alla parola da Kant, in quanto vengono indubbiamente interessate le nostre categorie di spazio e di tempo, se non altro per essere negate: « Non ha attributi durevoli - Non è tangibile - Non può essere conosciuta coi sensi - Non ha una specifica collocazione - E incompiuta, ecc. ». Si potrebbe parlare di una estetica negativa (così come si parla di una teologia negativa), oppure di uno spazio ultra-oggettuale, allo stesso modo che in matematica dopo i numeri reali si sono istituiti quelli immaginari. Resta chiaro però che la negazione dell'estetico, in questo caso, si può attuare soltanto mediante il suo stesso attraversamento.

Ed ecco ancora le *Tracce* di Weiner: l'adozione monotona di una forma flessa, il participio passato, che è il modo e il tempo dell'azione subita, e quindi della « traccia » impressa. Anche qui, assoluto grigiore dei « significanti », ma estrema vivacità dei « significati », che evocano, essi sì, una vasta gamma di comportamenti estetici, anche se pur sempre allo stadio di possibilità virtuali, non attualizzate: « Ridotto - Scrosciato via - Mutilato - Strappato - Lubrificato - Schiacciato, ecc. ». Si noterà appunto il carattere corposo, denso, fenomenico dei significati così chiamati in causa.

Infine ci sarebbe da parlare di Kosuth, il più strenuo teorizzatore del concettuale, a partire dalla formula da lui resa nota di *Art as Idea as Idea...*, con la suggestione di una serie sempre più allungata, e sempre più lontana da possibili riscontri « estetici ». E in effetti le sue *Funzioni* ci sembrano addentrarsi irreparabilmente nell'ambito del noetico, del logico. O forse l'estetico trova ancora modo di apportare un contrappunto mediante un atto di irrisione, inceppando la macchina dei sillogismi, rovesciando nella più palese assurdità i meccanismi implacabili con cui nella logica si pretende di inghiottire il singolare e il particolare nell'universale.

Ricordo di Magnelli

di Federica Di Castro

Ad Alberto Magnelli, un po' come a De Chirico, è stato per anni assegnato dalla critica un posto che sconfina geograficamente dai limiti della tradizione italiana. Alberto Magnelli è stato collocato a Parigi, in quel clima internazionale che ha concesso spazio alle idee dei Pevsner come a quelle di Kandinsky, al surrealismo astratto di Arp e di Mirò e alla fantasia capricciosa di Max Jacob; ed è stato posto in seguito tra i fondatori di quell'imprecisata quanto vasta e ricca tradizione figurativa che si chiama Ecole de Paris, sia pure affidandogli un ruolo di caposcuola. Tale il volto di Magnelli che le mostre italiane a lui dedicate hanno messo in luce come hanno messo in luce il suo importante apporto nell'ampliare i dati dell'astrattismo geometrico.

La recente scomparsa dell'artista, che con la sua presenza occupa il nostro secolo partecipando direttamente o indirettamente ad ogni movimento artistico o vicenda storica, non può non riproporlo all'interpretazione: anche perché rispetto alla pittura e alla lettura che di questa è stata fatta, il personaggio Magnelli è rimasto più in ombra. Più intulto che espresso dal suo più attento critico Bernard Dorival, esso tuttavia preme sulla pittura come se la biografia che sta dietro a questa avesse bisogno di venire espressa, come se l'uomo accanto all'opera e con l'opera avesse bisogno di venir chiarito, storicizzato.

Interrogato, Magnelli parlava a lungo dell'arte italiana, dell'arte mediterranea, di «un fondo ineliminabile di classicismo». In realtà la compostezza delle sue forme non è una crescita spontanea, si porta dietro il bagaglio di una vita di perplessità e d'incertezze e poi di improvvise, assolute certezze. Ed è questa la traccia da seguire per recuperare con l'uomo una nuova immagine, assai più sfaccettata, della sua arte.

Autodidatta, negli anni giovanili Magnelli si era istintivamente avvicinato ai maestri toscani del quattrocento, ai primitivi toscani e poi a Giotto e a Masaccio pieno di interrogativi sull'arte e sul significato della propria vocazione. Sarà Piero della Francesca a rivelargli il suo modo di sentire l'arte come un fatto soprattutto intellettuale, per identificazione. Questo era il significato del suo classicismo e lo sarebbe rimasto sempre.

Ma la verifica della propria crescita un artista non la realizza se non confrontandosi con l'avanguardia e l'avanguardia con la quale Magnelli entra in contatto è quella fiorentina che prima della guerra si raccoglie attorno alla rivista Lacerba alla quale collaborano Marinetti, Papini,



Alberto Magnelli, 1968.



Alberto Magnelli: *Composizione n. 0525*, 1915.

Soffici e che ospita riproduzioni di opere di artisti parigini contemporanei.

Nel 1914 l'artista compie il suo primo viaggio a Parigi dove trae indicazioni importanti per la sua attività di quel periodo dalla teorizzazione del movimento orfico. Ma dell'orfismo Magnelli aveva già certamente sentito parlare in chiave polemica da Boccioni proprio sulle pagine di Lacerba: ed ecco che quel flusso e riflusso che porterà Magnelli ad un continuo dialogo con l'arte italiana, è già iniziato. Magnelli non scrive, dipinge; più tardi anche le sue posizioni politiche si manifesteranno tramite la pittura.

La pittura italiana vive una breve stagione di libertà inventiva: alla fine della guerra si ritorna all'ordine e anche Magnelli che aveva sentito Matisse e Kan-

dinsky, ritorna a forme di tipo figurativo. Sentiamo tuttavia nella sua pittura di quegli anni la conoscenza di Delaunay per quel che riguarda l'utilizzazione della luce ed anche una forza espressiva che potrebbe far pensare ad echi espressionisti. E, tra il '20 e il '28, abbiamo una pittura di tipo onirico, dalle forme forse apparentemente molto tradizionali: Magnelli interpreta ora la pittura del De Chirico delle grandi piazze italiane e ne chiarisce il valore architettonico ma usa i modi della metafisica più corrente, quella di Morandi, quella di Carrà. È un periodo che serve all'artista a ripensare, a capirsi. Gli pare di non riuscire a trovare un linguaggio autentico, al punto che per due anni tace. Riprende nel 1931, colpito dalle forme dei blocchi di marmo di Carrara. La loro forma era casuale, erano elementi naturali, avevano una grande solidità. Per un processo d'intenzificazione, tutto tradotto in forma, in immagine, Magnelli riprende a dipingere. La serie delle «pietre» rappresenta uno dei momenti più felici della sua pittura ed è il contributo ideologico che l'artista sa dare alla situazione politica italiana. Lascia in seguito definitivamente l'Italia, soffocando nel clima fascista, e sceglie la Francia sua patria d'elezione, non senza molti rimpianti.

Ritorna nel 1938 per partecipare all'attività della Galleria il Milione con una mostra che lo colloca accanto agli altri astrattisti italiani. Ma a differenza di questi, molto impegnati con gli architetti a risolvere un problema espressivo dettato da precise necessità tra le quali anche quella dell'evasione si presenta come un elemento importante, Magnelli porta un contributo che assimila le idee fantastiche di Kandinsky, la magica oggettualità di Arp e le sottilissime vibrazioni luminose che conoscevano i Delaunay. Così tramite Magnelli uno scambio ancora una volta poteva avvenire.

In seguito l'artista ha fondato la sua ricerca sul valore dell'oggetto nello spazio tendendo a creare forme architettoniche che fossero composte di parti in dialettico rapporto tra loro. La dialettica che ha forzatamente animato la sua vita diventa, a partire dagli anni cinquanta, parte integrante della sua opera.

Una nuova idea di umanesimo si sostituisce, o meglio si aggiunge, a quella di classicismo.

Un quadro di Magnelli è molto più importante per l'architettura e per l'urbanistica italiana di quest'ultimo ventennio di quanto non lo sia un quadro di Rho, di Radice, di Soldati, di artisti che apparentemente sono a lui assai vicini. Anche il colore, quel colore mediterraneo, gioca nella nostra architettura recente un ruolo di primaria importanza.

Ed i suoi colori e le forme da lui inventate hanno ispirato il design italiano. C'è dunque uno stile italiano di Magnelli, così come c'è una sua vicenda di uomo: è questo il momento della loro interpretazione.

La poesia visiva dei pubblicitari

di Basilio Reale

Lasciamo stare il « Mezzo chilometro di comunicazione visiva in mostra a Milano Palazzo Reale »: quella è pubblicità, nel bene e nel male.

Lì il male si incontra quando il pubblicitario, dimenticandosi che il suo compito è vendere, quindi persuadere, si è lasciato prendere dalle tentazioni estetiche e ha messo al mondo delle creature bastarde che non sono né messaggi persuasivi né opere d'arte.

Del resto l'impresa di conciliare i due opposti non è — come si capisce — da poco. Né il pubblico a cui il messaggio è destinato potrà mai rendersi conto di quante restrizioni ha subito il pubblicitario scrupoloso nel mettere a punto l'annuncio stampa, il manifesto, il gong, il breack, ecc.

I severi binari della strategia di marketing, i limiti della strategia pubblicitaria, le imposizioni della strategia creativa e via via... fino al parere della moglie del cliente, non lasciano molto spazio creativo al copywriter e all'art-director.

Altro che arte! Se non gli riesce di fare una comunicazione pubblicitaria originale, forte, memorabile e che soprattutto venda, il pubblicitario spesso deve essere più che scusato. A parte l'intervento, neppure così insolito, della signora del cliente, perché il suo messaggio venda è necessario che sia comprensibile, e perché sia capito egli deve attaccarsi a quella santa che si chiama ridondanza, che se gli fa il miracolo della comprensibilità

del messaggio non lo salva dall'ovvio e quindi dall'immemorabile.

Un lavoro dunque di bilancino: tanto di ridondanza sul piano visivo, tanto sul piano verbale; un pizzico di innovazione a livello retorico e così di seguito.

Il problema del bilancino l'hanno avuto anche quegli art-directors e quei copywriters che dopo aver venduto per anni l'anima al diavolo del consumismo hanno voluto tentare di salvarselo *convincendoci* dei pericoli dell'inquinamento. Convincerli, persuaderli, ma a un rifiuto anziché a un acquisto (ed è un po' più facile quando non ci vien chiesto di rifiutare alcunché di nostro), sferrandoci magari qualche « pugno emotivo », ma senza essere costretti a colpire là invece che qua, secondo gli imperativi delle strategie sopracitate.

Né è venuta fuori una mostra che a Milano è stata ospitata al circolo De Amicis: manifesti ovvii e altri più sapienti (più persuasivi?), gadgets a livello di... galleria d'avanguardia in provincia, oggetti, barattoli... che invece di contenere quella famosissima cosa di manzoniana (il Piero, naturalmente) memoria, recano la più rassicurante effigie dello art-director Usellini. In mezzo alcune prove di un certo interesse anche sul piano dell'informazione estetica: « Italiani... 8 milioni di macchinette » di Cecco Re; « L'erba del vicino è sempre più verde » di Claudio Mattioli; « 20 cm² di verde a testa » di Coppola, « Sorella acqua » di Tovaglia e Carava-

glia; « Sorry » di Bonfante e Manson; « Rapporto sull'Italia del benessere » di Leonardo Mattioli.

Non mi è stato difficile pensare alla poesia visiva, che dalla pubblicità ha preso tanto, e tanto da fare per anni (un riferimento al gruppo '70 è d'obbligo) il verso della pubblicità: demistificandola per demistificare il... mondo intero.

Del resto certi scambi non fanno più scandalo: l'arte ha dato spesso alla pubblicità e da una quindicina d'anni anche la pubblicità dà all'arte. Niente male, anzi!

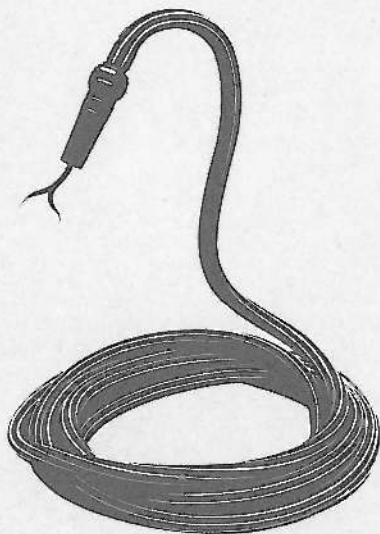
In questo caso non si tratta di un grosso contributo, intendiamoci. Quelli che fino a ieri erano i problemi della poesia visiva restano tali anche oggi. Strutturare insieme, in uno spazio visivo, materiale verbale e iconico con l'obiettivo di dar vita a un linguaggio specifico, che non è quello poetico né quello visivo, è senza dubbio ancora più difficile che fare della buona pubblicità. Né ci si poteva aspettare che una mostra sui pericoli dell'inquinamento risolvesse il problema della scarsa complessità delle opere politico-visive. Un manifesto deve essere soprattutto semplice e immediato: se, come si dà in qualcuno di questi casi, innova entro certi limiti a livello retorico — distruggendo, come direbbe Eco, i sistemi d'attesa esistenti — fino ad attingere insolite metafore, tanto meglio per tutti (pubblicitari, pubblico e poeti visivi).

Pino Tovaglia / Bruno Garavoglia: *Sorella acqua*.

Egidio Bonfante / Theo Manson: *Sorry*.

Silvio Coppola: *20 cm² di verde a testa*

sorella acqua



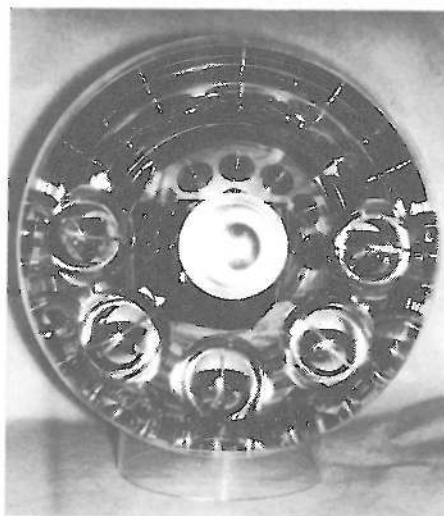
Le mostre

Note a cura di: Vito Apuleo, Mirella Bandini, Mirella Bentivoglio, Renzo Beltrame, Rossana Bossaglia, Luciano Caramel, Tullio Catalano, Gianni Cavazzini, Cesare Chirici, Andrea Corsini, Enrico Crispolti, Mario Di Cara, Federica Di Castro, Paolo Farinati, Elda Fezzi, Paolo Fossati, Mario Ghilardi, Lara Vinca Masini, Carlo Melloni, Dino Molinari, Salvatore Naitza, Anna Ottani Cavina, Daniela Palazzoli, Antonio Pandolfelli, Arturo Carlo Quintavalle, Piero Raffa, Guido Sartorelli, Gabriele Scaramuzza, Pier Luigi Siena, Enzo Spera, Lorenzo Trucchi, Francesco Vincitorio.

Abano

Franco Costalonga

Franco Costalonga ha esposto alla Galleria Alpha Zero di Abano. Si tratta di un'altra di quelle mostre terse e luccicanti alle quali da qualche tempo Costalonga ci ha abituati. Era rappresentato, attraverso una buona scelta, il lavoro svolto nel periodo dal '66 al '71 durante il quale gli oggetti cromocinetici hanno assunto, via via, forme diverse e più complesse. Si sono visti così gli elementi modulari in metacrilato stampato dove l'effetto deformante delle immagini riflesse è ottenuto mediante una modulazione in rilievo della superficie che accoglie, quindi, in sé, con sorprendente mobilità, i colori e le forme dell'ambiente. Si sono viste le sfere in metacrilato metallizzate nella metà inferiore e con l'inserzione nel fondo di una lente a specchio e di un cilindretto, una specie di bastoncino al quale è affidato l'effetto cinetico in concomitanza con lo spostamento dello spettatore, mediante l'espansione nel fondo della sfera dei colori fluorescenti con i quali è dipinto. Alle volte, guardando la sfera di profilo, si ottiene l'effetto del prolungamento illusorio del cilindretto al di fuori dell'oggetto. Successivamente, proprio in questi ultimi mesi, al fondo della sfera è stato inserito un piccolo elemento tubolare di neon colorato. Si sono viste, infine, due delle grandi strutture a spirale verticale in plexiglas e polistirolo, composte di un fascio di asticcioli di lunghezza uguale e congiunte a coppie nelle due estremità in posizioni diverse, tali da formare un andamento elicoidale. Costalonga è un uomo concreto. È una di quelle persone che vengono giudicate di molti fatti e di poche parole. Non è amico delle eccessive teorizzazioni; ha rispetto per il lavoro manuale e si definisce volentieri un artigiano più che un intellettuale. È, più esattamente, un tecnico dell'immagine, che sta proseguendo, con precisa determinazione, lungo una delle strade che è, tra quante se ne sono aperte all'esplorazione degli artisti nell'ultimo



Franco Costalonga: Sfera diametro 60.

decennio, una delle più logicamente conseguenti alla storia precedente. Quella strada, cioè, che partendo, alla lontana, dall'analisi cubista dello spazio, passa attraverso il costruttivismo e la Bauhaus e arriva a dare gli attuali contributi allo studio della psicologia della percezione.

G. Sa.

Alessandria

Pietro Villa

Alla « Maggiolina », Pietro Villa ha esposto un gruppo di opere, dipinti ed incisioni, appartenenti al periodo 1965-1971. Partito da una visione realistica, connessa alla tradizione piemontese, l'iter di Villa è andato progressivamente evolvendo verso uno stadio di maggiore interiorizzazione. L'immagine, pur mantenendo la primitiva matrice naturalistica, si è fatta intensamente emblematica, meditato gioco di « ombre cinesi » sullo schermo bianco della coscienza. Le condizioni culturali, che hanno favorito questa evoluzione, sono da identificare nella lettura di Pavese, Fenoglio, Arpino, Ravasenga, e, particolarmente, nell'impulso dell'« ultimo naturalismo ». Convincente il reciproco apporto tra attività pittorica ed incisoria. Soluzioni tonali e luministiche, proprie della sua pittura, riverberano sulla pagina incisa, mentre la disciplina formale dell'incisione trova positivo riscontro nel quadro.

D.M.

Arezzo

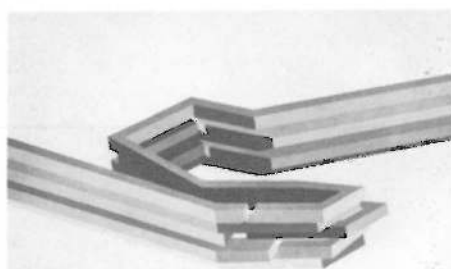
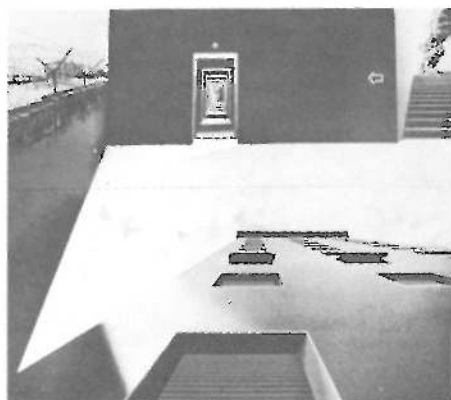
Per copia conforme

Deus ex machina di questa rassegna presso la Galleria comunale d'arte contemporanea, è stato Franco Solmi. E delle sue confusioni critiche, questa mostra è specchio fedele. A cominciare dal titolo e sot-

totitolo, « Per copia conforme — dall'eremita di massa all'oggetto biologico ». Per finire alle scelte: alcune così dequalificate da presentarsi effettivamente come quelle « copie conformi » che si volevano ironizzare e controbattere. Se ho ben capito (ma non ci giurerei, visti i fumosi arzigogoli della prefazione al catalogo, dose rincarata dalle esercitazioni letterarie di Ferdinando Albertazzi e, in parte, dalla proposizione di poetica di Carlo Villa, certo un critico geniale, ma non un mostro di chiarezza) dicevo, se ho ben capito, questa rassegna intendeva presentare un'arte non allineata a quel principio di « copia conforme » che, secondo Solmi, caratterizza l'arte del nostro tempo. Cioè artisti che, grazie all'immaginazione, sfuggono alla ferrea « legge » del sistema. Ora, a parte che qualsiasi opera d'arte, se autentica, è sempre antitesi di « copia conforme », la prima cosa da fare è la verifica delle pezze d'appoggio. E allora basterà scorrere l'elenco dei partecipanti, messo in calce a questa nota, per accorgersi che le scelte sono nate sotto il segno di vari equivoci. Soprattutto due: la unidirezionalità di tendenza, per altro soltanto apparente; e le scelte qualitativamente piuttosto opinabili. Ho detto apparente, dato che la univocità è più di pelle che di sostanza e ciò contribuisce, a mio avviso, a provocare nel visitatore ancora più confusione. Mentre gli scarti qualitativi finiscono per generare, come sempre avviene in questi casi, una situazione sterile, senza stimoli reali, anzi spingente alla passività anche di fronte alle opere valide. Mi spiego. Di fronte alla metallica, lucida icasticità de l'« Hommage à la proclamation de la Comune » di quell'interessante artista che è Bec, cosa c'entrano, per esempio, i voli smemorati della Eustachio? Oppure. Di fronte al filo impietoso e ai duri stacchi della bellissima « Sala d'attesa » di Plattner, cosa c'entrano le attuali, involutive evasioni celesti di Guccione o gli elicotteri vagamente metafisici di Contini? Contrasti, come si vede, che riguardano anche la qualità delle opere. Per parlare della scultura, qui, per altro, piuttosto sacrificata, a fronte delle chirurgiche torture di Trubbiani e dei sempre più promettenti legni di Agostino Pisani e del graffiante « Progetto Apollo » di Rimoldi, troviamo... i Segal dimezzati di Avanzolini. E, in pittura — lasciando perdere la novità delle due tele di Ferroni, entrambe del '63, cioè di otto anni fa! — a fronte delle originali ricerche di un Guiotto, di un Mattia, di un De Micheli, abbiamo le ripetitive esperienze del duo Sergi-Turchetto, i fieschismi di Pini, i manierismi di Floridia. Insomma una proposta artificiosa e confusa, sostenuta da opere, molte delle quali o sono troppo in contrasto tra loro per arrivare ad una unitarietà di poetica, oppure si presentano a livelli qualitativi, eccessivamente squilibrati, proponendo così, in sostanza, la famigerata « collettiva », degnificante per chi c'è, offensiva per gli esclusi. Collettiva,



Antonio Saliola: *Fermi così*, 1971.
Angelo Titonel: *Corridoio e edificio*, 1970.
Franco Giuli: *Acrilico n. 17*, 1971.
Franco Francese: *Notte stellata*, 1970.



come sempre, inutile e diseducativa, in barba ai due Assessori all'istruzione pubblica (comunale e provinciale) che, insieme alle altre autorità, fanno bella mostra di sé nel comitato promotore. Considerato il quasi deserto che Arezzo offre per tutto l'anno, nei riguardi dell'arte contemporanea, queste uscite, una volta l'anno e in pompa magna, delle amministrazioni pubbliche, appaiono, come in effetti sono, semplici cerimonie liturgiche, con tutti gli annessi e connessi che il termine, laicamente, comporta, compresa la estraneità della popolazione. Perché non si dica che, al solito, è critica soltanto distruttiva, vorrei aggiungere che quello che non si capisce è perché i soldi buttati in questa occasione, non siano spesi per un programma, organico e continuo di manifestazioni, meglio se « personali » e lungo tutto l'arco dell'anno, che facciano conoscere al pubblico aretino (che abitualmente deve pascersi di incredibili mostriciattole, propinate da un paio di gallerie private) alcuni artisti seri e validi. Proprio — se si vuole — partendo da diversi artisti presenti in questa rassegna (ma, per conto mio, allargherei subito il discorso anche ad altre tendenze). Ai nomi già fatti (e senza ripeterne altri « consacrati ») mi sia permesso di aggiungere quelli di Saliola, che sta crescendo a vista d'occhio, di Verrusio, Stefanoni, Frasnèdi, Sarri, Rieti, Tredici e dello stesso redivivo Boschi. Tutti artisti degni, secondo me, di una presentazione organica ed esauriente e non di « presenze » con due soli quadri, in una operazione che, fra l'altro, potrebbe lasciare nel visitatore quei sospetti di clientelismo, sempre così nefasti. Gli artisti presenti erano: Avanzolini, Bec, Boschi, Carol, Caruso, Contini, Cremonini, De Micheli, Eustachio, Ferroni, Fidolini, Fieschi, Floridia, Francesconi, Frasnèdi, Gajani, Giulietti, Governatori, Guccione, Guerreschi, Guiotto, Isola, Claudio Mariani, Maselli, Mattia, Mulas, Pini, Pisani, Plattner, Rieti, Rimondi, Saliola, Sarri, Sergi, Stefanoni, Sughi, Tadini, Titonel, Tornabuoni, Tredici, Trubbiani, Turchetto, Verrusio, Vespignani, Viviani, Zanoni. F.V.

Ascoli Piceno

Franco Giuli

In questi suoi ultimi nitidi dipinti, Giuli rinuncia a certe scomposizioni luministiche dalle quali nascevano forme stereometriche denotate da elementi modulari iterativi e concentra la sua attenzione sul « particolare », cioè sulla trama strutturale di tali elementi. La forma è sempre geometrica, ma l'ordine di grandezza che

prima coincideva con un valore dato, espresso in scala ridotta e in quanto tale riconducibile alla dimensione ottimale, adesso ha un valore essenzialmente interno, cioè ipotetico e, pertanto, non utile ad una sua definizione strumentale. Ma proprio per questo suo apparente venir meno alle leggi tecnoscientifiche (l'alzata, la prospettiva, le coordinate cartesiane) che in precedenza presiedevano alla costruzione dell'immagine, Giuli ha conquistato ai suoi dipinti una maggiore validità sul piano pittorico. Come dice Cesare Vivaldi: « ... Un quadro di Giuli è una struttura determinata da una dialettica tra effusione lirica e impalcatura geometrica, il cui punto di incontro (e scontro) è il colore ». In effetti, il colore qualifica la immagine non soltanto in senso prospettico, ma anche e soprattutto in senso dinamico. Aggiungerei che il colore compensa l'aridità dello strutturalismo di partenza, esemplato sulla tecnologia costruttiva più recente, dove gli standard modulari assumono una flessibilità e una molteplicità d'impiego, sicché la loro modalità d'uso determina la qualità architettonica. Giuli dimostra di essere maggiormente sensibile a quest'ultimo traguardo, tanto è vero che egli definisce l'immagine in senso plastico, assumendo essa una morfologia liberamente itinerata e campita in vasti spazi bianchi. Essa si basa su nastri scatolari, cioè su elementi pittorici che danno il senso della terza dimensione, sovrapposti su piani sfalsati: alcuni di essi si sviluppano senza soluzione di continuità, altri appaiono spezzati. Tutti seguono, con un criterio di assemblaggio, proprio di un certo tipo di funzionalismo, un identico percorso, che non è mai rettilineo, bensì zigzagato, da un estremo all'altro della tela. Talvolta, le estremità di queste fasce cubiche, scandite dal colore, si ricongiungono a determinare una forma chiusa, quasi a serrare, enucleandola, la chiave di volta di una invenzione architettonica, che postula la messa in quarantena delle applicazioni razionalistiche.

C.M.

Bologna

Franco Francese,
Enrico Job

Alla San Luca una scelta di Franco Francese: dipinti degli anni '68-'71 imperniati su rari temi ricorrenti (*Notte stellata*, *Elegia per Kronstadt*, la serie dei *Bestiari...*), con la sola eccezione di un antefatto cruciale (*A quelli di Kronstadt*, 1966), peraltro insufficiente a evidenziare da solo la potenzialità artistica di questo pittore. Come avvertiva Arcangeli nella breve premessa, la vicenda di Francese infatti appare mozzata se la si priva di quella gestazione a rilento che fruttò il nascere di una figurazione diversa, del tutto appartata dal solco realista. E ancor

oggi egli rivendica questa sua «umana» matrice (così misteriosa, soggettiva, segreta nel rapporto vitale istituito col mondo) in alternativa a quell'ottica fredda e agghiacciante che è la dimensione conoscitiva della «Nuova Figurazione».

Dopo l'*exploit* recentissimo a Ferrara ed a Modena, Enrico Job espone a Bologna nelle sale della *Foscherari*. Non più un evento in una temporalità definita (in quell'occasione il calco in cera del corpo di Job era sottoposto a un processo di dissoluzione progressiva grazie a una serie di tubi ad aria calda incombenti sopra la statua), ma una scelta di lavori recenti, del 1969-70, fortemente allusivi allo sfacelo e alla morte. Sono sagome umane in tela di sacco, accatastate quali sconcertanti rifiuti, e poi il gruppo, d'impressionante crudezza, dei calchi in cera nera e metallo (*Il pozzo*, *Nuvola*, *Tre autoritratti inchiodati...*), dove appare anche più controllata quella tentazione spettacolare e effettistica che insidiava un pochino la serie dei sacchi.

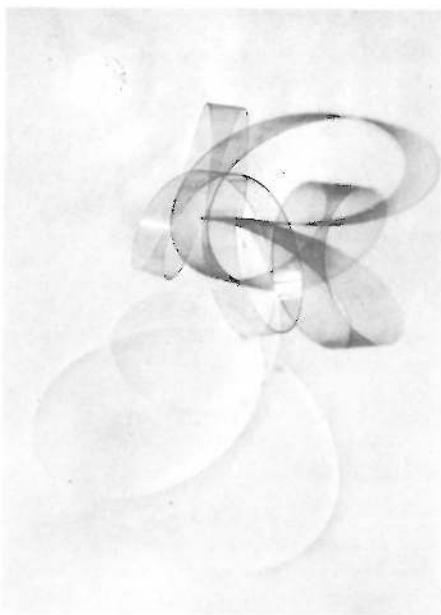
A.O.C.

Guido Strazza

Silenziosamente, quasi, con una garbata ma decisa indipendenza, la ricerca di Guido Strazza finisce oggi per imporre con tutta autorità il senso ultimo di un preciso svolgimento in atto da oltre dieci anni: dopo una personale alla Galleria Rizzoli a fine '69, la recente importante e tesissima mostra alla Galleria Il Collezionista, è ora la mostra a Il Cancellino di Bologna a richiamare l'attenzione su questa opera, che negli ultimi anni vanta un timbro personalissimo e una qualità di esiti che la pongono fra i risultati attuali più alti della ricerca astratta europea, non solo italiana. E direi proprio che questa chiarezza d'orientamento e questa sicurezza di nozioni degli ultimi anni facilitano una ricostruzione dei passi (che a loro tempo poterono anche sembrare isolati e non sempre connessi) che appunto hanno caratterizzato lungo oltre dieci anni la ricerca di Strazza pittore (anche se poi implicano anche il suo esercizio di grafico, che è fra i più originali oggi in Italia, e l'implicazione è duplice, sia per consenso problematico, sia per diretto impiego, nella pittura, dell'acquatinta a colori, come strumento cromatico). E la chiave di questa definizione della ricerca di Strazza è decisamente lirica, come del resto erano appunto le sue premesse, anche remote, in un sottilissimo rapporto d'equilibrio fra struttura e fenomeno, fra ragione e sentimento, in una coscienza che forse ha un fondamento di certezza ritmica musicale. Esattamente il lirismo di Strazza non è d'ordine effusivo (ed infatti superò rapidamente nei centrali anni Cinquanta l'esercizio del lirismo astratto), bensì è tutto in una tensione oggettivata, al punto da farne un metro stesso della nostra totale realtà, e non un personale sogno appunto tutto effusivo o tutto evo-



Enrico Job: *Presenze*, 1969.



Guido Strazza: *Nastro*, 1969.

cattivo, portata sul controllo del rapporto ragione-sentimento, evocazione-presenza, nella volontà — che mi pare molto scoperta — di spingere all'estremo limite di precarietà un equilibrio appunto fra struttura, come elemento ordinante, e fenomeno, come elemento vitalmente promotorio. L'originalità dell'astrattismo attualissimo di Strazza è appunto in questa scelta coraggiosa, che evita le certezze del dominio formalistico della forma (ove il fenomeno è escluso), come la disinvoltura (che può finire per essere qualunque) della pura fiducia fenomenica. Ma, come le strutture di Strazza non vivono se non nella dialettica fenomenica, se non tentando d'essere strutture primarie di fenomeni, così queste stesse risultanti strutture fenomeniche affrontano non soltanto il fenomeno nel modo di simbolizzarlo in forma (gradienti monocromatici, ecc.), bensì anche — e particolarmente — affacciandosi entro lo spazio fenomenico per eccellenza: non soltanto insomma catturando la luce nel colore, bensì affrontando una certa aleatorietà del

rapporto luminoso entrando appunto nel nostro spazio stesso, con quegli aggetti garbatamente tentacolari, o quell'ammassarsi di nastri, di plastica, che captano appunto la luce nello spazio, e la rifrangono in ombre, che sono labilità di nuovi segni sulle superfici colorate, le quali altre volte pure, senza tali interventi (come in quei stupendi «ricercari» ogni volta legati ad una dominante cromatica, che vi è graduata), presentano delle sottili variazioni di livello nella superficie stessa, così da provocare tutta una diversa fenomenologia d'esiti nell'incidenza della luce. Ora, se si ripercorre la vicenda di Strazza, si avverte appunto un nesso preciso da momento a momento, non solo attraverso la costante di opzione lirica, ma direi nel progressivo enunciarsi di strutture segniche, in funzione lirica, anche se all'origine, a metà degli anni Cinquanta appunto, l'effusività ha un certo sopravvento, nell'evocazione di immagini a cespito organico (ricordo una mostra a Roma nel '56), per poi tuttavia subito dopo delinearsi in un più controllato lirismo di apparizioni segniche, fra il '58 e il '60 (e ricordo ancora una personale all'Ariete, a Milano, nel '58, e una alla Pogliani, a Roma, nel '59), che differenziava sensibilmente, anche se certo dialetticamente, la ricerca di Strazza entro quell'immaginazione organicistica e relazionistica che Tadini e io stesso allora particolarmente sottolineavamo (nel '60 Strazza era in *Possibilità di relazione*). Ma appunto conferma della diversità del destino di Strazza in quell'ambito fu che la movenza organica si risolvesse, anziché in strutture di racconto, in enucleazioni segniche dapprima singolari (chiamate ogni volta «Percorso»; mentre subito prima si parlava — dico nelle intitolazioni — di «ricordo», di «figura e spazio», di «paesaggio», di «metamorfosi» — e ci fu una personale allo Stedelijk ad Amsterdam), e ciò già nel '61, mentre nel '62 e nel '63 si complicano in più «percorsi» segnici, pur in un'analoga estrema estenuazione di declinazione lirica (che nell'estenuazione appunto tendeva come a spersonalizzarsi, ad oggettivarsi). C'è poi stata una tentazione narrativo-emblematica, per Strazza, circoscrivendo quel lirismo essenzializzato nel percorso segnico entro accennate (e forse anche un po' ironicamente) immagini di «mele»; non ovviamente la mela «pop», bensì una sorta di fantasma segnico, evocato in fondo soltanto come forma-struttura a supporto dell'esercizio lirico. Ecco infatti che nel '65 quelle forme si liberano d'ogni accenno figurativo-narrativo, e s'intensificano come forme astratte che circoscrivono aloni cromatici di valore evocativo sensibile e in particolare luminoso. Sono insomma strutture, intese però non come strutture primarie astratte, bensì sotto specie fenomenologica (ricordo una personale ancora all'Ariete all'inizio del '66). Erano tempere, ma intanto procedeva anche il lavoro d'incisore (ricostruito in una retrospettiva alla Calcografia a Roma nel

'67); la tempera, e per parte sua l'acquatinta a colori sul foglio permettevano una sorta di decantazione e pulizia del mezzo. Nel '66 stesso poi entrava in gioco appunto l'elemento nuovo di schermi, aggetti, gomitolini di nastri di plastica trasparente, sulla quale a volte era pure un intervento segnico, ad accrescere quel valore segnico-luminoso che l'elemento in sé già possedeva: esattamente erano interventi in funzione di forma-colore-luce, già particolarmente ricchi nel '67 (e si ricorderà, fra l'altro, la presenza di Strazza nella Biennale veneziana del '68). E siamo appunto nel vivo del momento attuale di ricerca, quello sul quale questa personale pone giustamente l'accento: il momento risolutivo nell'affermazione di Strazza, nel segno appunto d'una personalissima presenza.

E.C.

Bolzano

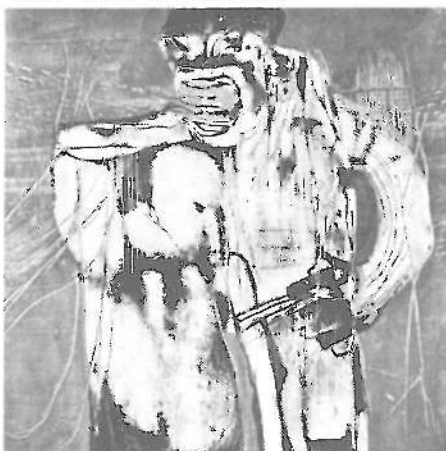
Valier, Licata,
Dall'Aglio, Corona,
Collettiva

Alla *Galleria Goethe* una mostra collettiva con opere di Carrol, Cavallini, Cremonini, Hrdlicka, Plattner, Ravagnolo, Silvestrini, Zigaina, Velikovic, Treccani e Valier: occasione d'incontro con importanti quadri di quest'ultimo pittore, da due anni ormai, scomparso. Nel 1963, data di queste grandi composizioni, Valier completamente uscito dall'esperienza informale, che aveva fatto intravedere il suo indirizzarsi verso una diversa problematica, avendo recuperata una tematica ricca di contenuti la realizza compiutamente con l'innesto del segno all'interno dell'immagine. D'ora in poi il segno svolge la funzione di struttura portante della materia, ne diventa il sistema nervoso, percorrendola, scavandola profondamente o solo lievemente stimolandola; materia e segno ormai indissolubilmente legati sono il tessuto connettivo nel quale si svolge e si visualizza la proposta figurativa di *Willi Valier*. Le opere, qui esposte, testimoniano appunto di questo che doveva essere l'ultimo momento ed il più elevato della sua pittura, densa di umori e di emozioni nella concitazione espressionista, mai condizionata o limitata da eccessive preoccupazioni formali. Il segno balza, scattante fende lo spazio nervosamente, seguendo il pensiero che lo determina ed in esso si liberano le passioni: il rancore e l'amore, la violenza e la tenerezza, si placa la tensione dei sensi, l'ossessione erotica, l'irriducibile protesta. L'opera di Valier attende ancora una indagine profonda, strutturale, del rapporto tra il momento creativo e l'aspetto formale, indagine che potrebbe illuminare lo stabilirsi di una nuova e diversa espressività figurale lanciata allo sbaraglio tra le ipotesi orfiche ed il momento della realtà concreta.

Alla *Galleria 3 Bi Riccardo Licata*, pittore e incisore, espone il proprio alfabeto personale, svolto in campi tonali di origine quasi morandiana, fatto di simboli di ignoto significato proiettati dall'inconscio. La presentazione è di Toni Toniato che scrive: « Sintetizzare l'opera di un artista come Riccardo Licata, dai suoi inizi verso il '50 sino ad oggi, nella poetica del segno, rubricare cioè la sua ricerca nell'ambito di una comunicazione puramente semantica, vuol dire limitare in qualche modo un pensiero figurativo ai modi di una espressività visuale che invero possiede una ricchezza di motivazioni problematiche e di invenzioni formali, tali da costruire una presenza singolare, certo fra le più originali e più rilevanti nel panorama della nostra pittura contemporanea ».

Indaffarato, pieno di carte, di borse, con la faccia pallida non grande, quasi coperta dagli ispidi capelli e dai baffi ceppugliosi sui quali appoggia il notevole naso, *Mario Dall'Aglio* pittore, organiz-

Willi Valier: *Vietnam*, 1966.



Mario Dall'Aglio: *Ritratto alla parete*, 1969.



zatore di mostre, direttore di galleria, segretario di sindacato, insegnante e critico, espone alla *Galleria di piazza Domenicani*. La sua pittura risente dei tanti impegni, di tanta dispersione di energie, molti quadri denunciano lo stato di deconcentrazione del loro autore che non sempre riesce a realizzare se stesso sul piano tonale e compositivo, come avviene nella ottima tela « Vicino al mare » ed in alcune altre. Scrive di lui Franco Solmi: « Da un groviglio dei sentimenti, che si esprimeva attraverso un gioco spesso della materia e nei modi di un incupito cromatismo, Mario Dall'Aglio è venuto filtrando, negli ultimi anni una immagine sempre più distinta e rarefatta. Distinta nell'intuizione spaziale, ora assai rigorosa, segnata dall'andare delle linee in verticale o in orizzontale fino al margine del quadro: rarefatta nel sottile e quasi morboso distendersi della luce-colore che sfiora limiti di un moderno tonalismo ».

Il giovane pittore *Franco Corona* espone alla *Galleria di Piazza Domenicani* una sua precisa presa di posizione, senza retoriche, di fronte alla contemporaneità della quale con fare analitico esamina, diciamo, « in vitro » gli accadimenti dolorosi, sconvolgenti o lieti. Con colori tenui fra i quali si esalta, di tanto in tanto, un tono più acceso, con una pulita composizione, rigorosa, senza esitazione denuncia fatti precisi, da testimone distaccato che demanda al fruitore il giudizio al quale, evidentemente, egli non si è sottratto con delle scelte tematiche ben precise che rifiutano però un racconto di tipo emozionale. La impaginazione svolta nitidamente con un montaggio armonico di simboli, segni e figure, pur nella sua fragilità, è capace di richiamare la coscienza quiescente alla realtà dei fatti ed alla necessità della partecipazione.

Quante belle mostre Madama Doré - o quante belle mostre... ma di tutte la più bella, fra le altre delle quali non parliamo, è senza dubbio alcuno la collettiva della *galleria Europa*. La galleria Europa e questo dico per quanti non conoscono la città, non è un locale per esposizioni, ma un passaggio lungo e stretto che sebbene non unisca luoghi illustri, come quello di Vasariana memoria costruito sull'Arno ad uso di Cosimo I dei Medici, tra il palazzo Pitti ed il palazzo del Governo e che probabilmente ha dato il nome a tanti siti destinati all'arte, collega pur sempre la via Leonardo da Vinci alla via Musco. Ebbene, ai lati di questa galleria si affacciano le vetrine di molti « signorili » negozi che offrono fra le scarpe, le borse, le mini, le maxi e gli hot pants, i formaggi, i salami ed i prosciutti, acconciamente disposti in intima simbiosi ed all'insegna della mercificazione i quadri, le « opere d'arte » magari anche « sofferte » dai loro autori espositori. Il pubblico destinatario-consumatore, attraversa il corridoio in

un via-vai continuo e guarda le varie « merci » esposte e propostegli come fatti comunicativi con funzioni stimolanti. Ma come ogni codice genera sottocodici, così gli oggetti e le immagini suggeriscono altri ambigui significati, legati a precedenti esperienze, per cui il messaggio intenzionale banalmente funzionalistico, seppur raccolto, viene usato differentemente portando a considerare il tutto come un gigantesco ready-made ove i « prodotti » di uso diventano oggetto di contemplazione, riproponendo ironicamente la loro funzione di un tempo, e viceversa.

P.L.S.

Cagliari

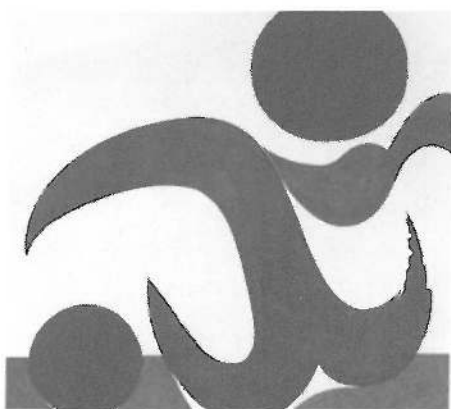
Gaetano Brundu

Una mostra dopo l'altra, dal 1958 a quella recentemente tenuta al *Centro Arti Visive*, Brundu è venuto precisando in modo sempre più rigoroso il senso della sua ricerca artistica, che risulta, alla fin dei conti, estremamente coerente. Non si sbaglierebbe, a questo punto, se si stabilisse un'equivalenza di sapore classico: Brundu o della pittura; dove il termine pittura indica largamente anche olii, tempere, tele e pennelli etc.: l'armamentario tradizionale, tutto sommato, del pittore in materiali e arnesi di lavoro. Quanto poi questa disposizione tecnico-mentale nei confronti dell'operazione artistica non stia a significare nostalgia della « grande pittura » o qualcosa di simile è facile constatare di fronte alle opere, soprattutto le più recenti. Brundu non ignora che il problema critico che incombe con urgenza sugli « operatori » del settore sta nella ricerca della possibilità e consistenza (ubi consistam) di un principio di verità per l'arte oggi. La sua risposta è piuttosto decisa. Se il banco di prova anche per l'arte è oggi la dimensione tecnologica, una contemporaneità della creatività con i mezzi di realizzazione e consumo disponibili non può che realizzarsi attraverso una équipe ed entro la necessaria

inclusione della macchina ripetitrice, acceleratrice e rivelatrice di processi operazionali. E questi siano pure incentrati sull'esame dei momenti e realtà della percezione oppure di altri codici e codicilli della variatissima civiltà delle immagini. Il pittore che agisca isolato non può sostituirsi, in questo senso, a un'industria; deve sopravvivere nella propria singolarità e perciò stesso affidare il proprio inserimento dialettico nella storia alla proposta, al progetto la cui futuribilità è tutta contenuta ancora una volta in una immagine, che finisce col rappresentare un modello formale più che un puro dato operativo, mancando del resto un campo di rapportamento e di classificazione del prodotto artistico sotto questo profilo: mancando cioè un modello scientifico generale. Il campo che resta aperto ed esplorabile è quello dell'esperienza personale. Qui si rivela quale sia l'atteggiamento dell'artista nei confronti della storia. Brundu è un colorista estremamente dotato di inventiva e di fantasia. Il suo vocabolario è ricchissimo e complesso e via via ha finito per assimilare i principi più importanti dei movimenti contemporanei. Questo terreno intellettualmente vivo gli consente una decodificazione che muovendo dall'autoanalisi finisce per investire i più interessanti momenti della cultura artistica d'oggi. Le opere che abbiamo visto in quest'ultima mostra rappresentano, non casualmente, un'ulteriore fase di avvicinamento alla oggettualità della forma. Le configurazioni, sempre basate sulla dialettica luce-materia e disegno-massa, si pongono sempre più come dati visivi puri, forme che, sebbene non geometrizzate, si dispongono tendenzialmente in un orizzonte aniconico; solo conoscendo la storia particolare del pittore, le immagini possono essere ricondotte alle matrici talvolta magmatiche ed espressionistiche di cui ora costituiscono, senza dubbio attraverso sottili mediazioni, l'estrema presenza formalizzata. Il rimando ad altro diventa sempre più difficile e le opere si presentano, una per una, risolte nella propria qualità di oggetto. Questo processo che

possiamo chiamare anche di liberazione delle strutture linguistiche, porta ad esaltare al massimo grado in modo chiaro e distinto tutti i motivi che precedentemente si fondevano nel racconto simbolico di situazioni liriche. Ora le situazioni non sono allusive ma obiettive. Il colore si propone nella sua consistenza luminosa: c'è una rigorosa selezione di purezza di timbro e un'attenzione continua al rapporto più critico e di limite tra campi cromatici, per via di stacchi violenti o di accostamenti di complementari. L'accentuazione dei valori luminosi, non esclude, in Brundu, la presenza di zone materiche, ancora suggestive. Il giuoco resta però sostanzialmente di superfici, gli spessori del pigmento essendo minimi così come leggerissimi sono gli affioramenti del supporto, viene introdotto semmai un principio di vibrazione che conferma la particolarità del rapporto colore-luce. Su un piano analogo si dispone la dialettica tra disegno e massa. Non esiste il disegno nel senso tradizionale: non c'è una linea che marchi i limiti dei campi cromatici. La forma si concentra nella massa colorata e può anche dirsi che qui si esaurisca. In realtà la nettezza dei contorni introduce un valore grafico, di stampo matissiano, che possiamo anche definire il disegno all'interno delle configurazioni. E tuttavia tale disegno non implica progetto, ma diventa situazione del fare: un fare per riflessione e pensiero, lento e pausato, interamente visibile, il cui senso generale è la ricerca di un difficilissimo equilibrio di natura « musicale ». Questa complessa operazione, senza altra misura se non quella dell'occhio e della sensibilità, si delinea come una analisi di strutture particolari. Non interessa le forme primarie della percezione quanto piuttosto il complicato e ambiguo campo del colore e della forma. È in questa dimensione che va ritrovato l'atteggiamento profondamente critico di Brundu e l'indicazione dell'opera d'arte come esperienza aperta e anche l'appello un po' ironico alla misurazione dei dati materiali e dell'impressione ottica. Su questo stesso terreno nasce la possibilità di

Gaetano Brundu: *Leone in verde*, 1970.



Gilberto Zorio: *Confine*, 1970.



Gianni Ruffi: *Formicai*, 1971.



accertamento, per contrasto, del discorso che sta a monte di tutta la sua operazione come acuta e pessimistica nostalgia della scienza.

S.N.

Cremona

Carlo Fayer,
Mersad Berber

Una svolta, affrontata con convinzione, verso gli equilibri di materie e timbri raccolti intorno a elementi geometrico-fantastici, questa del cremasco Carlo Fayer (galleria Il Torrazzo). Una svolta anche difficile in provincia, ma Fayer è in contatto da anni con altri itinerari culturali, francesi e spagnoli. Ora gli spazi svegliati dalle sue nuove trame, se sono ancora impregnati di sottili umori meteorologici, albori e trapassi di luce, si aprono a dimensioni allusive di spazi mentali. Le tessiture rarefatte del dipinto tendono a dipanarsi intorno ad un ritmo vagamente geometrico, ma agiscono nell'ambito di una ambiguità pittorico-costruttiva che può dare sviluppi assai efficaci alla parte immaginativa. Ritmi del repertorio « astratto » sono d'altronde intrisi di una penetrante qualità di pittura, che riesce a scandire i tempi di una pausa indagante.

Nella Libreria Renzi sono state presentate xilografie e *tapisseries* dello jugoslavo Mersad Berber, già noto dalla Triennale della xilografia organizzata a Carpi da Efrem Tavoni. Le opere offrono una singolare revisione critica della iconicità aulica bizantina. Le immagini appaiono profilate o frontali, ma presentano una articolazione arcaica di carattere popolare-sco, involta in una fitta e rustica materia di colori e segni corrosi, graffianti. Il senso di una scrittura informe « guasta » l'oro e il minio entro una polvere nera. Decantata è, dunque, una specie di decorazione artigianale povera, non una parata di forme sognate nella loro esibizione di modelli storici o moderni. La stratificazione di miriadi di impronte anonime ci consegna la più intensa suggestione « in negativo » dell'autore jugoslavo.

E.F.

Faenza

Francesco Nonni

La locale associazione « Amici dell'arte » ha voluto rendere omaggio a Francesco Nonni, decano degli artisti faentini che, malgrado sia vicino agli 86 anni, è tuttora operoso e lucidissimo. Sono stati così esposti, negli ampi locali del Palazzo delle Esposizioni, numerose incisioni, disegni, ceramiche, dipinti e avori ed è stata pubblicata una monografia, con testo di Marcello Azzolini, edita dalle Edizioni Alfa.



Francesco Nonni: *Le mani di Oliva*, 1908.

Un'ampia mostra che avrebbe potuto costituire un riesame critico dell'artista e della sua collocazione, specie nell'ambito della xilografia. E, implicitamente, sarebbe servito anche a recuperare un particolare momento di fervida vita artistica a Faenza nei primi decenni del secolo. La cosa si è invece risolta nella consueta, confusa celebrazione, a riprova che ciò che da noi manca è proprio l'impegno e una preparazione critica, che facciano di questi avvenimenti espositivi, autentici fatti di cultura. Questo faentino fu, infatti, in gioventù, artista di valore e di discreta notorietà specie quale xilografo e quale membro di quel gruppo che fu detto « Cenacolo Baccariniano ». Il quale rappresentò un episodio non del tutto secondario anche a livello nazionale e, comunque, tipico del fervore che caratterizzò in quegli anni la provincia italiana. Gruppo che, dopo la morte prematura di Baccarini, per varie ragioni, inclinò verso una involuzione accademica, dalla quale però il Nonni riuscì, per un certo periodo, in parte a salvarsi. Per lo meno, ciò avvenne prima della sua cruciale esperienza della prima guerra mondiale. Una svolta per lui decisiva, come dimostrano in questa mostra i molti disegni a matita del tempo della prigionia in Germania, durante la quale fu, fra l'altro, compagno di Ugo Betti e di Bonaventura Tecchi (che scrisse una prefazione proprio a questi disegni, quando furono pubblicati nel '20, col titolo « Cella Lager »). Sono disegni molto espressivi, grigi, monumentali, dolenti, che rappresentano come una specie di dislivello. Prima di questo momento, una vivace e intelligente curiosità a ciò che veniva fatto anche fuori dei confini italiani. E si ebbero gli influssi del bianco e nero a stacchi di Beardsley, della serpentina di Munch, delle sintesi formali di Vallotton, della letterarietà dei pre-raffaelliti; sempre con una eccezionale padronanza del mezzo tecnico, da farne uno dei maggiori xilografi del suo tempo

(alcune cose di quegli anni, specie alcune illustrazioni di libri dell'amico Beltrami, ricordano il migliore Disertori). Poi, dopo la guerra e la prigionia, le suggestioni classicheggianti di casa nostra, riscattate però (per lo meno fino ad un certo momento), oltre che dalla finezza straordinaria del segno xilografico, da un delicato uso delle tinte, intese in senso tonale. Una sottigliezza che non trova riscontro nell'attività pittorica, che accompagnò e seguì la sua opera incisoria, in realtà però sempre in sottordine. Altrettanto dicasi per le ceramiche e gli avori di questi ultimi anni. I quali, però, curiosamente, sono diventati una specie di riepilogo del suo lavoro. Riepilogo, attraverso lo stile, di una vita e di una ricerca che, ripeto, potevano essere una buona occasione per un utile discorso critico. E, al solito, è stata lasciata cadere.

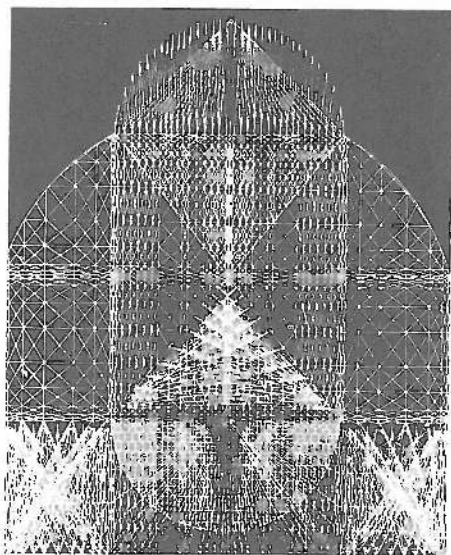
F.V.

Firenze

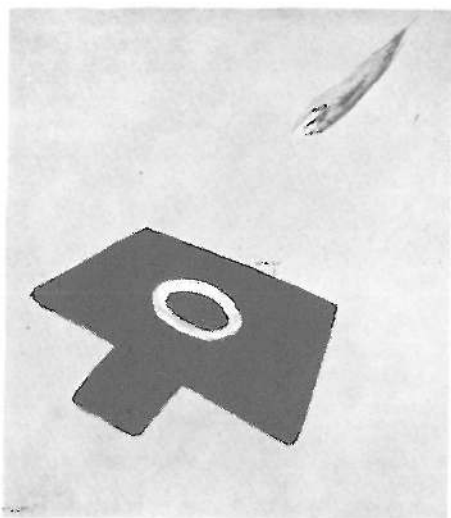
Zorio, Ruffi, Antinori

Continuando il suo programma di verifica sperimentale, nella quale è coadiuvata da interventi successivi e alterni di critici italiani, la Flori ha organizzato, in questo periodo, prima una personale di Zorio, e, attualmente, una mostra di uno dei suoi artisti del gruppo dei tre pistoiesi, Gianni Ruffi. Zorio ha presentato, in analogia e continuando il suo tipo di operazione concettuale, di innesto nell'ambito dell'arte povera, le due opere *Confine* (una resistenza che pone come una linea immaginaria, concretizzandosi nella definizione della stessa parola « confine » a luce incandescente, che già egli presentava tra le opere presenti alla mostra romana « Vitalità del negativo » dello scorso gennaio). Il senso è tutto nella definizione che accompagna il titolo dell'opera: « (il confine è quella linea immaginaria che si concretizza con la violenza) ». È il rifiuto dell'artista di continuare in un tipo di ricerca estraniata dalla situazione della società attuale, e la sua dichiarazione di denuncia, che si pone come intervento alternativo, violento, contro le immagini evasive, alienanti, con le quali la società dei consumi cerca di ottenebrare la lucidità di visione del mondo. Ad accentuare questa intenzione si aggiungeva, in questa spoglia, cruda presenza, ancora come simbolo di questa insopprimibile violenza, un pugno fosforescente, gigantesco, che si caricava con la luce ed emergeva, poi, nel buio, luminoso di una fantomatica luminescenza aggressiva, alieno come un incubo nei sogni dell'uomo.

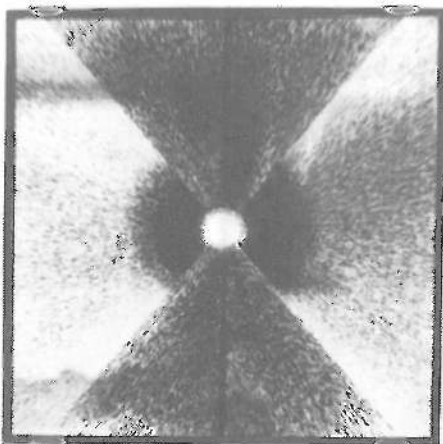
La mostra di Ruffi, immediatamente successiva, ripropone, in altri termini, l'uso di un materiale povero, scarso. Ma la sua tesi è di altro tipo: la sua reazione alla violenza è il ritorno alla semplicità diretta della natura, espressa, da



Giorgio Antinori: *Disegno*, 1970.



Franca Baratti: *Barriera*, 1970.



Bernd Rosenheim: *Struttura*.

lui, negli strumenti quotidiani della vita campestre: si ricordino i suoi covoni, le trappole ingigantite, la fionda. Questa volta il richiamo alla vita naturale si accentuava, nella proposta di uno specchio

d'acqua artificiale, nei cerchi concentrici creati da un oggetto immerso nell'acqua (in questo caso una canna da pesca immersa in uno specchio d'acqua metallico). Quanto il pugno di Zorio è espressione di una contestazione violenta, tanto lo specchio di Ruffi, le sue oggettualità agricole, si pongono come incitamento ad una pace idilliaca, post-technologica, alternativa e liberatoria. Un gesto, quello di entrambi, Zorio e Ruffi, ma un gesto che simboleggia, ancora, la possibile libertà dell'uomo nel recupero di una autonomia di pensiero e di azione da quell'inquadramento ipnotico che ci viene sempre più imposto.

Al Fiore una personale di *Giorgio Antinori*, un giovane abitante a Fano, insegnante all'Istituto d'Arte di quella città, che va portando avanti un'operazione di tipo strutturale-dinamico, giocando sulle variazioni della luce su strutture tridimensionali di rete metallica, creanti retini variamente articolati, in relazione dialettica con la resa formale delle composizioni. La stessa ricerca Antinori persegue nella grafica, raggiungendo un risultato di aerea, fresca preziosità di linguaggio.

L.V.M.

Baratti, Arraiz, Rosenheim, Venturi

La *Galleria Giorgi*, mentre prosegue un tipo di operazione storicizzante sull'arte contemporanea (si ricordino le mostre di Nativi, Berti, Prampolini e la recente mostra di Marcello Guasti, spostata in seguito a Milano, di cui parliamo a parte), cerca di aprire i suoi interessi su piani diversi, come dimostrano la personale di *Franca Baratti* e la più recente esposizione del venezuelano *Antonio Arraiz*. Franca Baratti, cremonese, presentava una rassegna quasi completa del suo lavoro di circa dieci anni. La sua ricerca, legata alla pittura di derivazione informale, è andata di mano in mano chiarendosi in quella che Elda Fezzi, nella presentazione alla mostra, chiama «temperie di una fuga e fugacità dell'immagine», una sorta di «apparizioni in negativo», che l'ha portata a dilatare la soffusa dinamicità timbrica dei fondi, in cui si accampano «nuclei iconici», talvolta in ritmo di successione dinamica, talvolta isolati ed emergenti come da un vuoto cosmico. Da un momento di vaga allusione surreale, la Baratti passa, più recentemente, ad un ricorso segnico, di rilievo quasi monocromo, che ha qualche ricordo del paesaggio di Schifano. Le allusioni sono ancora figurali, ma si pongono ad emblemi, a codice di un discorso che sta dilatandosi e chiarendosi sempre più.

Antonio Arraiz presenta una serie di opere di carattere concreto, svolte secondo una concezione autonoma dello spazio pittorico, inteso come dilatazione psicologica dello spazio mentale, in una tra-

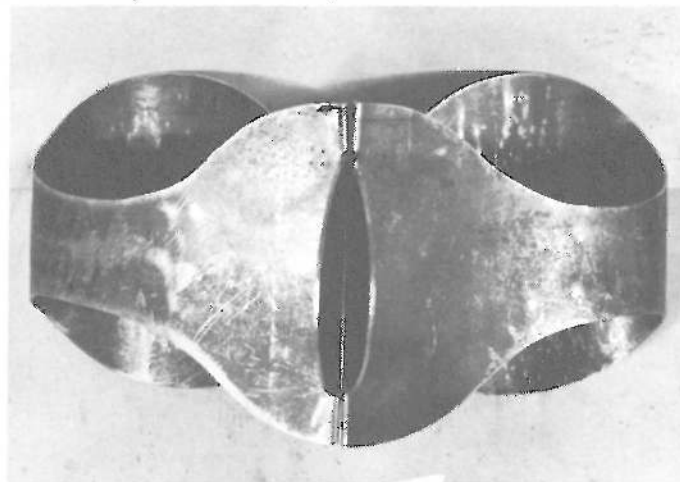
duzione meditativa e personale del linguaggio caratteristico di quella «new-abstraction» americana che si impernia nei nomi di Albers, di Rothko, di Newman, di Olitzki. Le stesure luminescenti, intensamente emozionali di Antonio Arraiz si pongono, come bene osserva Arturo Bovi che presenta il giovane artista, sullo stesso filone dello spazio in espansione di un Rothko, dandosi come spazio nella sua totalità, non solo come allusività spaziale. Antonio Arraiz, scrive Bovi «nell'operare più recente si libera da una circolarità chiusa e porta le sue vibrazioni sottili di luce e di intensità meditate di varianti interiori dei piani del colore verso spazi aperti in cui è impossibile non percepire, a volte pacato, a volte intense emozioni, create dal colore espressivo e dalle evocazioni di luce e di vuoto, di splendore, di quiete, di vibrazioni. Il suo lavoro si definisce come strumento di rivelazione interiore di una coscienza poetica e reale della natura nelle varianti infinite del suo mistero e della sua bellezza. Una tensione, se volete, verso una esperienza trascendentale che è anche la radice della maturità di Rothko ma espressa con un linguaggio diverso...». E accenna, in seguito alle «componenti junghiane» che «tendono a rivelarsi e a liberarsi in una nuova coscienza della realtà».

La mostra di *Bernd Rosenheim* è stata tra le più stimolanti che la nuova galleria *Inquadrature 33* abbia mai presentato. Rosenheim, tedesco, ha al suo attivo un lungo lavoro sul piano del concretismo astratto trasposto nell'ambito della visibilità dinamico-percettiva che resta sempre, però, legata ad un significato di intensa emotività e di profonda partecipazione. Le sue stesure vibranti, intensamente sollecitanti creano una sorta di texture luminosa che dilata e intensifica il contenuto di tensione percettiva dello spazio e si trasforma in diaframmi attraverso i quali l'espressione si dilata in termini di lirica pura e contenuta, in una tensione verso una trascendenza propria soltanto dell'intelletto. Rosenheim, che porta in catalogo, per questa mostra, due lettere, bellissime, di Rosario Assunto, svolge la sua attività sul piano della grafica, della scultura, e, con viva e straordinaria chiarezza intuitiva, sul piano della integrazione con l'architettura; sono notevoli le sue soluzioni per vetrate, per decorazioni murali, le sue strutture-luce. Abbiamo parlato spesso volte dell'intenso significato emotivo e della forza espressiva della grafica di *Venturino Venturi*, scultore fiorentino, i cui temi ricorrenti, svolti in una libera articolazione del segno dinamico, sia che si esprima in simboli astratti, sia che ricorra ad essenziali emblemizzazioni figurali, restano la maternità; una maternità cosmica, dolorosa, generosissima, meta e aspirazione ultima nella sconfinata estensione del dolore umano.

L.V.M.



Pietro Liaci: *Dipinto*, 1970.



Cosimo Damiano Tondo: *Scultura*, 1971.

Lecce

Pietro Liaci,
Cosimo Damiano Tondo

Nel ritmo creativo ed operativo di *Pietro Liaci* è sempre più manifesta, tanto da sembrare compiacimento formale ed espositivo, una larvata idiosincrasia del vuoto che diviene quasi ossessiva nella ripetizione e nella costante scansione dell'intera superficie in zone cromatiche tendenti ad uscire e liberarsi dallo spazio in pagina. In un gioco di corrispondenze ed iterazioni ritmiche, fuse e delineate in un procedere schematico apertamente musicale, specie in questi ultimi lavori presentati all'*Ellicona*, il colore è sempre preso a fasce semplici, rette o ondulate e paraboliche (qui i richiami e paternità culturali già definite certo non mancano), sia che voglia definire superfici sia che comprenda e riassume volumi. In ogni lavoro Liaci, riprendendo e sintetizzando i passaggi precedenti, postula continuamente sempre altri passaggi e sviluppi ulteriori con azione ciclica ed infinita, quasi gioco esaltante; così che da gradazioni tonali, ormai disperse ed esaurite, riscalda, con nuove sollecitazioni cromatiche ed impulsi visivi, a ricostruire altri percorsi, egualmente ritmici, fino a giungere ad una concentrazione massima per poi ricominciare, in senso inverso, operazioni paratatticamente simili alla precedente.

Veramente interessanti si stanno rivelando le ultime ricerche plastiche del giovane leccese *Cosimo Damiano Tondo*. Le sue sono Forme che diventano oggetti mobili e mutevoli in ogni ritorno o riferimento modulare costruito su variazioni e combinazioni infinite dal tema di base. In questo agire, che non è più da interpretarsi semplicemente come scultura, non esiste una base di partenza che sia al di fuori della stessa Forma-Oggetto proposta e che ad essa dia un verso, un senso, un significato direzionale o quantitativo e di massa. I lavori che Tondo ha raccolto

e presentato nella Galleria *Il Sedile* sono riferibili tutti ad una Forma-Oggetto aperta, in ogni direzione possibile, a recepire e modificare lo spazio « per e con la combinazione continua — come ho rilevato in catalogo — di insiemi pluridimensionali nuovi, mutevoli e diversi, definibili solo intuitivamente (...) in rapporti di valenze proposte, apparentemente, come statiche ma acquisite e poi sviluppate in aperta dinamica combinatoria. (...) Lo spazio, il vuoto, l'assenza di materia scandita da una qualsiasi superficie o, meglio, da asportazioni equilibrate e misurate di essa — vedi fori circolari, i ribaltamenti e ripiegamenti della lamiera — diviene vera e propria proposizione oggettuale gravante, quasi fisicamente e materialmente, nell'esaltazione della forma pura ».

E.S.

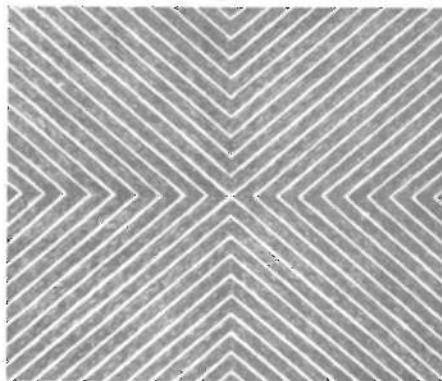
Macerata

Frank Stella

Come è ormai consuetudine dei programmi rigorosi e selezionati (per incidenza di poetica e per scelta qualitativa proposta) dell'*Artestudio*, e si ricordino le mostre esemplificative sul concretismo e sul cinetismo, anche questa mostra di *Frank Stella* è la prima che sia stata vista in Italia. Il fatto che si tratti esclusivamente di una mostra di grafica (un port-folio di litografie che unisce le « Black series » e le due versioni della « Star of Persia ») non depone a sfavore della novità o dell'interesse — sono passati i tempi in cui si considerava, deprezzandola, la grafica come qualcosa di « minore » — ma al contrario giova all'attenzione che indubbiamente una simile proposta suscita, e precisamente per il doppio motivo della realtà delle prove grafiche nella carriera artistica di Stella (questa edizione esposta è, per la precisione, del '67), e, più puntualmente, per il significato implicito in una conduzione segnica continua, condizionante la contiguità di un'immagine ad un unico livello spaziale, la cui differenza

qualitativa di capienza del piano percettivo primario è affidata all'inframmezzatura multipla che solca a guisa di cesura la complanarità dell'immagine così devoluta, eccedente dal piano originario che lo contiene (nella grafica è il foglio di carta stesso, cui viene dato maggiore respiro per disgiungere il senso perimetrale dell'immagine in modo non esornativo ma al fine di una funzionalità obbiettiva dell'impatto percettivo; mentre negli oggetti esso è rappresentato dallo sbalzo in cui viene a disporsi e a dislocarsi stabilmente lo scarto costruttivo tra spazio illusivo e spazio reale), suscettibile dunque di una interruzione o di una reintroduzione progressiva della superficie nel senso di « continuum » o negazione — e non sembri paradossale — della profondità spaziale, desunta più da un assommarsi piuttosto che da un'allusione comprimibile, comunque prospettica. La consistenza formale che consegue alla tipologia di un'azzerazione strutturale (sia nel senso dell'immagine sia nel senso delle matrici intenzionali come anche dei risultati oggettivi) del prodotto artistico, in cui la struttura portante corrisponde e coincide con il significato presunto, privo di attributi possibili e ammissibili che vengono solitamente delegati alla scoperta offerta, e senz'altri requisiti rintracciabili, della forma: la struttura tautologica di Stella non è disponibile ad altre associazioni che

Frank Stella: *Grafica*.



non siano comprese nel polisenso linguistico — e reinventabile nell'equivalenza di una poetica continuamente deducibile da se stessa perché in se stessa risolta e nelle proprie orchestrazioni, minimamente o massimamente variate, ridondante — di uno stesso isomorfismo di base, al di là di un apparente monologo in nessun altro modo riferibile, al di qua, al contempo, di un'analitica logica che ne definisce i termini, avulsi da altrimenti notificarli parametri di paragone e connessione o in essi concentrati, ridotti o collimanti, di sostentamento.

T.C.

Ercole Negrone

Forse c'è un ripensamento in atto nella pittura di Negrone e questa mostra alla galleria Scipione lo testimonia. Qualche anno fa si poteva parlare di un modo tutto istintivo di far pittura: una risposta immediata all'urto della città, alla sua violenza quotidiana. Poi — se possiamo continuare questa genesi ideale dei quadri esposti — sono venuti paesaggi (marchigiani) dai colori terrosi, a tonalità delicate, le cui linee si sviluppano orizzontalmente alla ricerca di un equilibrio compositivo autonomo. In ogni caso il momento di « deformazione » stilistica prevale sull'originario nucleo figurativo, fino a renderlo elemento sintattico a sé valido, simbolo rarefatto del visibile. E in seguito il rimando figurativo si fa sempre più ambiguo e polivalente, fino a dissolversi in una sorta di puro arabesco neoliberty (ma popolarissimo di metamorfosi e gustosi rimandi), dove sembra prevalere un forte istinto astrattizzante, un paziente lavoro di incastro, ma sempre sorretto da un gusto vivo per i colori. Infine questi quadri in cui Negrone sembra ripercorrere la propria storia pittorica, sviscerarne gli elementi primitivi e le leggi compositive più essenziali — in una sorta di presa di coscienza (interna al fare pittorico) della propria artisticità: un'opera di smontaggio analitico e di nuova sintesi in forme essenziali, a volte geometriche — come nota G. Paganì nella sua presentazione alla mostra —; ma senza drammi. Il rischio è se mai che qualche tonalità lievemente evasiva prenda il sopravvento e, per contro, c'è da augurarsi che sia la presa di coscienza a prevalere e ad approfondirsi, a precisarsi — nella pittura — nei confronti della nostra realtà.

G.Sc.

Mestre

Andrea Pagnacco

Andrea Pagnacco ha esposto alla galleria San Giorgio (a Mestre). Oggi Pagnacco ha 34 anni e si avvia all'età in cui, generalmente, un artista raggiunge la maturità espressiva. Non si può dire che egli sia uno degli ultimi « artisti nati nello



Andrea Pagnacco: *Fotoreporter*, 1970.

spirito della Bevilacqua La Masa » nel senso che si è dato agli artisti operanti a Venezia tra le due guerre, ma, senza dubbio, fa parte dell'ultimo gruppo che in qualche modo è stato legato a questa vecchia istituzione nel cui ambito, cioè, ha tentato i primi impegni e... ha trovato i primi riconoscimenti. In questa mostra alla San Giorgio, forse la più bella tra quante ne ha allestite Pagnacco, è esposto l'ultimo risultato del lavoro che egli sta conducendo da tempo sul tema dell'automobile, con un linguaggio che tende sempre di più al recupero di quello futurista. L'automobile è vista nel significato che ha assunto in modo sempre più preciso con l'andare del tempo durante il quale è passata da elemento promotore a elemento negatore delle relazioni umane. Esistono studi impressionanti, del resto sperimentabili da chiunque, sulle trasformazioni che l'automobile sta operando sempre più profondamente sul comportamento dell'uomo, non di meno, in un Paese come il nostro e come altri, dove le attrezzature scolastiche fanno ridere e quelle ospedaliere fanno piangere, le autostrade hanno raggiunto per l'orgoglio di tutti e gli interessi di pochi, uno sviluppo da primato. In fondo l'automobile può ben rappresentare la tendenza principale del mondo contemporaneo che è lo sfruttamento dell'irrazionale. Ma quello che interessa più da vicino Pagnacco è la funzione di strumento di violenza che essa ha assunto e non nella forma più visibile che potrebbe essere quella che esercitiamo reciprocamente mediante un incivile uso dello strumento, ma quella per cui l'uomo è indotto a esercitare violenza su se stesso mediante un meccanismo messo in moto dalla natura stessa del nostro tipo di società di fronte alla quale è lasciato disarmato di strumenti critici. Intendo riferirmi alla prepotente sollecitazione che subisce l'umanità a considerare il possesso di un'automobile una propria esigenza insopprimibile a scapito di tutta una serie di servizi sociali e civili ai quali, in fin dei conti, è indotto a rinunciare. Così le automobili di Pagnacco sono guardate con ottusa cupidigia da coloro che ancora non le possiedono, ma quelli che sono già installati nell'abitacolo sono generalmente ritratti in atteggiamenti disperati come fossero sul punto

di divenire vittime di un incidente. Altre volte l'abitacolo contiene soltanto un gruppo di feriti. Dicevo che la forma è quella futurista. Un tempo, però, se ben ricordo, di quel movimento ormai lontano, Pagnacco riprendeva il risultato ultimo e rimaneva perciò in superficie. Ora, invece, esiste la volontà ad assumere anche le premesse teoriche e a riprodurre, di conseguenza, il meccanismo formale. Questo appare soprattutto in due quadri, « Il metrò » e « Il direttissimo Venezia-Roma » dove il movimento illusorio dei veicoli che si svolge di fronte allo spettatore è ottenuto mediante la ripetizione in serie di ogni singolo elemento (per esempio i finestrini) allo stesso modo, per intenderci, delle zampette e del guinzaglio della cagnolina di Balla o del « nu descendant un escalier » di Duchamp. Anche Pagnacco, dunque, tende a « rivisitare » un aspetto dell'avanguardia storica, ma ci sono avanguardie che per vari motivi non hanno sviluppato interamente il loro potenziale espressivo e altre, invece, che hanno dato tutto di se stesse e hanno definitivamente passato la mano. Così il movimento illusorio dei futuristi si è trasformato nel movimento reale dei cinetici, e si sono inoltre acquisite, nel frattempo, alcune convinzioni che appaiono fondamentali per il futuro delle arti visive una delle quali è quella secondo cui l'invenzione del cinema avrebbe tolto alla pittura il compito di raccontare aiutandola in questo modo all'assolvimento di quella che ormai appare la sua funzione, quella, cioè, dello studio e dello sviluppo della forma autonoma.

G.Sa.

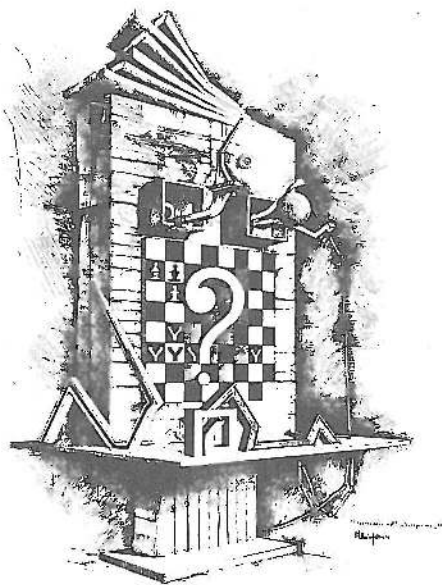
Milano

Mario Persico

Gli alfabeti della vita sono tanti e si distendono su prati geometrici. Borges ci aveva già insegnato che non c'è nulla di più irrazionale della geometria. « Si è tanto più veri quanto più si è oscuri. Lo scacchiere bianco - nero - infinito - si pone come piano di vita. Formalmente indefinito su cui qualunque oggetto vi sia dipinto o incollato perde i limiti significanti per acquistare illimitatezza di senso e possibilità d'incontro ». Queste parole lo stesso Mario Persico ha vergato su uno dei suoi disegni. Guardando i disegni di Persico, esposti alla Darsena, affiorano alla mente tutte le figure e le immagini, i labirinti e i giardini all'italiana, le scacchiere, i corridoi, i grattacieli che ci vogliono condurre in cima, fuori della torre di Babele dei linguaggi di cui siamo prigionieri. Imprigionati dalle apparenze della realtà, dalle sue mille sfaccettature, dal moltiplicarsi delle simmetrie che alludono e promettono l'ordine finale, aspiriamo alla riduzione all'uno, alla cellula generatrice di tutte le scissioni. Chiunque, come Persico percorra questa via, sa che per arrivare alla chia-

rezza non c'è che il sentiero dell'oscurità, che nulla esalta l'ordine come l'esperienza del disordine, che la decifrabilità si ricava dall'indecifrabile. È una strada lunga che lui ha iniziato diversi anni fa, negli anni Cinquanta. Erano gli anni di certo informale alla Wols, una strada che ricercava analogie fra i ricami delicati di foglie e piante e il sistema nervoso dell'uomo. Il segno sottile, incerto, nervoso denunciava la partecipazione, l'identificazione quasi con una radiografia soggettiva dei propri processi fisiologici. «Filamentosi» è il titolo di molte di queste immagini di Mario Persico dai colori tenui e acquarellati. La metamorfosi del segno è alla base del loro farsi. Il disegno nasce per un processo di scrittura quasi automatico e la mano muovendosi suggerisce forme allusive di radici, di foglie, di semi che possono diventare alberi. Il processo si arresta nel momento in cui l'immagine allude a un'apparenza più riconoscibile di altre: «Giochi di bocca», «Senso ascensionale», «Domatore dell'uccello erotico» sono alcuni dei titoli sullo scorcio degli anni '60. Nella varietà delle tecniche, le immagini di Persico ritrovano sempre delle analogie col corpo umano. Il punto di riferimento costante. Col '60 e il '61 alle tecniche del segno se ne sostituiscono altre più manipolatorie. Il collage ad esempio. Ma questa tecnica così dadaista nelle premesse, Persico la usa secondo una grammatica cubista. Occhi, gambe, mani, seni si sfaccettano incastrandosi l'uno nell'altro noncuranti del punto di vista, si intrecciano maliziosamente coi loro corrispettivi botanici: gambi, radici, corolle di fiori. Nella loro delicatezza ricordano Perelà, il danzatore di fumo. Evanescenti come lui, leggeri e allusivi nel loro humour. Lo spazio per fare dell'humour Persico non lo trova nel corpo umano ma nei linguaggi o codici che adotta per costruire la persona. «Persona», il personaggio metaforico che com-

Mario Persico: *Tabernacolo dell'interrogazione*, 1965.



Raffaele De Grada: *Campagna toscana*.

pare nelle sue opere, è d'ora in poi il risultato di giochi più complessi. E quando dico giochi intendo parlare di giochi. Nei quadri sono fatti con pezzi di domino, nei disegni compaiono le scacchiere e i loro agenti, gli scacchi; la tavola dei venti e i suggerimenti, sotto forma di tratteggi, di ciò che la rende dinamica: le correnti; le tavole pitagoriche e i numeri in libertà. La razionalità dei numeri nelle sue versioni più casuali; l'affascinante complessità di certe mosse; il ricamo sottile sulle varianti del caso offerto dalla distribuzione delle carte. Il gioco delle metafore, dei richiami, dei sottintesi, delle analogie riposte si fa complesso. Essa conduce per Persico, coi disegni del '68, alla forma interrogativa o a più riposanti forme risolte, a dei geroglifici chiusi in se stessi anche se ricoperti poi da uno strato materico, da delle nebulose (tecnica a spruzzo) che costituiscono un piano di disordine diffuso e pervadente. Infine con gli ultimi disegni Persico adotta delle forme rotatorie. I cerchi però non si chiudono mai. La circonferenza aperta prosegue sotto forma di linee che ricordano le mappe, i raccordi stradali, un altro dei tanti codici della vita che cerca di mettere ordine. «Il tentativo di sbloccare il segno dalle attribuzioni che — purtroppo — gli studiosi di semiologia producono è, a mio avviso, un lavoro interessante benché difficile. L'umanità vuole leggersi definitivamente» dice Persico. E già. E forse quando l'ultima pagina dell'ultimo dei libri, quando l'ultima combinazione dell'ultimo dei giochi, quando l'ultima sostituzione dell'ultimo dei codici, quando l'ultima assonanza dell'ultimo dei linguaggi sarà stata appurata e catalogata in un labirinto lunghissimo. Quando l'ultimo dei disordini sarà disposto e fissato nella struttura geometrica dell'ordine, se mai

questo lavoro potrà essere compiuto, forse allora qualcuno troverà l'alternativa al sistema che governa la nostra logica: la dialettica. E forse allora ci si accorgerà che ordine e disordine si equivalgono, e così bello e brutto e tutto il resto. E alcuni invece di proliferare e far proseliti si accontenteranno di vivere. Forse, sotto mentite spoglie, lo stanno già facendo. Sì, un titolo alternativo potrebbe essere: SOTTO MENTITE SPOGLIE.

D.P.

Raffaele De Grada

Una mostra antologica di Raffaele De Grada (*galleria Carini*), che comprende opere dal 1919 al 1957 — e cioè tutto l'arco della sua vita di pittore —, documenta l'equilibrio di un artista coerente con se stesso, e il proprio credo giovanile — il noto e palese innamoramento di Cézanne, qui rappresentato soprattutto dalla *Casa dietro le mura* —, senza per altro cadere nella maniera, per la genuinità del costante controllo sul vero di ogni stimolo culturale (in questo senso, egli è artista, ben più lineare e autentico di un Tosi, per fare il confronto con un paesaggista suo contemporaneo, più fortunato e più ricco di umori, ma assai meno controllato). De Grada va esaminato per campioni, sceverandosi nella sua — per altro non copiosissima — produzione le tappe più vitali — giacché l'artista rischia a ogni poco, per eccesso di delicatezza, di impoverirsi e snervarsi —. Dove è più robusto, il suo discorso si presenta con nitidezza come il risultato di fecondi incontri rimeditati ogni volta con attenzione e discrezione; l'omogeneità — anche quella della tavolozza, che varia a poco a poco, sottilmente — registra tut-

tavia aperture avvicendate e adesione ai momenti più fervidi della cultura pittorica italiana, specie tra il '20 e il '35. Dal cézannismo dichiarato a un purismo novecentista — tra il '25 e il '26 —, che sfiora il «côté» dei primitivisti (la *Campagna toscana*): quasi un Francalancia. Subito dopo uno sciogliersi del linguaggio nella direzione indicata da Soffici (il «realismo sintetico»), sino al limite di un certo, ma subito smaltito, uttrillismo. E ancora, in una progressiva apertura lirica, un vibrare e densificarsi di tavolozza e di segno quale del Carrà vedutista intorno al '30. Senza indulgenze spettacolari alle mode, e anzi con una sua gentile scontrosità, sul filo di un intimismo vigilato che nella misura di un paesaggio vibratile ma non sensitivo trovava mezzo adeguato di esprimersi. Con le punte più alte, a mio vedere, intorno al '30 (si osservi tra le opere esposte alla mostra, *Dintorni di S. Gemignano*). Commento più appropriato all'opera di De Grada, e alla sua qualità umana, non poteva darsi di quello che nel catalogo si esprime con le pagine stese dalla moglie Magda: una piccola biografia di felice freschezza letteraria, che restituisce con tocco rapido il senso di una lunga amorosa vocazione alla pittura.

R.Bo.

Galileo Chini

Chini fu eccellente e squisito ceramista nell'età Liberty (e alla mostra alla *Galleria del Levante* si sono visti pure alcuni dei suoi bei vasi); ma anche pittore, cartellonista, illustratore e scenografo di gusto. Dentro una vocazione decorativa che si scioglie rapidamente dai residui del verismo ottocentesco, si distinguono nella sua produzione i luoghi deputati del Liberty italiano: il segno fluttuante, a nastro, del momento Mucha-Jugendstil, il recupero classico, con adesione al clima di De Carolis (fra il 1904 e il '10 De Carolis e Chini erano tra gli illustratori più ricercati, e il nostro in particolare era gradito a Sem Benelli, per una parvenza

di maggior delicatezza e genuinità nel confronto con i dannunziani di stretta accezione), il momento klimtiano e più latamente secessionista (affinità con un Von Bayros). Fuori del periodo storico del Liberty, l'artista continua a coltivare la vena esotica che aveva alimentato nel suo soggiorno a Bangkok, ma che rientra in una dimensione pittoresca sulle orme di Bakst; con questo spirito prepara sontuose e vivaci scenografie, come quelle per la «prima» di *Turandot* (1926), presenti alla mostra. Nell'esaurimento del concetto di decorazione quale il Liberty aveva sollecitato, l'artista esaurisce la sua vena: che resta pertanto legata a un preciso clima e in quello si risolve.

R.Bo.

Marcello Guasti

In due mostre successive, una a Firenze, presso la galleria Giorgi, una a Milano, presso la galleria *Arte-Centro*, *Marcello Guasti*, il noto scultore fiorentino, presenta una antologica esauriente di tutta la sua lunga attività. Dalle opere grafiche, limpidamente siglate del primo periodo, risalenti al '50, alle sculture in legno del '54 circa, nelle quali egli riassumeva, in una rigorosa, raffinatissima tensione dinamica, le sue ricerche pittoriche, a definire, nel dosaggio sapiente dei toni smorzati e nitidamente spartiti, una sorta di realismo magico post-morandiano (era il momento dei «renaioli», possenti strutture, immagini cariche, nella loro immobilità da sfingi, di una energia che sembrava esprimere tutta la forza dell'uomo trasmessa nei secoli; il momento «monumentale» dei suoi «gatti»), Marcello Guasti, che ha sempre sentito la necessità di elaborare interiormente gli stimoli che gli venivano dall'evolversi del linguaggio artistico, rapportato ad una sua personalissima intuizione espressiva e ad una vivace trasposizione in forma delle esperienze letterarie e poetiche, passava al suo momento «informale». Egli saggiava allora la dinamica esplosiva della forma abbandonata a se stessa, — dopo

che egli la aveva così violentemente dominata e contenuta —, la libertà della materia — ma era sempre, in lui, una libertà rigorosamente vagliata — esplorando sempre la nuova dinamica delle forme plastiche nella sapiente grafica in cui le nuove strutture trovavano il loro nucleo creativo. È stato, quello informale, un periodo di passaggio nel lavoro di Guasti; un periodo necessario, inevitabile, ma da scontare e superare al più presto. Restano, di questo momento, oltre ad alcune sculture in cemento e bronzo, ed alle bellissime, raffinate incisioni, il Monumento del parco delle Rimembranze di Fiesole. Da allora la sua ricerca si è sempre più orientata verso la concretezza di un astrattismo dinamico, che si originava dall'analisi e dalla reinvenzione dell'elemento meccanico, nuovo fattore totemico del mondo umano. L'accostamento di materie metalliche diverse, scelte secondo la diversa reazione alla luce, l'incastro geometrico, la serialità dell'oggetto-segno, dell'oggetto-sigla, come alternativa alla serialità della macchina, il fattore dinamico, l'autodefinizione e la spontanea trasformazione di una forma, sono stati, in questo tempo, alla base della ricerca di Guasti. Per culminare nel bel Monumento ai partigiani a spirali concentriche dinamiche, speculari, attorno ad un nucleo sferico trasparente e riflettente, che egli ha eseguito lo scorso anno per un quartiere fiorentino. Si aggiungono, recentissime, oltre ai disegni in cui i suoi elementi formali si strutturano, alle serigrafie e alle incisioni, alcune sculture-macchine, simboli magici di un rito disumano, perfette nella loro implacabile perfezione, terrificanti, terrorizzanti emblemi di una divinità in cui l'uomo attuale si riconosce e si identifica, incapace di ritrovare la sua libera autonomia, sempre più attratto dalle spire di questi magici strumenti stregati.

L.V.M.

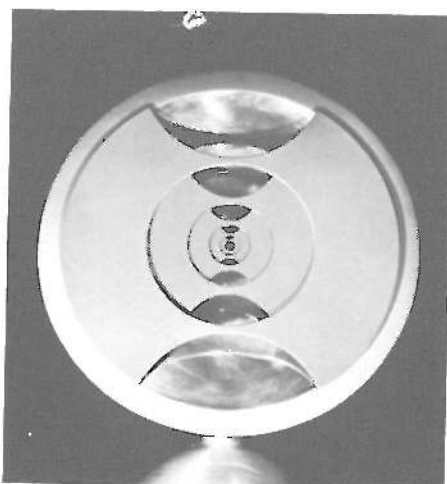
Manlio Rho

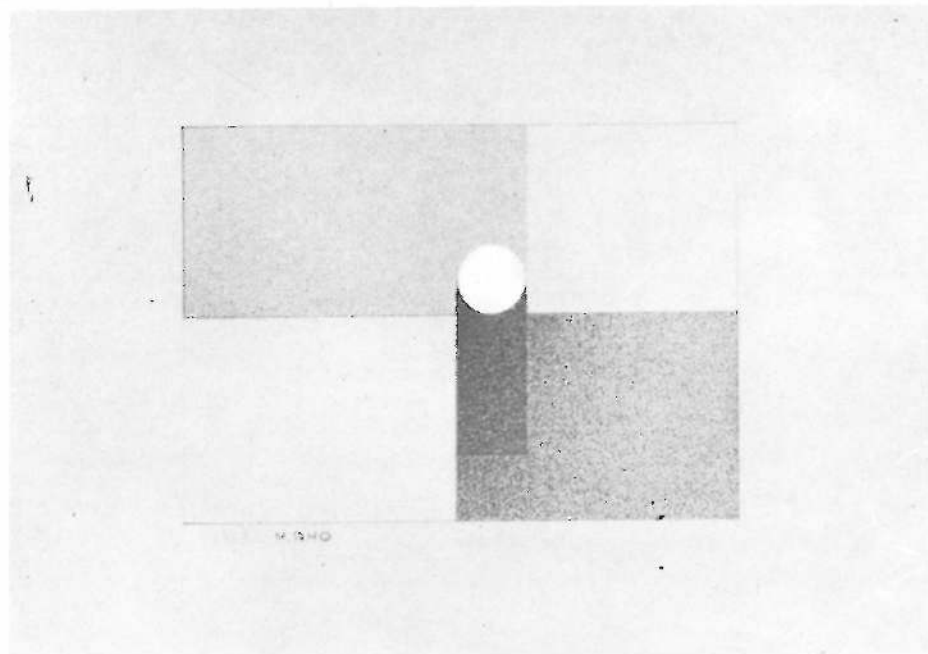
L'opera grafica di *Manlio Rho*, uno dei protagonisti dell'astrattismo italiano, è assai scarsa, soprattutto per quanto concerne gli anni anteriori al secondo conflitto mondiale. Particolarmente interessante, anche per gli specialisti, è quindi la mostra che appunto all'attività grafica di Rho negli anni '30 ha dedicato la *galleria Vismara*, presentando 23 lavori anteriori al 1940 scelti tra quelli ancora conservati dai familiari. Si tratta di opere di rilevante importanza, che, per il loro carattere e la loro datazione, permettono di controllare (e ad un livello primario, qual è spesso quello dei disegni) i modi di sviluppo della ricerca dell'artista comasco, come è noto innestata in un ampio contesto culturale europeo, con un rapporto non ripetitivo, ma al contrario critico ed originale. Risalta così l'iniziale attenzione per Mondrian, che Rho accostò con una comprensione veramente larga e puntuale, riprendendone l'indagine sui ri-

Galileo Chini: *Disegno*.

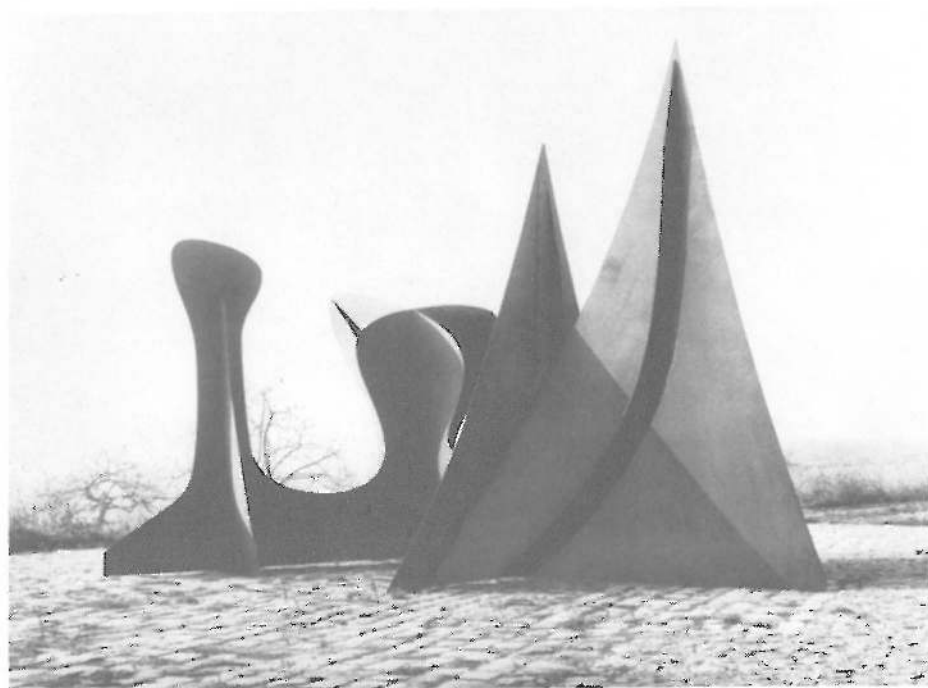


Marcello Guasti: *Scultura n. 1*, 1971.





Manlio Rho: *Composizione*, 1937.



Alexander Calder: *Courbes et pointes*, 1970.

gorosi equilibri emergenti dalla relazione di superfici originate dalla intersezione di linee perpendicolari secondo rapporti poggiati non sulla simmetria, ma sulla « equivalenza ». Così come è documentato il riferimento a Van Doesburg (fin dal 1934), che portò Rho ad attivizzare l'immagine con l'inserimento di diagonali; e soprattutto quello (dal 1935) a Kandinsky che lo attrasse (dal 1935) — particolarmente attraverso il volume *Punkt und Linie zu Fläche* — per la sua proposta di un'indagine sulla fenomenologia degli elementi « primari » dell'arte, che appunto Rho trasferì nelle sue opere,

liberando però le analisi di Kandinsky da qualsiasi sollecitazione psicologica e simbolica. Alla base della ricerca di Rho c'è sempre infatti un'esigenza di concretezza sperimentale, sempre aperta alla verifica dei fatti, nell'ambito di un fondamentale pragmatismo tecnico, che spiega la sua aspirazione ad un non esterno rapporto tra arte e tecnica, tra creazione individuale e procedimenti produttivi, nonché la stessa urgenza di risolvere la « teoria » nella prassi, e che gli rese agevole il riconoscimento (già nel 1935) del significato della complessa opera di Moholy-Nagy, da cui trasse l'incentivo per esperienze

sulle trasparenze dei colori, con chiaro riferimento alle proprietà di certe nuove materie, come il plexiglas, di cui è evidente il riflesso in molti dei lavori, anche inediti, presentati in questa mostra.

L.C.

Alexander Calder

I vasti ambienti dello *Studio Marconi* ospitano un'ampia rassegna di « mobiles », « stables », inchiostri e tempere di *Alexander Calder*; una mostra il cui nucleo, a parte qualche puntata retrospettiva è costituito dalla produzione dell'ultimo triennio. Calder è decisamente un uomo meraviglioso: capace di conservare anche in un tempo usurante e dissacrante come il nostro l'ottimismo e la freschezza di visione di un ragazzo, pur restando confitto, e saldamente, nel presente. Ne è indizio, pure in certi « mobiles » dalla scrittura più aerea e dall'impronta totalmente fantastica, l'insinuarsi di un sorriso tra l'ironico e il divertito e la volontà di non attutire affatto la materialità della costruzione. Il carattere di creazione fantastica diventa allora tanto osteso, così parte integrante dei contenuti dell'opera da impedire al fruitore di abbandonarsi interamente al gioco visivo del ricamo spaziale per riportarlo invece al processo da cui tale gioco trae origine, alla presenza umana che vi è implicitamente sottesa. Per Calder del resto i due termini « abstraction » e « creation », sigla di quel movimento parigino a cui pure aderì nel '31, mi sembra non perdano mai una certa coloritura empiristica. *Armoured Beast*; *Bull*; o il piccolo cammello nero, tutti del '70, così come certi « mobiles » in cui prevale il distendersi radente di forme sagittate, o lo stesso *Semaphore*, del '59, ci suggeriscono quale antefatto uno « smontaggio » della esperienza visiva comune, la straordinaria capacità di Calder di estrarre da questa un lessico in cui ogni elemento, pur conservando intatte le capacità espressive e di suggestione che ne avevano suggerito il prelievo, raggiunga il massimo di semplificazione visiva. E con questo lessico, variamente intersecato e trasformato dalla memoria, che l'artista svolge il proprio discorso, adattando gli elementi lessicali alle particolari finalità espressive della singola opera. E gli basta sottolineare o attenuare il legame degli elementi con il contesto originario per spaziare con una sostanziale identità di metodo lungo un vastissimo campo di esperienze, o per mediarle. Sottolineando tale legame il discorso può diventare allusivo, caricarsi di intenzioni sottilmente ironiche, inclinare a porsi come apologo visivo; mentre attenuandolo, o addirittura rompendolo, l'artista può giungere sino a darci l'opera come totale invenzione fantastica. Direi però che in Calder prevale la tendenza a conservare, con un dosaggio volta a volta diverso, entrambi i caratteri. Una compresenza che imprime all'opera una sortile ambiguità: quella appunto che anche le cose di tutti

i giorni rivelano alla riflessione disincantata di chi le voglia approfondire e pesare senza aprioristici schematismi. Non sorprende neppure che nelle sue «sculture» i nessi tra le singole forme metalliche — di una pulizia e una semplicità artigianale che tradiscono il lontano «mechanical engineer» — siano apertamente sottolineati. Sono parte integrante dell'opera, manifestazione esplicita della metodologia mentale da cui nasce. Ma anche segno, dichiarato, della sua fattura umana. E questo elemento, unendosi negli «stabiles» a quella sorta di monumentalità che, significativamente, nasce in gran parte dal loro essere costruiti con una tecnica che richiama quella della grossa carpenteria in ferro, suggerisce un altro aspetto dell'opera di Calder: la fiducia che essa afferma in un fare umano non effimero. È la stessa fiducia che ammiccia dai «mobiles», da quel loro lontano fissare, mimandoli, gli aspetti più fugaci della nostra esperienza visiva. Semplice, quasi sommersa, appare veramente il portato di una convinzione profonda ed aporomatica per la quale credere nel futuro è un doveroso atto di solidarietà umana. Una fiducia, appunto, non una fede.

R. Be.

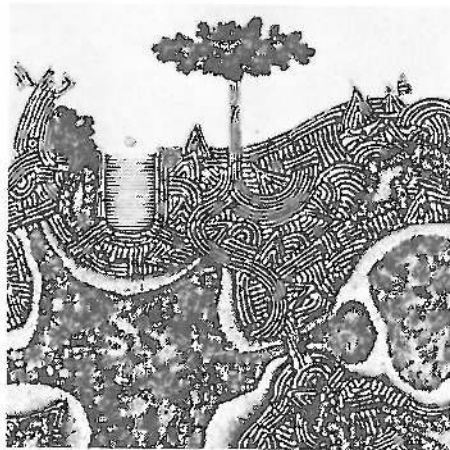
Tullio Pericoli

Tullio Pericoli espone alla galleria *Globarte* una splendida serie di «Geologie» dal percorso di lettura molto lento, articolato e complesso. Già a Verona, di recente, in un'altra ampia mostra Pericoli aveva esposto un notevole gruppo di opere ma è in questi 26 pezzi, di cui 18 recentissimi, che troviamo una vera e propria serie di invenzioni, a livello linguistico e struttivo assolutamente eccezionali. Partendo dalle opere di circa due anni e mezzo fa, lavorate ancora in gesso e con acrilici, vediamo che si matura quella concezione a strati del pezzo figurativo che qui invece, nei dipinti ultimissimi, è enunciata addirittura nel titolo. Costruire per successivi strati un dipinto significa semplicemente operarlo nel tempo oppure operarlo perché esso diventi emblematico del tempo? Pericoli opta per questa seconda direzione e le sue invenzioni diventano segni dell'usura del tempo sui materiali; indefiniti questi, arcaici o almeno antichi, terre d'ombra, ocre, grigi, e poi scalfiti e usati, abbruciati, sdruciti. Si dirà allora che questa è la poetica dell'informale, e verrà spontaneo pensare a Dubuffet e alle sue *Materiologie*, ma il rapporto con lui è non diretto in Pericoli ma scalare: quando Dubuffet costruisce le *materiologie* Pericoli è legato ad una reinvenzione ironica della città e del mondo, quando Dubuffet affronta le architetture ironiche della città (illustrate in un volume edito a New York; Dubuffet, *Edifices*, Mus. of Mod. Art. 1968) Pericoli recupera, appunto, quel tempo lungo sul naturale che Dubuffet ricostruiva nei suoi quadri di farfalle, di elitre, di foglie avvizzite, che segnavano la distru-

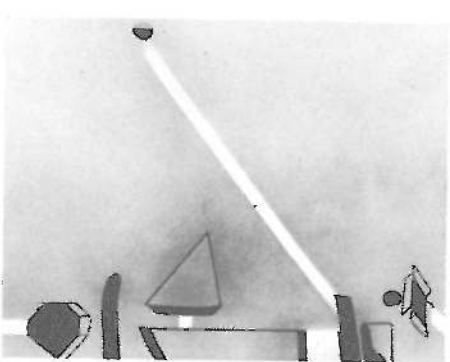
zione dello spazio umano come «Merz» di Schwitters aveva voluto essere la fine del costruito borghese. Tornando a quelle opere di circa tre anni or sono Pericoli le realizza per strati, tempi lunghi, vere geologie terrestri, ma ancora con l'immagine umana, a volte solo una testa appena baluginante con qualche riferimento al Klee di quei «ritratti» stupefacenti e ambigui (Profonda meditazione, Sapiente) che sono reinvenzione delle maschere negre e delle figure delle xilografie giapponesi: una maschera che è il tipo di un'intera specie, veri ritratti antropologici per Klee, immagini emblematiche o tipiche anche per Pericoli ma più coinvolte in quel discorso organico sulla materia, in quello struggimento per la materia che si disfa, realtà che non riusciamo più a raggiungere, corrompersi delle cose. Klee e Dubuffet, i due profeti di un dissolversi l'uno psicologico l'altro organico, esistenziale della cultura d'occidente. Pericoli nelle opere ultime ha aggiunto un altro momento di riflessione alla sua lettura della civiltà soprattutto medio-europea; infatti non posso non notare, sia pure di scorcio, che i suoi nessi con la cultura incentrata sulla «École de Paris» sono quasi inesistenti e così le sue concessioni all'idealismo, e alle poetiche collegate. L'incontro con Max Ernst a tale riguardo non potrebbe essere più significativo e stimolante: Max Ernst (quello degli anni '30 soprattutto) che reinventa la natura alla luce di una psicoanalisi totale, che comprende le piante e gli uomini, i minerali e gli spazi, è il personaggio che stimola l'esperienza di un artista che è forse il più attento cultore di Klee oggi, il solo che invece di imitare Klee (come tutti i seguaci) ha ritenuto più giusto ricostruirlo. Ed adesso le geologie. Sì, ecco la storia, segnata giustamente da Valsecchi, della venuta a Milano di Pericoli; lui «saracino», abruzzese, lui in questa città che condiziona e costruisce neocapitale; e allora le chiusure e le ribellioni, i rifiuti di diventare rotella nella macchina pubblicitaria, il voler vivere d'arte che è modo di sentirsi condizionati (non dico di non esserlo, il sistema prevede anche quelli che lo rifiutano); ora Pericoli non fa più ritratti in primo piano di personaggi ossessionati, sospesi a palloni, contro una città grafitata nel gesso, dipinta a colori bassi baluginanti, schematizzata come dai disegni sui muri evocati da Klee e dalla Nuova Oggettività Tedesca (da Dix fino a Grosz), Pericoli vede la sua esistenza nella città e l'esistenza in genere come un sistema cosmico, e così abbandona il momento individuale e si appresta a diventare il commentatore più attento della visione universale di Klee e della restaurazione dell'es che aveva iniziata Ernst nelle sue germinazioni naturali. Chiarirò questo punto. La grande *Felce arborea*, quasi emblematica della mostra di Pericoli, apparentemente su un'isola, è insieme prospettiva e sezione della stessa isola (come nei manuali di geologia mi dice

Pericoli: dunque la mediazione dell'immagine consumistica) ma con la variante che la sezione è una vera e propria sacca entro cui pullulano microscopiche germinazioni, l'orrendo dell'es che si nasconde entro ogni naturale. La Felce, che ha le foglie ameboidi, le protuberanze sfollate di una spugna corallina, riassume in sé i due principi, maschile e femminile a livello psicoanalitico freudiano e, in chiave archetipica, suggerisce anche la grotta Junghiana, simbolica del rifugio e dell'utero. Un altro titolo è stimolante, *Antica vita del mare*, dove figure trancianti dipinte a stratificazioni, si inseriscono, si compenetrano, si accavallano, esseri di vitalità non leggibile ma illustrata dai colori comunicano spore, barbagli luminosi, generazioni di filamenti attraverso strati di oceano variagato e vibrante. La tecnica di Pericoli è complessa come la storia di ogni dipinto. Intanto è lentissima, si fonda sulla preparazione orizzontale di un campo vero e proprio di azione sul quale viene disteso il gesso, viene posato a siringa il colore acrilico; poi, con un'elaborazione complessa e attraverso tempi successivi, questo gesso viene seccato e tolto e resta l'acrilico (nero e bruno in genere), che ha forma plastica, così che la scultura è, come nel naturale, non solo rappresentazione ma oggetto, cioè emblema degli oggetti, emblema del mondo. Raramente dunque titoli sono stati più profondamente organici ad un'opera ed aderenti.

Tullio Pericoli: *Piccolo cretaceo*, 1971.



Mario Tudor: *Diagonale azzurra*, 1971.



Quindi i colori, acrilici anch'essi, vengono distesi su questi canali di materia opaca a creare le gallerie nella terra, le lanche nel terreno, i golfi, la deriva dei continenti, le stratificazioni del cretaceo, la risega a U delle sezioni del manuale. Pericoli sta costruendosi adesso una simbologia. Ora una certa filamentosa, fratta ma sempre collegata serie di propaggini affondate nel terreno significa materia germinante ma anche corrotta; gli intrecci più spessi, quasi cannucciati se in grandi parallele e azzurri valgono mare, se ocrei valgono groviglio di terra; l'albero è parte, con la radice, del terreno e questo spiega perché il tronco è segnato dallo stesso fluente, intrecciato, vimineo crescere di materia; le fronde sono appunto come madrepore, e hanno la stessa struttura a grumosi forellati nuclei, simili anche ad arnie sezionate, così che vegetale animale e marino vengono a confondersi in un'unica unità vitale. *Deriva verso Ovest*, un altro dipinto, racconta dei continenti, come lo splendido ricordato *Cretaceo*, e qui l'ironia, questi fratti iceberg di terra fluttuanti sull'azzurro, risulta più evidente, ma sempre con lo scavante discorso sul corrotto nucleo interno, che per Pericoli è discorso umano: il modo suo di parlarci dell'inconscio. Qualche conferma viene, per una interpretazione psicoanalitica, da due dipinti di alberi (e non si dimentichi che l'albero sul mondo, nell'iconografia medioevale, è l'albero del bene e del male, ha segno cosmico), quella dell'albero invernale, scolato di bianchi sul bianco del fondo e, più ancora, quello di *Albero sull'abisso*, dove la solitudine, l'isolamento, il senso imminente del pericolo non possono non uscire evidenti dietro un tale emblema personale ritagliato contro il cielo chiaro, da quella roccia tagliente come una minaccia, da quel magma ovale corrotto, forato e rovescio che sta alla base, nel ventre della terra. Quanto ho scritto su Pericoli è per una sua interpretazione anche a livello psicoanalitico dovrebbe essere letto contestualmente alla serie di riferimenti a Klee, Dubuffet e Max Ernst; proprio una persona come Pericoli che rifiuta la lettura idealistica degli artisti fuori della storia sa riconoscere sé in un contesto di referenti, ed anzi sa intendere quanto la cultura sia vita per ogni successiva ricerca ed esperienza; a mio vedere dire di lui che è il solo ad avere intesi i due poli di estatica analisi del naturale e cosmico (diabolico) caos di Klee è dirgli che è uno dei più nuovi personaggi della ricerca artistica italiana. A.C.Q.

Mario Tudor

La galleria Morone 6 ospita una personale di Mario Tudor, un pittore giuliano, relativamente giovane e da alcuni anni attivo a Milano. Si è trattato di un incontro assai opportuno con il più recente lavoro del pittore, che in questi ultimi anni aveva esposto solo in vaste collet-

tive: alla Galleria delle Ore nel '69 e al Premio Ramazzotti nel '70. Per una prima caratterizzazione orientativa di queste opere ci soccorre quel vero e proprio continente dischiuso alla pittura contemporanea dall'opera di Klee: il mondo fisico, infatti, è per Tudor, lontano da ogni naturalismo figurativo, ancora oggetto di indagine. Tuttavia lo attrae non tanto ciò che è immediatamente visibile, ma ciò che è riposto, che sfugge alla visione — come il Timavo, spesso ricorrente nei suoi titoli, che scorre invisibile sotto la terra carsica e ciò permette all'artista di dare ampio spazio alla propria immaginazione. Il suo atteggiamento nei confronti delle cose è ilare, al fondo giocoso, capace di giungere a toni sottilmente umoristici come ne *Il picco di Orizaba* 1970: è l'atteggiamento di un uomo che guarda con curiosità alla vita delle cose che lo circondano, che è pago di abbandonarsi alla loro vitalità in atto, senza che ciò che ne sarà domani faccia problema o offuschi il suo modo di sentire. E questo non appare affatto dettato da desiderio di evasione, ma è piuttosto un peculiare modo di sentire dell'artista, qualcosa che gli permette di essere autonomo sia verso lo spiritualismo di Kandinsky, che verso la ricerca sempre profondamente orientata in senso conoscitivo di Klee. Tra gli strumenti espressivi a cui Tudor affida il proprio discorso ha una parte a mio giudizio determinante il colore terso, sempre cromaticamente saturo e che, pur mosso e vibratile per successive velature, non perde mai quella sorta di limpidezza di timbro consentita dall'acrilico. Una limpidezza ribadita del resto da un ricorso alla geometria che non mira ad ostendere tagli geometrici o una volontà razionalizzante, ma di cui l'artista si avvale con molta libertà per rendere le forme poste sulla tela più semplici ed essenziali, inventate anziché totalmente fantastiche. *Mare dalmato* 1971, una tela, tra l'altro, che più che proporci un'immagine inclina alla narrazione, è in questo senso esemplare. Vi sono poi altre esperienze, come quella più legata alle risorse della luce di *Diagonale azzurra* 1971, che testimoniano della curiosità e della disponibilità alla ricerca di Tudor e che si pongono come altrettante conferme della ricchezza del suo mondo espressivo.

R.Be.

Fernando De Filippi

Nella composizione dei suoi quadri più recenti, esposti alla *Borgogna*, De Filippi parte da una o più fotografie, alternando una singola emergenza a una giustapposizione d'immagini, e vi distende sopra una trama, o griglia, che è anche mirino, obbiettivo, limite spaziale. Ne vien fuori una struttura organizzata successivamente in componenti paratattiche, che realizza un omogeneo livello significante complicando e arricchendo l'immagine iniziale, scaturita da una situazione pressante, da un *qui ora* che diviene, estendendosi alle



Fernando De Filippi: *Lo spazio possibile*, 1971.

articolate ed eguali dimensioni delle opere esposte, una specie di *ubi consistam*. La disposizione topologico-ubiquitaria di certa pop-art appare evidente: il dramma e la tensione esistenziale dell'artista, di un individuo atomizzato, preso di mira, in una gabbia da cui non può sortir fuori, corrisponde alla situazione di chiunque viva entro questo universo tecnologico, dove è proprio il venir meno di una condizione *autre* a far posto a un'impersonalità allusiva, generica e rinvitante, alla stregua delle figure umane riprodotte sui rotocalchi che non esprimono, non connotano, ma denotano «qualcosa altro». La immagine fisica di De Filippi, presente in molte sue opere recenti, è ambigua: la sua stessa connotazione di uno spazio-tempo memoriale, quotidiano, coinvolge l'intero orizzonte mondano; ma i riflessi psicologici, impressivi, «soprasegmentali», per dirla coi linguisti, (le smorfie, la drammaticità dei gesti, l'urlo) rinviano a qualcosa di esterno, di alienante. C'è in quasi tutte le opere di De Filippi una sovrapposizione del valore connotativo e denotativo dell'immagine; il primo sembra riferirsi a una situazione drammatica da cui è impossibile uscire (si è braccati, impotenti), e ciò vien fuori assai bene anche dal colloquio tra De Filippi e Crispolti (pubblicato nel catalogo e quanto mai illuminante), ove si afferma che lo spazio del quadro è qualcosa che «fa mancare aria», per cui ne sortisce una specie di grido soffocato, che è uno sfogo, l'esplosione inevitabile, anche se tardiva, di una saturazione psicologica. Il piano denotativo invece, che allude a una situazione più generale e mentale, ci pone di fronte a una teatralità fredda, scoperta, che mostra all'interno del prezioso vocabolario e dell'articolata texture una serie d'ipotesi in contrasto, giustapposte, che costituiscono più propriamente il livello paratattico in quanto «possibile» (nella misura in cui le ipotesi sono quelle di un mondo possibile, e in tal senso si giustifica un recupero di tale accezione, da noi altrove supposta in merito allo spazio ipotetico, associativo, del De Filippi, che suggerisce anche alcune attuali manife-

stazioni del suo status), per cui convivono sul medesimo piano denotativo la componente edonistica, simbolica (allusività al mito delle nuove origini, che si fonde nell'accostamento-identificazione tra l'immagine dell'isola felice, la Tahiti primordiale, e la Cuba simbolo del progresso), e quella ideologico-politica, che pur adombrata a un grado posizionale, alternativo, si focalizza in alcuni dati emergenti come i pugni tesi, il protendersi delle mani aggrovigliate (ove è un taglio espressionistico che rappresenta un recupero sincronico vigoroso di componenti diacroniche), gli emblemi del proletariato e, per antifrasi, le masse disperse, le trame ossessive del quadro, i bersagli, i numeri, e infine le grandi scritte; che, pur arricchendo linguisticamente il « *pastiche* » eterogeneo propostoci dall'artista (il quale riprende *ad hoc* l'efficacia semantico-percettiva dei posters, a partire dall'avanguardia russa) assumono autonome valenze, ponendosi in non casuale rapporto coi brani verbali tratti da altri contesti, metalinguistici, che col loro senso reperibile aiutano a chiarire una significatività incondita, e si pongono comunque anche essi in una dimensione contrastiva, bi- o poli senza, denunciando l'ambiguità derivata all'immagine dalla focalizzazione diversamente livellata, stratificata, dell'immagine stessa. Tali possibilità di lettura delle opere del De Filippi dimostrano che egli è uscito dall'impasse della visione agglutinante, che si manteneva nel limbo di una semanticità sotterranea o scarsamente emergente. Egli ha preso il coraggio a due mani consentendo un tipo di lettura articolata, complessa, a vari livelli semantici, in cui la valenza connotativa s'intreccia con quella denotativa, e da una situazione psicologica, interna, memoriale, fatta di avanzamenti e rictranzze, di scarti e aperture, si arriva a uno *status* più coscienziale, che tuttavia nel pur felice conguaglio strumentale rischia di proporsi come vagheggiamento ipotetico, tra l'edonistico e il sensuoso (e qui torna di nuovo la combattuta *aisthesis*, il vagheggiamento dell'Arte), di un rifugio mentale nel primitivo atemporale (metastorico) o l'utopismo ideologico, di una realtà inverificabile, sostanzialmente velleitaria, decantata e oggettivizzata a quel livello rigoroso ma generico, come generico e chocante è il piano linguistico che si fa mediatore di questa artificiosa proiezione immaginativa.

C.C.

Silvio Zanella

Silvio Zanella è un pittore già noto a Milano e con un rispettabile curriculum alle spalle. Le opere esposte alla galleria Gianferrari ne documentano la fase più recente, che si raccomanda per un interesse che oltrepassa la qualità pur apprezzabile dei pezzi. Com'è noto, l'arte moderna ha una sua tradizione, la quale si distingue da quella dei secoli precedenti soprattutto per un eccesso di sofisticazione culturale.

Al punto di saturazione a cui è pervenuta, si può dire che oggi « avanti » e « indietro » si equivalgono, che è altrettanto difficile avventurarsi nell'inedito e infondere nuova vita ai recuperi. Difficile in entrambi i casi è conservare intatta la freschezza della sensibilità, nutrirla di significato evitando la secca del cerebralismo e dell'archeologia. Mi pare che questo sia il caso di Zanella. La prima associazione che scatta nella mente osservando le sue pitture è la famigerata « letteratura ». Invero non è infondato rintracciare la direzione del recupero nel simbolismo fine secolo. Ma la prima impressione è fallace, perché Zanella sa innanzitutto dissimulare la presenza di quei corpi nudi di donna sotto le sembianze di nuvole che aleggiavano sul paesaggio. Soprattutto il suo colore, sensuale e incantato, possiede un lirismo trasfigurante che disperde le tracce della Brianza da cui l'artista ha preso lo spunto e le tramuta in un mondo di sogno e di non so quale felicità, perduta o sperata, in cui l'eroticismo assume accenti casti e idealizzati, che contrastano significativamente con l'eroticismo sbracato e commerciale che ci assedia nel mondo di oggi.

P.R.

Alik Cavaliere

A rileggere ciò che, durante questi anni, è stato scritto su *Alik Cavaliere*, sorprende la precocità e l'insistenza del termine « metamorfosi », usato dalla critica nei confronti delle sue opere. E, secondo me, ciò deriva non tanto dal fatto che è una parola che si trova *ab antiquo* in qualche titolo delle sue sculture (ne ricordo, per esempio, due in cemento del '59), quanto perché sulla sostanza di questo particolare mito, Cavaliere — consapevolmente o inconsapevolmente, è difficile districarlo

— in pratica ci si è accanito da sempre. A guardare, infatti, al fondo delle sue sculture-racconto, si rileva che questo pensiero sulla metamorfosi si è manifestato fin dai « Giochi proibiti » e dalle « Storie di G.B. » e forse anche prima. Per finire alla lunga serie dei « calchi » vegetali ed alle recenti immissioni fra questi erbari-foreste pietrificate, di strani personaggi in resina, in bilico fra l'umano e l'organico. Ora, con i tre environments presentati alla Schwarz, mi pare che il riferimento si sia fatto esplicito. E a svelarlo, senza possibilità di equivoci, basta una delle due « antiche storie d'amore », quella, cioè, di « Apollo e Dafne », che costituisce, poi, l'opera cruciale della mostra. I due mitici personaggi, in una accentuata ambientazione teatrale, tipica in lui (come aveva individuato Barletta fin dal '63), vi consumano, in effetti, per così dire alla luce del sole, il loro eterno rito. Ancora una volta la carne si tramuta in arbusti. In uno strazio ironico, altrettanto tipico in Cavaliere, la carne è rosea, mimetica, e gli arbusti nascono da brandelli sanguinolenti. E una robusta rete divide i due personaggi. Quasi a sottolineare un insuperabile diaframma tra speranze e realtà (il pensiero corre, per contrasto, allo stretto contatto, alla meta quasi afferrata dell'Apollo e Dafne del giovane trionfante Bernini). La coscienza di questo fatale scacco appariva un tempo (un po', forse, per pudore, un po' per qualche residua fiducia) appena accennata: valga quel sapore di « cenere e tosco » della frutta lustra e polita. Ma adesso si è fatta estremamente lucida. E nella boscaglia in cui il tragico trapasso si consuma, grazie anche ad un ambiguo gioco speculare, è tutto un rimando a questa vana corsa, a questa imprevedibile autenticità di vita. Ho detto dello strazio ironico e vorrei brevemente aggiungere che in que-

Alik Cavaliere: *Apollo e Dafne*, 1971. (foto A. Hammacher).

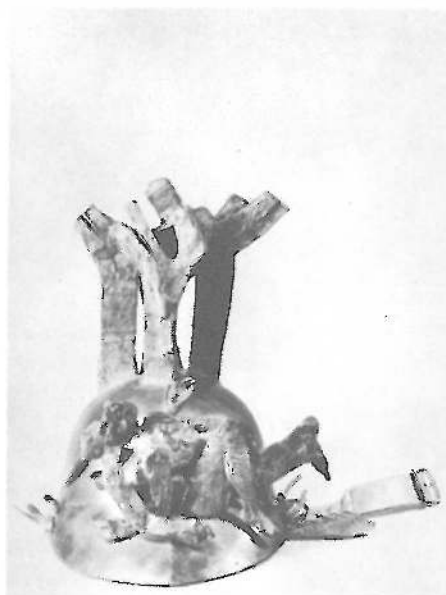


ste ultime sue opere, se il registro si è fatto più acuto, il confine tra strazio e ironia è diventato ancora più labile e indefinibile. E non è, forse, senza significato che una delle due donne dell'altro environments, quello dal titolo «A e Z aspettano l'amore», abbia appena posato sulla panchina, su cui siede, la «Certosa di Parma» di Stendhal. Il riferimento letterario non è insolito in Cavaliere. Basti ricordare i precedenti titoli lucreziani delle sue sculture. Ma questa volta mi sembra che l'allusione sia qualcosa di più di un riferimento, sia pure calzante. E indichi un più preciso richiamo, una intima adesione alle spellate esperienze dello scrittore francese e — insieme — alla sua ironia che, inglobando queste esperienze, le trasfigura in una sfera di eccezionale pienezza estetica. Figuriamoci se uno spirito scontento e irrequieto come Cavaliere si fermerà a questi environments. Ma resta il fatto che la sua confessione ha qui raggiunto una verità, secondo me, tra le più realizzate e toccanti, non soltanto nell'ambito della scultura italiana.

F.V.

Giacomo Baragli

Dopo Roma, ecco Milano, a completare la risalita espositiva lungo la penisola, dopo l'arroccamento a Palermo di questi ultimi anni, per ripetere le stesse parole che Baragli usa nell'autopresentazione a questa mostra all'*Agrifoglio*. Un isolamento volontario (dopo le esperienze milanesi e londinesi) durante il quale ha però continuato ad essere attentissimo ai fatti artistici che si stanno svolgendo nel mondo; ma altrettanto alieno da mode e cose del genere, per seguire soltanto lo sviluppo di certe sue ragioni. E bisogna dir subito che sono ragioni di forte, inconfondibile pregnanza. Ricordo i «muri» di qualche anno fa, di cui uno è presente anche in questa mostra, insieme ad opere più antiche: quasi ad indicare una continuità, una coerenza inconsuete. Le sculture di oggi, concettualmente forse più precise, hanno infatti lo stesso suono grave, la stessa pesante modellazione, la stessa monumentalità, anche quando sono di limitate dimensioni. Ed oltre al «carretto» con la storia siciliana che diventa storia di ogni nucleo familiare, mi vengono in mente la straordinaria barca quasi carontea, il paesaggio anch'esso arroccato, la serie degli elmi, probabilmente il punto più alto di questa mostra. Elmi misteriosi, forse dei vittoriniani Gran Lombardi, ai quali peraltro tipologicamente lo scultore appartiene. Simbolo classico di violenza guerriera ma, in questo caso, al tempo stesso piedistallo ad un'altra violenza che li doma. Cioè la forza vitalistica e irresistibile che promana dai piccoli personaggi stretti in un abbraccio amoroso violento e primigenio. Ma Baragli è artista troppo colto e avvertito dicevamo, per non sapere che arte non è questione di contenuti esterni. E



Giacomo Baragli: *Elmetto*, 1969.

queste sono «storie» dove lo scontro avviene ad un livello più profondo. Un livello in cui la levigatezza dell'elmo contrasta con la squadratura delle forme che lo «ornano». E il tutto si carica di un segno vigoroso e fiero che avvolge, caratterizzandola, tutta la sua scultura. La quale, inoltre, si contraddistingue da altre ricerche che potrebbero apparentarsi, per un tono dolente e solenne insieme. Come il marchio di una fatica del vivere, ma indomita. Che è poi forse la ragione della sua fedeltà ad una poetica, diciamo, realistica. Una concretezza di umanità, senza possibili scampi. Anche nelle sue ultime prove, dove le figure semplicemente ritagliate nella lamiera, continuano nel loro oscuro, doloroso destino: da un tunnel all'altro, in una perenne fuga verso la luce. Uno scultore dunque di denso spessore umano, con un suo lento, isolato cammino, intento a testimoniare, con estrema sincerità, di sé di quella umanità di cui si sente parte.

F.V.

Gioxe De Micheli

Può darsi che suoni cresca a diverse orecchie ma, per me, i dipinti di Gioxe De Micheli, appartenenti ai recenti cicli del «Flauto magico» e del «Falconiere», esposti alla Galleria 32, sono la conferma che il suo pieno, vero discorso debba ancora venire. E queste serie — compresa quella sul Dürer che le ha precedute — rappresentano «esercizi» di un giovane che, con intelligenza e raro rigore intellettuale, sta cercando di mettere a fuoco una pittura realmente autonoma, cioè con un preciso, originale significato estetico. Ed è lui stesso a metterci sulla strada, con la scelta del Dürer e, oggi, dei falconieri. Due mondi solo in apparenza molto lontani: se è vero che il Dürer fu il momento di maggior coscienza del tra-

passo alla rinascenza tedesca, vale a dire quello in cui eticità divenne sinonimo di conoscenza, una implacabile volontà di capire; se è vero che il *De arte venandi cum avibus*, il vasto trattato di falconeria di Federico II, fu, insieme, coagulo e spinta ad una esperienza laica e naturalistica che si contrapponeva agli *a priori* teologici. In termini di pittura, oltre alle scelte iconologiche che ho detto, mi sembra di poter indicare il particolare, deliberato grafismo con cui contorna i profili e la magrezza dei colori che caratterizzano le sue ampie tele, quasi per richiamarsi ancora alla gotica lezione dureriana, alla sua acerbità coloristica, volta a spingere più al pensiero che al diletto. E una certa calma ieratica, che è nei suoi dipinti, riporta sempre a questa concezione della pittura come veicolo privilegiato di conoscenza. Una affermazione non priva di orgoglio aristocratico (e Dürer, nella sua umiltà, si sentiva aristocratico dello spirito, e la falconeria divenne addirittura simbolo di una società cortese) ma che, fatta in questi tempi di crisi di collocazione dell'arte, acquista un valore contestativo e polemico. Soprattutto perché, acutamente, questa conoscenza, viene proposta non certo priva di un'aria di sospeso mistero, un arcano rapporto tra l'uomo e il rapace (per questo arcano mistero si veda anche la serie del «Flauto magico»). Un discorso, ripeto, ancora introduttivo, che potrà precisarsi meglio in seguito, specie se egli saprà perseguirlo con altrettanta ostinata intelligenza e pazienza, sordo alle lusinghe dei piaggiatori e dei facili successi. Valga — per rimanere al Dürer — la ferma risposta che questi dette al mercante Jacob Heller che lo sollecitava a finire presto il suo altare per

Gioxe De Micheli: *Il suonatore di flauto*, 1970/71.



la chiesa dei Domenicani a Francoforte: «Quadri volgari ne saprei fare un mucchio in un anno... con quadri simili si può anche guadagnare qualcosa». Ma era contro la sua natura e il suo interesse.

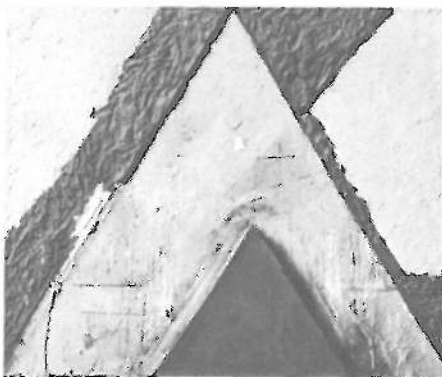
F.V.

Luigi Ontani,
Rossano Guerra,
Giorgio Crippa

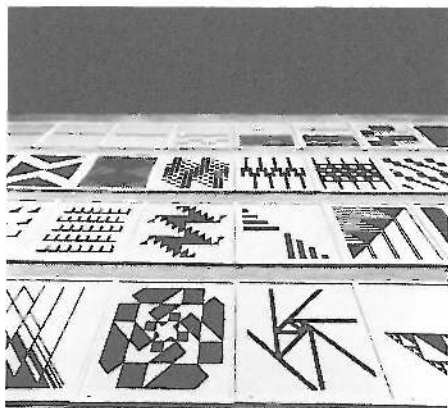
Tre giovanissimi, in tre direttrici diverse, ma con un timbro qualitativo che li contraddistingue, inequivocabilmente, fra i tanti che continuano ad alimentare le schiere artistiche.

Luigi Ontani è già noto ai nostri lettori in quanto se ne è già parlato in occasione di altre sue mostre; l'ultima è stata quella alla Flori di Firenze. Qui al *Diagramma* espone però un nuovo «ambiente» e vale forse la pena soffermarsi brevemente. Dei ludici cartoni grezzi di anno scorso sono rimasti solo piccoli ritagli. Ed anche delle più recenti, ambigue allusioni storiche culturali («Piccione per la colomba di Severini», l'omaggio a Lautreamont, gli agnellini di Pelizza) è rimasta appena una traccia. Forse soltanto la crudele dolcezza demistificante. Applicata ora alla sua storia personale. L'ambiente è infatti una somma di ricordi: un baule con un cappelluccio, un maglione e un verbale spiegazzato dei carabinieri; l'angelo custode portalampadina, l'orologio a cucù, le palline, i gessetti colorati. Con tutti i gradi della beatitudine, sotto la protezione della Trinità: dai serafini ai cherubini, dal calendario con le immagini delle Santi da baciare alla lettera di Natale. Ci si aggira fra questi oggetti, disposti con perfida grazia, con un misto di tenerezza e di ripugnanza. E sulla pelle scorre questa consapevolezza di alienanti matrici.

Di Rossano Guerra, probabilmente avrà occasione di parlare in sede di consuntivo della *Rassegna S. Fedele*. Senonché desidero sottolineare fin d'ora che questo giovane marchigiano (studia ancora all'Accademia di Urbino con Concetto Pozzati) si è rivelato una delle personalità più promettenti fra quelle finora presentate a questa manifestazione. Fu notato anche l'anno scorso quando inviò due piccoli dipinti al Premio S. Fedele. Questa personale conferma che ci troviamo di fronte ad un giovane molto dotato. Le sue ricerche si basano specialmente sulla natura del colore. Colori assai significativi grazie alle caratteristiche di densità; quasi una ricerca di luce-materia. Sperimentati in vari modi ma riportati, sempre, ad una poetica lucidamente unitaria. Sia che si tratti di colori tradizionali, di cere stratificate a più colori, di colori proiettati su uno schermo, addirittura di piccole piume incollate sul quadro. E questi colori si organizzano secondo una ricorrente forma triangolare. Che non è però mai uno schema rigido, anzi è un supporto



Rossano Guerra: *Cera vergine più stucco*, 1970.



Giorgio Crippa: *Momenti formali*, 1969/70.

che conserva tutte le accidentalità e le più libere casualità di una operazione manuale e personale. Ed è proprio questa operazione marcatamente personale (pur con tutti i riferimenti di cultura che la prensile, istintiva attenzione di questo giovane ingloba) che convince di più.

Il terzo giovane che vorrei segnalare è Giorgio Crippa, che proviene da studi di architettura ed ha esposto alla galleria *Cenobio Visualità*. Siamo in campo ghe-staltico ma con una chiarezza e fermezza di propositi davvero inconsueti. Specie la serie di 104 tavole dal titolo «momenti formali in successione lineare» rappresentano un biglietto da visita di tutto rispetto. Con rigorose sequenze e attraverso «invenzioni, deduzioni, induzioni», alcuni elementi di base arrivano ad articolarsi in immagini molto complesse. La componente didattica molto forte non raffrena affatto la ricchezza e freschezza immaginativa del processo. La attenzione dell'osservatore è attratta e spinta a proseguire il divenire della forma. Ma non secondo i moduli dell'incantamento di parecchia op art. In Crippa c'è un rigore giovanile anche nella scelta puritana del bianco e nero e della bidimensionalità. Una volontà di presentare un semplice, chiaro modello per una percezione più attiva e critica degli accadimenti.

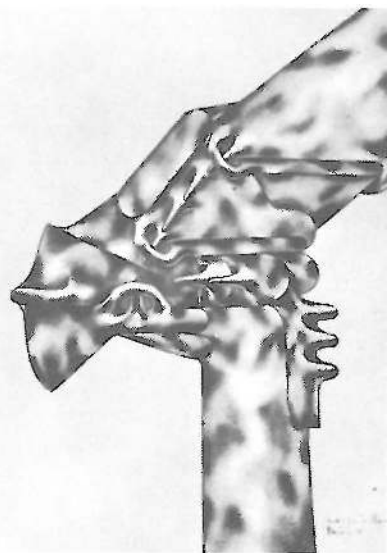
F.V.

Omegna

Carlo Manini

Per la sua personale, alla *Portico d'arte*, Carlo Manini ha raccolto sculture in bronzo, gesso, legno e un buon numero di disegni dal 1963 in avanti, sino ad oggi: rapida sintesi di un lavoro in progresso, che consente di farsi un'idea della sua storia. Trentaquattrenne nato a Palanza dove lavora, Manini ricorda per certi versi un tratto della scultura italiana degli ultimi anni: organismi fisiologicamente percorsi da indicazioni di vita che ha abbandonato la scena lasciandovi la propria forma, il segno, o il simbolo, di una presenza che non è possibile tacere, e preme da ogni parte; ma organismi di una pulizia formale da ricordare degli oggetti tecnologici, giocati a contrasto con la strumentazione organicistica che si portano dentro. L'analogia, però, con la restante scultura si ferma a questo repertorio. L'uso dei dati in Manini è divergente dal contesto generale, e si può riassumere in questi termini: la tessitura tecnologica è usata non come simbolismo del contrasto organico-artificiale, in chiave esistenziale, ma come sintesi, riassunto formale delle varie evidenze fisiologiche, materiali, psicologiche. Questo permette di semplificare il paesaggio plastico su cui lavora, concentrarlo su pochi tratti condensati e sempre più precisi e taglienti. La strada imboccata sta in delicato equilibrio fra memoria insistente, quasi ossessiva, del dato naturale, e una sorta di simbolismo, di linguaggio di segni e di forme con cui interpretare e entro cui percorrere il proprio mondo emotivo. Che sia un viaggio emozionale, che non sarebbe inutile chiarire in chiave psicoanalitica, è fatto evidente ed anche scontato, forse, ma ciò che conta è che questo repertorio di forme e segni giovani non a dichiararlo, a mimarlo, ma a investirlo e quasi a rivelarlo a se stesso.

Carlo Manini: *Disegno*, 1970.



Processo, questo, in cui Manini si va approfondendo con una intensità ed autorialità estremamente tagliente, senza suture letterarie o divagazioni pittoricistiche, che è la gran pecca di tante ricerche di scultura o pittura inquadrare nell'arco esistenziale cui s'è fatto cenno. La segnalazione, dunque, si nutre anche del succo della scoperta, e c'è da credere che di Manini si torni a parlare presto, e con miglior risonanza.

P.Fo.

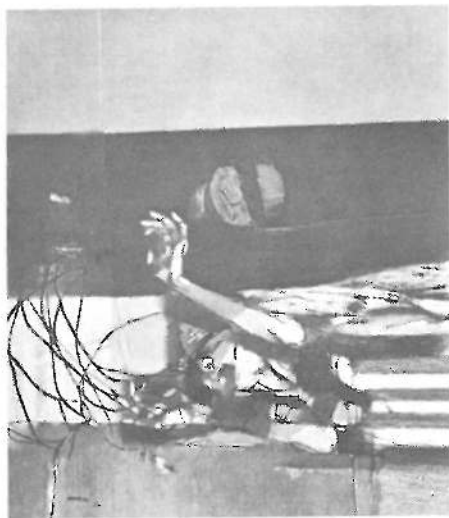
Padova

Henrique Marin,
Piero Mancini

Alla galleria «Pro Padova» ha esposto un artista spagnolo, *Henrique Marin*, che già alla Biennale veneziana dello scorso anno si segnalò per la posizione di contrasto che assunse, assieme a pochi altri, nei confronti del dilagante tecnicismo dei vari padiglioni, per restare invece saldamente legato a una tradizione da cui ha tratto frutti non indifferenti, come si è potuto ulteriormente dedurre da questa personale. Un senso nero dell'umano vivere, insito in tutta la cultura spagnola, dai «capricci» di Goya al surrealismo nero di un Buñuel o di un Cuevas, ad esempio, assieme a una concezione picaresca della vita, imprimono un significato quasi epico a molte di queste incisioni che, in un certo senso, specie nelle figure dei campesinos, ricordano determinati aspetti della figurazione latino-americana e in particolare le «fiestas» di Orozco, inserendosi quindi in quel clima di espressionismo sociale che ebbe un'incidenza determinante sulla cultura latina degli anni '30.

Da questa corrente trae anche origine, seppur attraverso mediazioni neo-figurative, l'opera di *Piero Mancini*, pittore padovano nato nel 1927, che ha presentato

Piero Mancini: *Fedayn*, 1971.



Giorgio Zennaro: *Conformazione evolvente*, 1969.

alla galleria «Antenore» una scelta della sua recente produzione, per lo più disegni. Una carica espressiva di notevole intensità anima questi fogli, in cui figure di adolescenti sembrano percorse da un brivido, da un senso panico della vita, raggiungendo spesso accenti poetici ricchi di vitalità e di freschezza, una freschezza caratteristica delle cose fatte con sentimento. Essa però ci pare venga meno quando in questi disegni vengono inseriti temi di carattere polemico-programmatico, e peraltro di una polemica un po' epidermica e comunque ritardataria, quali la madre vietnamita, il fedayn o la guerra di Spagna, che vanno a scapito di una iconografia e di un linguaggio che sembrerebbero invece voler tendere alla poesia pura.

A.C.

Giorgio Zennaro

Continuando nel lodevole sforzo di svecchiamento di una cultura figurativa che a Padova, malgrado certe isole, continua ad essere asfittica, la galleria *La Chiocciola* ha presentato alcune sculture e vari dipinti del veneziano *Giorgio Zennaro*. Come rileva Toniato nella presentazione, si tratta di un artista appartato e probabilmente per questo «poco conosciuto o relegato ancora (dalla critica ufficiale) a una cultura astratta, cioè agli esempi sia pure fecondamente prestigiosi di Brancusi e di Arp». In realtà, se i due predetti artisti sono stati la premessa della sua ricerca, attualmente — e questa mostra lo esemplifica in modo evidente — Zennaro è, semmai, su quel versante che, per ripetere ancora le parole di Toniato, cerca di analizzare «le funzioni generative della forma». E malgrado i pericoli di tipo formale insiti, secondo me, in queste indagini, egli lo fa con intelligenza e con una particolare energia e lucidità.

Mi riferisco al senso di chiarezza di diverse sue opere; a quell'energia già chiaramente denunciata in un dipinto del '65, qui presente, e che è ancora alla base di parecchi dei suoi ritmi attuali; alla sua frequente scelta di una forma fissa (quasi un fonema alla Capogrossi) in cui il diverso colore delle superfici e i diversi fondali in cui si muove, sono tutte lucide verifiche della capacità dinamica e formativa di questa forma. Forse sussistono anche altri rischi, specie un certo cantare del colore squillante che può sfiorare la superficialità. Ma, a mio avviso, anche tale rischioso uso del colore puro, spesso riesce a diventare di segno positivo. Soprattutto quando questo «bel colore» integra o, meglio, si conforma alla energica dinamicità che resta il suo segno più precipuo.

F.V.

Parma

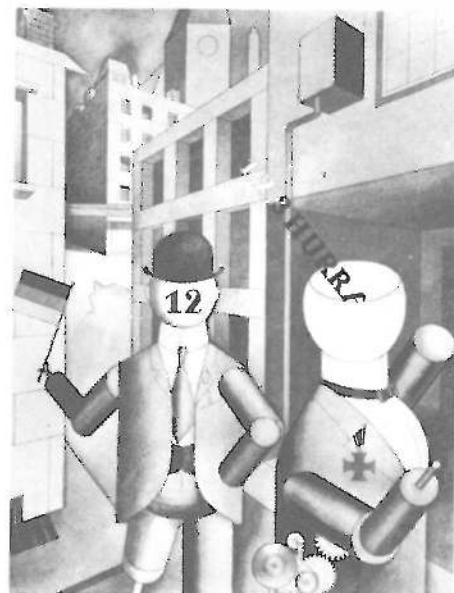
George Grosz

La mostra di *George Grosz*, allestita dall'Istituto di storia dell'Arte dell'Università, è stata l'occasione preziosa per una motivata revisione critica. Erano presenti quasi cinquanta opere, selezionate dalle raccolte del Museo d'arte moderna di New York e di altre collezioni americane, eseguite in un arco di tempo compreso fra il 1912 e il 1955. Alla verifica dell'incontro diretto, l'immagine consueta di Grosz graffiante autore di satira viene proposta in una lettura più corretta per la presenza di un sistema di comunicazione complesso e lucido. Sotto gli stimoli di una ricerca più attenta e meno passionale vengono in primo piano i valori di un linguaggio svolto per incastri di strutture nitide, di note a margine, di contaminazioni formali, di accensioni civili. La collocazione sommaria che ha sistemato Grosz nel casellario della satira, con qualche astuta variante per gli scomparti della «Nuova Oggettività», ha forse le sue ragioni nei giudizi espressi dallo stesso autore, che in molti casi ebbe a sconfessare anche i più evidenti indizi dei propri tessuti linguistici. Ne è di esempio in proposito un passo di *Un piccolo sì e un grande no*, richiamato da Arturo Carlo Quintavalle nel saggio in catalogo: «Vivevo in un periodo in cui le moderne scuole pittoriche, sotto l'influsso di Parigi, si costituivano una dopo l'altra, vincendo ogni opposizione e provocando vivissima emozione tra noi giovani principianti. C'erano i cubisti, i cui primi dipinti facevano l'effetto di un bicchiere fatto a pezzi e che si muovevano nella scia di Cézanne. I futuristi dipingevano manifesti ed erano anche allora i precursori d'una forma d'arte fascista. Boccioni, per esempio, dipinse un quadro molto discusso, dal titolo *La risata*. I futuristi si sforzavano di fissare in un solo istante fatti accaduti in momenti successivi. Questa si chiamava simultaneità. Aspiravano

a ritrarre il movimento. Delaunay, per citarne uno, dipinse un quadro, l'unico famoso di lui, in cui la torre Eiffel era attorcigliata su se stessa come una vite. Alcuni dipingevano simbolicamente come Chagall, che vive oggi in America, o come il belga James Ensor, che è divenuto un personaggio quasi leggendario pur essendo morto solo di recente, vecchio e solitario. Dipingeva gli uomini sotto forma di pulci o di altri insetti».

La biografia, da cui è stato estratto questo scritto, veniva pubblicata nel 1946 a New York, quando la passione civile per il successo ottenuto sul nazismo e sul fascismo dirottava sul versante emotivo la ricerca critica sull'opera di George Grosz. I disegni e i dipinti allineati nel salone dei contrafforti in Pilotta hanno tuttavia testimoniato l'esplicita elaborazione degli elementi formali attinti dal Cubismo e dal Futurismo. S'incontrano all'inizio due rari documenti del periodo giovanile, datati al 1912: *Il bollettino della borsa* e *Combattimento nella strada*. Nella tumultuosa vitalità delle scene si riconosce l'eco del realismo francese (Daumier e Géricault) e forse il bagliore delle illuminazioni umane e stilistiche di Rembrandt. Grosz qui non ha ancora vent'anni e racchiude in cuore le memorie dell'infanzia trascorsa a Stolp, una città della Pomerania, sede di guarnigione. Insieme alle assurde crudeltà del militarismo guglielmino egli assorbe i misteri delle leggende nordiche e i germi di quel «demoniaco» che sarà uno degli elementi portanti della sua sintassi figurativa. Il segno della verità rembrandtiana si fa ancora più esplicito nella densa e allarmata atmosfera di *Assassinio*, un acquarello del '13 percorso da un oscuro senso di tragedia. Il discorso grafico di Grosz si fa quindi più complesso, in un accordo di architetture (come in *Caffè*) o in un fosco accento di dramma (*Fine della strada*). Ma il contatto con le avanguardie europee si registra proprio in questi anni; nel 1912 giunge a Berlino, e viene esposta alla galleria della Tiergartenstrasse, una mostra di pittori futuristi che già aveva provocato clamore a Parigi e a Londra. Vi partecipano Boccioni, Carrà, Russolo e Severini; di grande rilievo è la presenza di Boccioni, con gli *Stati d'animo*, *La via entra nella casa*, *La risata*, *La città che sale*, *Visioni simultanee*, *Retata*, *Idolo moderno*. Nello stesso periodo espongono anche Delaunay (con la *Tour Eiffel* ricordata nelle memorie), e ancora Braque, Derain. Nelle due versioni di *Attacco aereo* (1915) è ben visibile il procedimento analitico di derivazione boccioniana, così come la flessione futurista si conferma in una composizione ad olio del '17, *Esplosione*. Stabiliti i punti di contatto con il Futurismo, Quintavalle formula l'ipotesi sul rifiuto successivo, da parte di Grosz, di esperienze tanto intense: «In primo luogo la ragione ideologica appare preminente; Grosz identifica il primo futurismo con le tangenze fasciste di Marinetti, sovrappone quanto

avvenuto dopo la morte di Boccioni (1916) e dopo l'avvento del fascismo ai rappresentanti superstiti (era morto anche Sant'Elia) del movimento, e infine accomuna cubismo e futurismo in un giudizio unitario anche se ne individua acutamente le differenti radici». Negli anni che seguono si manifesta un altro chiaro rapporto: con la *Metafisica*. Uno stupendo pezzo esposto alla mostra, *Automi Repubblicani* (1920), presenta due figure ridotte a pura geometria inscritte in un paesaggio ripartito a fredde strutture urbane. E ancora il processo di scomposizione-ricomposizione si precisa in *Aileta* («l'immagine è estraniante, è l'atleta senza volto, l'atleta che sostituisce con lo sport la coscienza civile») e, più traslato, nell'*Ingegnere Heartfield*, dal profilo inciso con feroce durezza, con gli ingranaggi inseriti a collage al posto del cuore, con lo spazio ribaltato nella prospettiva stravolta. Lo spazamento è esplicito: i manichini sono dislocati a distanza critica, mentre l'immagine viene sezionata da interventi estranei, che possono essere la stesura anonima del colore, l'applicazione di frammenti in collage, la prospettiva declinata in funzione aprospettica. Sorprende, per chi guarda a Grosz sotto la specie univoca del contenuto, l'epoca di esecuzione di queste opere: siamo al 1920, gli anni che seguono la tragedia della guerra. George Grosz, che aveva trascorso un periodo in manicomio per una «osservazione del suo stato mentale», andava in giro con in capo un teschio di cartapesta e scriveva in quel tempo poesie di questo tipo: *Attenzione, attenzione! / Arriva Grosz / l'uomo più triste d'Europa*. Nella sintassi grosziana si inserisce quindi il trauma del Dada berlinese, con Baader, Jung, Einstein, Mehring, i due Herzfelde. Nel clima della Repubblica di Weimar, che accende le illusioni di un definitivo riscatto dell'uomo, Grosz accentua la sua sintesi di linguaggio, con profondi sondaggi nel versante notturno che percorre la letteratura mitteleuropea fino alla svolta del 1932, «anno di morte». Il segno indaga gli splendidi ritratti oppure proietta l'ombra gonfia dell'erotismo; l'analisi veggente dell'immagine incide sulle ambiguità morali della società tedesca, rivolge alla luce la gogna segreta del demone che è lì, in agguato, come in un sogno orrendo. Grosz è con Brecht, affonda il bisturi nel corso della storia a testimoniare che l'ascesa del mostro è «resistibile», ma è il capitale che lo accompagna sul piano inclinato della distruzione completa dell'uomo. Lontano dalla tragedia che sommuove il cuore d'Europa, nei primi anni d'esilio in America, Grosz attenua per un certo periodo la sua straordinaria puntualità di struttura e si concede alla figurazione edulcorata delle passioni letterarie. Ma presto egli recupera la propria originaria tensione e attinge ancora alle fonti nordiche della morte e del diavolo, di quel «demoniaco» che è il tessuto poetico dell'intera sua opera. Il galoppo terribile e premonitore del



George Grosz: *Automi repubblicani*, 1920.



Marisa Todeschini: *Disegno*, 1970.

Cavaliere dell'Apocalisse (1936) precede il deserto tragico delle *Dune a Welfert*, in cui la morte non è più medievale allegoria, ma sentimento del perire delle cose. Infine lo stupendo e inquietante *Drappeggio* (1955), conturbante rievocazione rubensiana, racchiude l'enigma dell'angoscioso destino dell'uomo.

G.C.

Marisa Todeschini

Marisa Todeschini è una giovane pittrice milanese che indaga la sfera delle verità intuibili, celate nell'oscurità segreta dello spazio. La mostra allestita alla galleria Correggio costituisce una svolta decisiva per lo sviluppo della sua ricerca. Lo spazio, esplorato e trafitto nella sequenza dei segni, esce dalle forme chiuse della memoria per tradursi in un diretto stimolo mentale, aperto alle dolcezze e ai veleni che dibattono il dubbio ansioso dell'animo. La ricognizione che la Todeschini conduce in una limpida autonomia di stile viene a contatto con la realtà fi-

sica delle cose e provoca, sul momento di frizione, una situazione di ambiguità che è il motivo di più profonda suggestione. Dall'incontro con l'accidente minimo, semplice frammento figurale, scaturisce una reazione a catena che si dilata e si frantuma in tutta l'ampiezza della immagine fino a confondere le apparenze del mondo visivo. La dimensione di questa pittura resta al di qua della frontiera visionaria, si dibatte nel contrasto delle ombre sfuggenti e si rinserra nel proprio drammatico dissidio. Il segno scorre sulle pagine di foglietti labili, si accende nella pungenza di un bagliore e si abbruna nel contatto di un allarme oscuro.

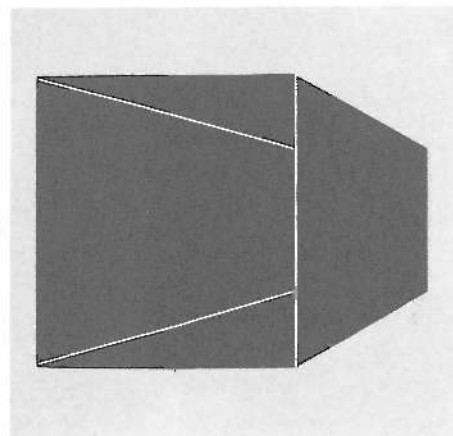
G.C.

Pesaro

Rodolfo Aricò

Rodolfo Aricò espone, nella galleria « *Il segnapassi* », un gruppo di opere recenti e recentissime scelte con estremo rigore e articolate su un unico tema. Sono tele geometricamente sagomate in modo da suggerire costruzioni prospettiche nello spazio, convergenze ad un punto di fuga. Il colore, praticamente monocromo, completa l'effetto ottico degli sfalsamenti dei piani e delle prospettive con una lieve variazione tonale, a suggerire una diversa ricezione della luce da parte della superficie. Non ci sono compiacimenti in Aricò: il contrasto tra immagine intellettuale e immagine reale si dà in tutta la sua evidenza nella semplicità e quasi povertà dei mezzi. L'ambiguità tra forma oggettiva e illusione prospettica si precisa lentamente, con la messa a fuoco dell'immagine, senza la perentoria evidenza, ad esempio, delle squillanti contrapposizioni cromatiche di Kelly. Se infatti in questi è evidente la tradizione espressionistica americana, come in Noland, Luis, Stella, che impongono la loro presenza con tutta la forza aggressiva del colore, si potrebbe dire che in Aricò è, al contrario, presente la tradizione europea di una misura classica. È come essere di

Rodolfo Aricò: *Prospettiva A*, 1970.



fronte ad una tavola prospettica di Paolo Uccello e quasi si respira l'asciutta semplicità del primo Rinascimento, magari mediata attraverso la sensibilità nordica di un lombardo. E, guarda caso, Aricò è milanese. Nella sua opera non c'è forza polemica, ma distaccata registrazione di un fatto: l'ambivalenza delle forme a cui il nostro intelletto e la nostra cultura sovrappongono un'immagine e danno un significato simbolico e viceversa, la forma simbolica dell'intelletto che la coscienza riconduce alla realtà della forma oggettiva.

A.P.

Piacenza

Federica Galli

Alla galleria d'arte « *Il Gotico* » una mostra interessante (ed opportuna) di Federica Galli. In un tempo in cui si pretende di far passare come opera incisoria non dico le serigrafie ma addirittura le fotolito ed i procedimenti offset, ritrovare un incisore « vero » è consolante. La Galli lavora sempre di persona sulla lastra e sul torchio con un metodo che comporta sino a sei acidature per lastra e che le permette di riprendere lo zinco in varie fasi sino al raggiungimento del risultato voluto. Vorrei però precisare che i meriti di Federica Galli non consistono solo nella tecnica, nel « mestiere », ma nei valori di poesia e di umanità che ella sa raggiungere. Percorrono le opere della Galli due motivi (come aveva ben visto Mario De Micheli): « quello legato alle più dirette emozioni del vero, quello dei paesaggi che si sono imposti e le si impongono con la loro perentorietà e con l'energia della loro bellezza » e « quello più interiore collegato ai suoi fossi, ai suoi alberi, ai suoi giardini ». La Galli ha vissuto i suoi primi 14 anni a Soresina, un paese nel verde della pianura cremonese. Quei fossi, quegli alberi, quei giardini rivelano una sentita poesia e la minuzia (mai scontata o stucchevole) con cui la Galli ricanta i miti del paese e della natura è una prova di volontà morale: cogliere nelle cose un'armonia, un ordine,

Federica Galli: *Neve*.



una misura umana dei quali il nostro tempo così inquieto ed incerto avverte l'ansia struggente. In virtù di questo il tema del paese si anima di risonanze intime in una sorta di tenero rimpianto, di commosso stupore per una irripetibile stagione umana. Sono le pagine più belle della Galli. Nelle altre lastre di ispirazioni venute da esperienze di vita (il viaggio in Grecia, i soggiorni a Palma di Maiorca, ad esempio) rimane tuttavia una condizione di stupore commosso, di incantata tenerezza; solo che logicamente il discorso tende ad oggettivarsi perché il motivo non è più legato a quella autobiografia spirituale che il paese, la terra lombarda rappresentavano.

M.G.

Floriano Bodini

L'inquietante Floriano Bodini alla galleria « *Il Gotico* ». Sempre una mostra di prestigio data la fama del giovane scultore impegnato a scavare nell'animo dei personaggi scelti (i suoi papi!) con capacità di polemica, con una sorta di forza acre, tale da apparire impietosa. Opere di « aggressione » contro certi temi della contemporaneità. Bodini ha sempre sentito l'esigenza di essere uomo del proprio tempo, con le sue passioni ed i suoi rancori, con la sua presa di coscienza della vita, fatta a viso aperto come in una sfida. I suoi ultimi lavori lo rivelano ancora sulla strada di un espressionismo realistico dove a volte linearismi di tipo gotico e seduzioni di gusto baroccheggiante si rivelano come presenze culturali e come esigenze « interne » nel senso di dare un respiro più sicuro alla creazione. Accompagnavano l'esposizione alcune opere grafiche che non ci sono parse però adatte a sorreggere ed a commentare le opere (veramente belle) di scultura.

M.G.

Rimini

Incontro Sincron 1971

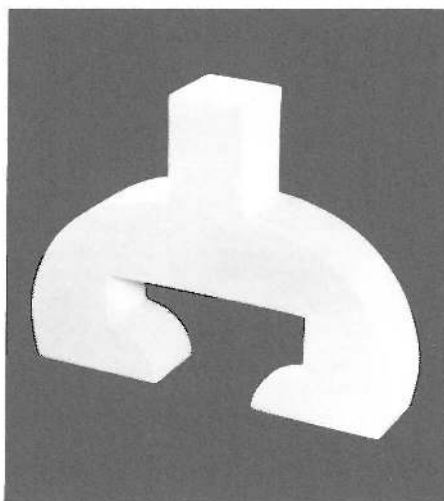
La più vitale avanguardia sente l'urgenza di uscire dal chiuso delle gallerie per coinvolgere in vaste azioni collettive l'« altro » pubblico, sprovveduto, numeroso. È la ricerca accanita e, a breve scadenza, infruttuosa, di un punto d'incontro per la graduale eliminazione dei molti equivoci che hanno aperto il sempre più profondo divario tra arte e società. Scopo finale degli operatori che partecipano, dirò così, con disincantata fiducia, a questi tentativi di allargamento del dialogo, è l'abolizione del mecenatismo e della speculazione privata nel mercato artistico. Risultato al quale si dovrebbe giungere soprattutto con i multipli, ossia con la creazione di prototipi illimitatamente riproducibili, progettati appositamente per la iterazione; e con l'happening, che intende rendere la massima trasparenza del gesto, così da evitare la dispersione conseguente

al travaso dell'idea nei condizionamenti della forma statica.

Il recente incontro riminese, ispirato a questi principi, ma aperto, senza alcuna restrizione di tendenza, anche ai produttori del pezzo unico purché animati di spirito comunitario (rare in simili manifestazioni le occasioni di vendita), non ha chiarito alla popolazione della cittadina gli scottanti problemi della situazione artistica contemporanea, ma ha certamente suscitato degli interrogativi; e agli operatori presenti ha offerto lo stimolo di un dibattito libero e chiaro, non condizionato dall'autorevole presenza della critica accademica.

Armando Nizzi e Dario Campana, dei Centri Sincron rispettivamente di Brescia e Rimini, hanno promosso questa vivace sagra della spontaneità; ne ha disegnato il captante manifesto Bruno Munari, pioniere del multiplo. L'incontro si è svolto nelle sale del Palazzo Comunale; ed è dilagato sulle scalinate esterne, nei portici, nei loggiati, nella piazza. La sistemazione delle opere e la scelta dello spazio più idoneo sono stati lasciati agli stessi autori senza alcun intervento da parte dell'organizzazione. Di sera i gruppi giovanili produttori del cinema underground hanno proiettato cortometraggi fortemente improntati al linguaggio surrealista; la cooperativa del Cinema Indipendente di Padova, nel suo testo teorico, ha preferito dare a questo elemento il nome di realismo fantastico, indicando una genesi realistica nella registrazione onirica del maledere « consumistico ».

Impossibile passare in rassegna i cento-cinquanta intervenuti. Ricordiamo le sculture cronotopiche di Renato Carnevale, presente con un ambiente audiovisivo (il movimento delle ombre, determinato dalla proiezione di luci semoventi, fa pulsare le opere generando la coscienza del moto in atto nella forma; mentre il senso del tempo che scorre viene materializzato da suoni scanditi ritmicamente e programmati per ogni singola opera); gli onnipresenti vermi fascisti di Laura Luoratto (« è avvenuta un'invasione di vermi neri con la testa di turacciolo. Hanno serpeggiato attraverso la città e nelle nostre case. Camminano lentamente a gruppi e separati »); la rousseauiana costruzione ed emblematica distruzione della capanna primordiale; il chilometrico filo di plastica che ha collegato (ad opera di Mimmo Paladino e Carmine Rezzuti) Napoli con Rimini; la vasca in plastica catramata, del francese Henri Baviera, cosparsa di palline bianche di polistirolo che il vento smagliava in ramificazioni nere; il potente disco metallico di Antonio Valmaggi; le gigantografie e i cubi di Silvia Trevalle, attratta dalle potenzialità espressive dei materiali di costruzione; lo schermo di Nino Calos, pioniere italo-francese della struttura cinetico-luminosa; il suggestivo progetto di un albero ingabbiato, di Elisabetta Gut; le serigrafie e il modulo in perspex di Anna Vancheri; la struttura ruotante bicolore di Bruno As-



Giuliana Balice: *Per una architettura*, 1970.

sunto; le sovrapposizioni opalescenti di Renato Spagnoli; il quadro cinturato di Margherita Caffero e Quintino Scolavino; le elaborazioni binarie di Gianfranco Chiavacci, che ci fornisce originali informazioni sulla direzionalità; il tetraedro componibile di Annamaria Gaudenzio (contenitore d'acqua; i vuoti, all'interno, creano altri tetraedri); la struttura cinetica di Salvador Presta; i metalli a vela, smaltati, di Pat Grimshaw, nella rigorosa tradizione neogotica della scultura anglosassone; le interessanti opere della Balice.

Cospicua la partecipazione dei poeti visivi, tra i quali Ugo Carrega, Arrigo Lora Totino, Rodolfo Vitone, Emilio Isgrò. Nel suo intervento, Isgrò ha definito il poeta « un privilegiato fra gli oppressi, il quale si accorderà l'ultimo privilegio; quello di sopprimere se stesso e il proprio privilegio ». Definizione calzante per l'intenzione che legava tra di loro tutti i protagonisti dell'Incontro Sincron.

M.Be.

Roma

Antoni Tapies

« L'opera attraverso cui il pittore si esprime nella forma emotiva, deve essere strettamente legata all'ideologia delle forze progressiste esistenti nella sua epoca... Dove non c'è vero impatto non c'è arte ». Queste dichiarazioni di Tapies, sebbene vecchie di dieci anni, sono ancora di piena attualità. Capofila dell'arte spagnola e uno dei maggiori artisti degli anni cinquanta, Tapies ha mantenuto intatta la sua posizione di residenza politica, la sua fedeltà ad un linguaggio sostanzialmente informale di materia e di gesto, la sua cupa violenza d'urto. Le opere raccolte al *Collezionista*, datate dal '61 al '70, provano questa coerenza morale ed artistica, più che mai esemplare in una situazione di apparente evoluzione e libera-



Renato Carnevale: *Scultura cronotopica*.

zione politica e sociale. Nel '62, presentando al Segno una mostra di litografie dell'artista, notavo come la grande novità di quei fogli stesse proprio nel graduale passaggio da una fase di volontaria inazione ad una fase più dialettica, da un mondo di pura coscienza ad un mondo di sentimenti. Fino allora Tapies aveva dato ai propri quadri, solennemente lapidari, il colore delle sabbie desertiche, delle acque ferme e corrotte, e l'aspetto di antiche stele consumate, di porte ermeticamente chiuse, di invalicabili mura, contro le quali gli ottusi assalti della violenza sembravano zannate di belve infuriate, cupi segni premonitori di monatti, disordinati colpi di mitraglia. Ma in quelle lito la poetica del muro si apriva. Così più che di un muro già « si poteva parlare di un *burladero*, la finta parete dietro la quale si nasconde il torero, ai primi furiosi assalti del toro ». Tuttavia, concludevo, « la momentanea rottura del muro, il riapparire di elementi rapportuali più realistici, non significano per il pittore, l'affievolirsi del suo spirito di resistenza; dietro il *burladero* delle sue felici litografie, Tapies non si smemora né si sottrae al cruento combattimento dell'arena ». Ed ecco nei dipinti recenti esposti al *Collezionista*, la diretta conferma di come Tapies abbia intrepidamente perseverato nella sua pittura polemica e critica. Violente, corposamente fisiche, sino talvolta ad innesti di colossali collages oggettuali, un po' alla Rauschenberg, (« Il sacco di paglia » del '69 non può non ricordare « Il letto », del '55, del pittore americano), queste opere ci dicono come l'*hic et nunc* di Tapies non sia mai stato così pressante: « una dimensione organica totale, — come ben osserva Gatt nella sua presentazione — che riassume e risolve ogni prospettiva ». Una visione fenomenologica ed esistenziale per noi forse storicamente un po' superata ma non per Tapies, per il quale la Spagna è ancora la materia prima, « il grilletto nella sua mano ».

L.T.

Salvatore Meo

Su *Salvatore Meo* era caduto in questo ultimo decennio un inspiegabile silenzio. Un silenzio che neppure l'interesse sempre costante e fattivo di Emilio Villa ed alcuni importanti riconoscimenti stranieri, quali l'invito alla mostra «The Art of Assemblage», allestita nel '61 al Modern Art di New York, sono riusciti a rompere. Speriamo dunque che questa antologica dell'artista alla *Ciak*, folta di numerose opere datate dal '45 al '71, e ricca di un ottimo catalogo monografico curato da Bruno Corà con un saggio critico introduttivo di Achille Bonito Oliva, serva a chiarire e a stabilizzare per sempre la posizione di Meo, nell'ambito della nostra arte di avanguardia di questo dopoguerra. Salvatore Meo è nato a Filadelfia nel 1920 da genitori italiani. Dopo la laurea alla Temple University ed alcune esperienze nel clima della Scuola del Pacifico, viaggiava in Italia con una borsa di studio conseguita presso la Tiffany Foundation. Nel 1951 fissa la residenza abituale a Roma ed allestisce la prima personale italiana alla Vetrina di Chiurazzi, con opere astratte. Amico di Burri e di Colla e simpatizzante del gruppo Origine, entra a far parte della rivista «Arti visive» nel '54, quale corrispondente della redazione USA. Nel '61 espone alla Egan di New York. Nel '65 Villa e Diacono ripropongono un discorso sulla sua opera allestendo una personale alla Metropolitan, ma la mostra non ha successo. «Il faut mythiser la vie, ce scandale», così Villa chiudeva una laude, veemente e tenerissima, dedicata nel '64 a Salvatore Meo. La chiave di Meo sta proprio qui, in questo mitizzare (in senso ovviamente non retorico) i valori *de-criés*. Egli è, quindi, all'opposto della poetica dissacratoria e demistificante del dadaismo, anche se ne adotta spesso il linguaggio e le tecniche. Gli assemblages di

Meo — ma sarebbe meglio anche per lui usare il termine *montages* — composti di cose poverissime a lungo umiliate e deformate dal tempo e dalle intemperie, sono dovuti più ad un culto feticistico che non ad un lucido processo critico di scelta. In tal senso gli antecedenti di Meo non sono tanto da ricercare nei recinti, così battuti, del dadaismo e della pop, quanto in quelli dissestati e ancora in gran parte inesplorati, dell'art brut. Per questo «Doganiere e giullare di Dio dell'età informale» (come ha detto benissimo Mario Diacono) anche il raffronto pur inevitabile con Schwitters, ha perciò un valore solo indicativo. *Merz* è infatti ancora un prodotto polemico, basato su una inesaurita prassi di autocritica, anche se non è più, come le opere dei veri dadaisti, un'arma di guerra contro i luoghi comuni, contro il kitsch, contro ogni estetismo. Un prodotto, comunque, intellettuale, non spontaneo, razionale non istintuale. Ecco perché in Schwitters si ha sempre il passaggio dal polo basso della materia a quello alto della forma, mentre in Meo la materia non subisce catarsi; il riscatto è solo nella amorevole evidenziazione, in questo riproporci alcuni brani di realtà, e proprio i più umili e spogli, lasciando poi a noi il dono di percepirne la segreta bellezza: una operazione, alla fine, più etica che estetica, consolante, che fa di Salvatore Meo quasi il candidato e attualissimo Jacopone delle tette bidonvilles.

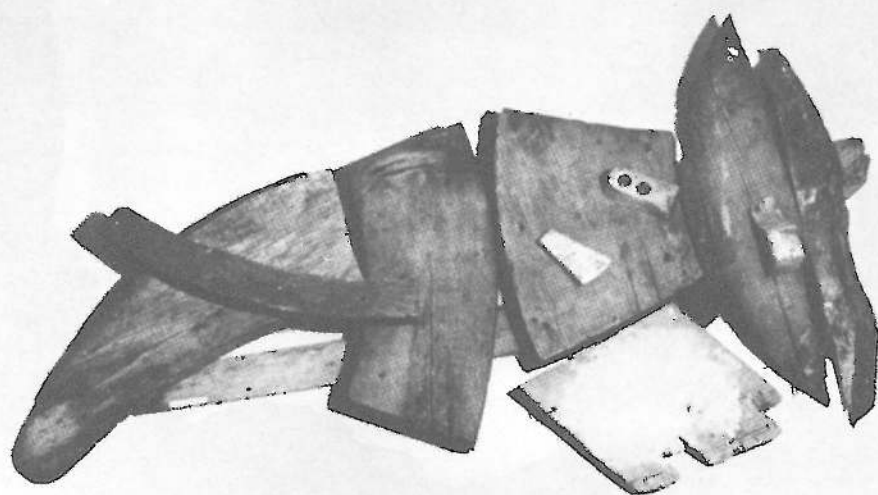
L.T.

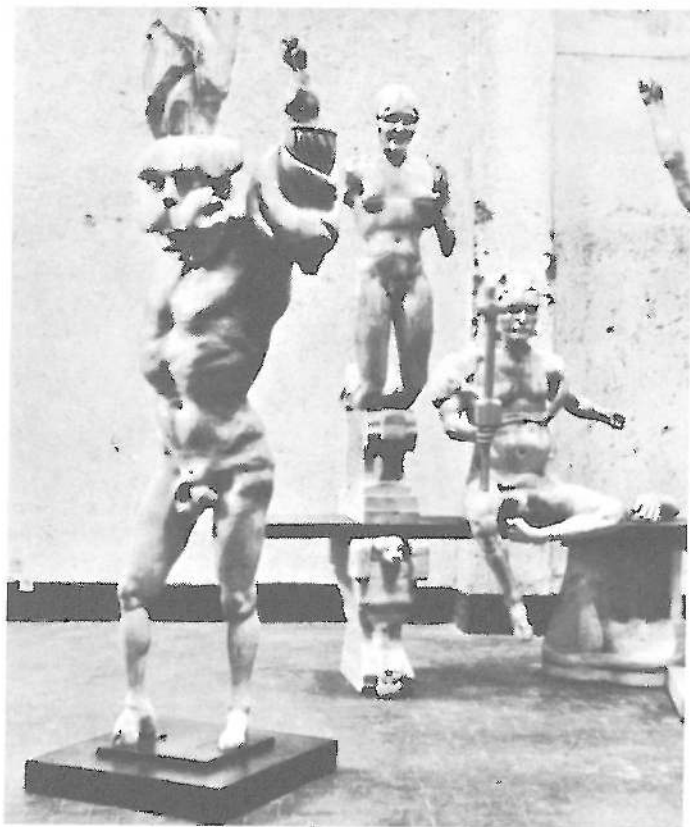
Ugo Attardi

Una condizione di scelta all'interno di una situazione esistenziale: questa ci pare la posizione di *Ugo Attardi* nei confronti del tema della «violenza». Una condizione di scelta che proprio perché tale sente tutto il peso della dubbiosità e della conflittualità che l'analisi dei significati

comporta, traducendosi nell'ipotesi di lettura espressa dal pittore nel ciclo grafico «Questo matto mondo assassino» (1969). E sin da allora noi sostenevamo che lo spettacolo suggerito dall'artista era quello di un mondo in decomposizione, offerto allo spettatore-fruitor non come un monito alla coscienza ma come proposta di una situazione da meditare. La violenza, come tale, era esaminata a livello di fenomeno, sì che assassinio era la violenza poliziesca, assassinio era il plagio, assassinio era l'amore stesso tramutatosi in egoistico annientamento della persona amata. Come espone i termini della questione, ora, questo «arrivo di Pizarro» che Ugo Attardi propone nella sua personale alla «Il Gabbiano»? A nostro avviso riprendendo quella posizione di dubbiosità, in bilico tra la condanna e la presa d'atto, rilevabile nella serie grafica del '69, e che oggi viene riproposta attraverso queste «sculture» (che di sculture si tratta). Il moralismo di Attardi, in sostanza, la posizione dell'artista nei confronti della società del nostro tempo, è una posizione ambigua, costantemente in bilico tra la condizione di odio per la violenza e, al limite, di amore della violenza. Non si riesce bene a distinguere sino a che punto l'assassino sia malvagio e sino a che punto non lo sia più: quasi la fatalità di una condizione che non gli consente di essere diverso. Analizziamo pure queste quattro statue in legno, scenograficamente allineate quasi a suggerire un'azione teatrale. Il contrasto netto tra la tensione del racconto ed il modo in cui la materia è resa, ci pare evidente. Da un lato i gesti solenni dei protagonisti, dall'altro il legno levigato, condotto quasi a dimensione «avorio», lucido, rinascimentale, teso nella realizzazione del gioco sottile di luci ed ombre (pittorico, in sostanza). E la corralità d'azione è totale, al punto che ogni gesto condiziona l'altro che immediatamente segue. Re e regina, carnefice e vittima, si bilanciano l'un l'altro, e l'ambiguità del racconto ha, ad un tempo, del dramma e del rituale propiziatorio. In sostanza è il radicalismo di una distinzione tra bene e male, tra positivo e negativo che manca in questo discorso di Ugo Attardi, a continuare quella posizione dell'artista alla quale accennavamo. Quella posizione cioè, di attesa dinanzi ai fatti della vita, quasi a denunciare una impossibile salvezza stante la mancanza di volontà negli uomini di approdare alla salvezza. E lo spettatore partecipa all'azione scenica girando intorno e ponendosi al centro di questo ideale palcoscenico; un palcoscenico dal quale sono assenti i comprimari e sul quale tutti giocano un ruolo protagonista. La regina, il re, l'uomo crocifisso, Pizarro: ecco gli attori. Chi il buono, chi il cattivo? Manca la risposta. Vita e morte si sommano, risolvendosi nell'assioma che il tutto è eguale al nulla. Il passaggio all'immagine letteraria ci pare evidente, quasi in contrapposizione all'esigenza di materializzazione sentita dall'autore e tradottasi nella resa

Salvatore Meo: *Noè*, 1951.





Ugo Attardi: *Pizarro / La Regina / Il Re*, 1971.



Ennio Calabria: *Il deposito dei segnali*.

scultorea. Ci si aggira tra queste figure come in una foresta pietrificata. Ed ogni singolo gesto è stanco, antico, suggestivo, violento ma rassegnato, scontato quasi: in bilico tra il quadro plastico e la sacralità del rito. A vivificare l'azione tutt'al più interverrà l'interpretazione psicologica che è poi la posizione di ognuno di noi dinanzi alla costante dell'immagine nel cui ambito è la dubbiosità del gesto dei singoli protagonisti a dichiararsi struttura portante. Unica possibilità di lettura capace di condurre oltre i dati esteriori del racconto.

V.A.

Ennio Calabria

In un momento culturale che vede la sinistra pittorica marxista italiana ed europea manifestare il proprio interesse per le forme espressive che alla fotografia ed alla cinematografia si richiamano, *Ennio Calabria* compie la sua scelta di campo optando per la pittura. Questo sottolinea, tra l'altro, Dario Micacchi presentando al catalogo la personale dell'artista romano allestita nelle sale della galleria « *La Nuova Pesa* ». Ed è un'annotazione niente affatto marginale. Inscritto in quella dialettica socio-politica che vuole l'arte strumento sociale utile al popolo, Ennio Calabria sceglie il proprio « tempo d'azione » affidando alla realtà di un colore addensato, modulato nei contrasti, il ruolo d'indagine percettiva nell'ambito di una condizione umana che all'oggetto assegna il compito di mediazione tra la conflit-

tualità della tematica e le componenti della tematica stessa. Occupato alla disamina ideologica, quindi, è naturale che il discorso si polarizzi sui contenuti che, in tal modo, approdano ad una fase speculativa all'interno degli elementi narrativi categoriati nella loro oggettiva collocabilità, sì che discenderà logica la dichiarata marxistica propensione per l'*oggetto sociale umano*. Il « comizio artistico » (che è poi il limite da sempre riconoscibile in siffatte indagini) alle prese con un fare ricognitivo di scelta tra questi che sono i tempi del quotidiano (sino alla conflittualità tra *oggetto sociale umano* ed *oggetto moderno*) si affolla di significati emblematici; e nel momento stesso in cui si arricchisce di intenzionalità emotive, attente ai valori formali della visione, si allontana dalla realtà, nel senso di fruibilità a vasto livello. Da qui il tentativo di risolvere il problema delegando il messaggio al valore significativo del fare pittorico. Al pittore, infatti, Micacchi poeticamente fa ripetere l'affermazione di Klee: « io e il colore siamo divenuti una cosa sola ». Al limite Calabria stesso, rendendosi conto delle difficoltà di comunicazione, (l'abuso dell'affanno verbale d'estrazione espressionista, la monologicità del taglio boccioniano impresso a non poche delle immagini trattate) vorrebbe isolare la forma dal contesto del quadro tradizionale (« durante l'allestimento delle feste dell'Unità... è apparsa la necessità di ritagliare l'immagine dipinta per porla al centro di una piazza, con lo spazio e le persone attorno », egli

dichiara nel corso di un dibattito pubblicato in catalogo; e più avanti ancora « di fronte al quadro tradizionale gli operai restano di fatto quasi del tutto estranei »). La verità è che il pittore dibattuto tra passionalità visionaria e razionalità didascalica, sente costantemente i limiti di una simile condizione e cerca una via d'uscita puntando sui significati e sulla mediazione del colore. La struttura del quadro, così, si addensa di componenti, aprendosi ad una pluralità di letture nel cui ambito l'elemento didascalico assolve il ruolo di segno-segna. È in questa fase che la posizione del singolo si tipizza in rapporto alla condizione ideologica di scelta, aprendosi a formulazioni interpretative che superano la stretta della lettura condizionata. Ed al limite, è proprio una posizione siffatta che arricchisce di umanità il lavoro di Calabria. Questa dubbiosità, in fondo, dinanzi ad una realtà che pur sempre rimane realtà relativa, in cui l'uomo si delinea dai gesti attraverso i quali si afferma, diventa linguaggio colloquiale. Realtà e fantasia tentano il reciproco completamento, sfiorando i limiti dell'ironia a volte, della favola amara sempre. La fase di maturazione di Calabria si chiarisce, così, per via di ipotesi attraverso le quali si delinea la pausa di riflessione che il pittore oggi attraversa. Si potrebbe accennare anche ad una posizione dialogica, sia pure da angolazioni critiche, nei confronti della società tecnologica, quella società che vede quest'uomo romanticamente chapliniano affermare il proprio

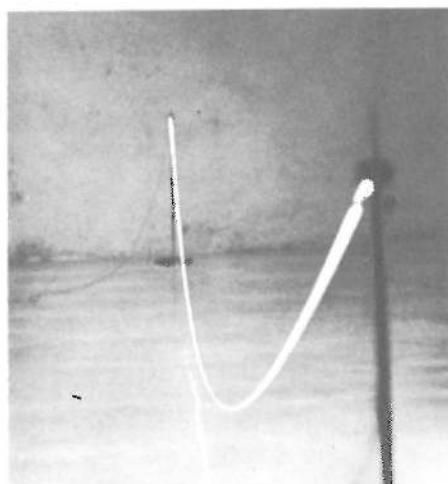
diritto d'esistenza. Le tute, vuote dei corpi, si muovono nell'aria, alla ricerca di una condizione che sia di liberazione, ad un tempo, di conquista di rinnovata situazione umana. La fitta rete dei « segnali » si dichiara labirinto: spazio alienante attraverso il quale soltanto può maturare la personale presa di conoscenza.

V.A.

Giancarlo Croce

Giancarlo Croce è un giovanissimo (nato a Treia, Macerata, nel 1945) dell'ultima leva romana. Dopo una breve ma intensa esperienza con calotte specchianti di singolari effetti (due anni fa), da circa un anno a questa parte elabora delle « incandescenze », che ora presenta per la prima volta, e nella sua prima personale alla Gap. Queste « incandescenze » sono segni di pura estenuazione sensibile nello spazio. Sono il riscatto entro lo spazio quotidiano di una dimensione limite di sensibilismo quasi intimistico. Ai « fili » di Sonnier, Croce dà il « calore » e l'assolutezza (persino mitica) dell'incandescenza, della linea di fuoco. Tecnologica anch'essa, ma paleotecnologica (come la vecchia lampada ad arco), l'« incandescenza » è il contrario del laser: è ancora materia-luce-calore, in un impasto appunto sensibile, non è il fantascientifico raggio. D'altra parte mi sembra che Croce abbia spinto oltre certe intuizioni di scrittura luce con il neon praticate da Nauman: più che piegare in senso corsivo il tubo schiettamente tecnologico, e artificioso, ha riconquistato il senso di materia-luminosa, dell'« incandescenza » appunto, il senso antichissimo del fuoco nel metallo infocato, e lo distende in una corsività implicita, potenziale. Se il neon, in certo senso, lo usò Nauman o Merz, oppure Flavin, è pur sempre un assoluto tecnologico, ed è statico, il filo incandescente ha una sua vibrazione, come una sua precarietà nell'esilità stessa, che non è d'oggetto, ma di pura materia-luce-colore. L'esilità (e l'incisività) di questo segno-materia-luce nello spazio è una testi-

Giancarlo Croce: *Incandescenza sospesa*, '70.

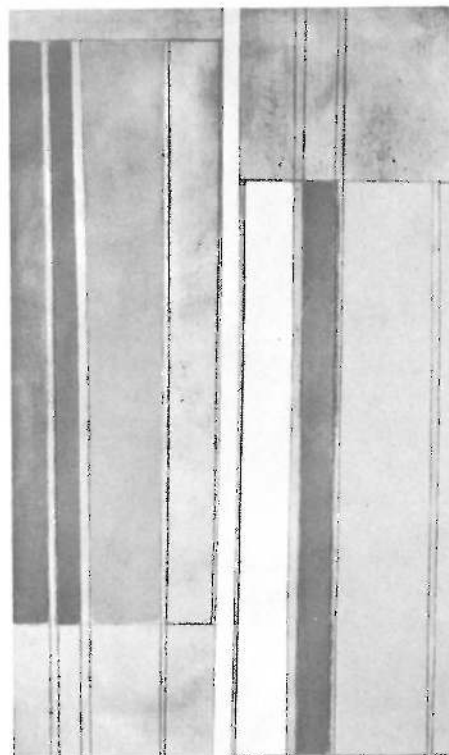


monianza di estrema riduzione e concentrazione sensibile. È quasi la riduzione a quella vibrazione fibrillare che seppero percepire certi artisti « art nouveau » sul foglio, o sulla lastra incisa. Croce insegue così nelle « incandescenze » una sua vocazione di estrema essenzialità lirica effusiva, di accento quasi intimistico. E in questo senso le due « incandescenze » acquistano il valore di segnali lirici, di sopravvivenze piuttosto impossibili che allarmanti, ove il segno di materia-luce-colore è al limite del suo scomparire, come un piccolo segno luminoso nella notte. (Da Gap esattamente espone un lungo filo incandescente curvo, a effetto intermittente, e delle aste, o verticali, o orizzontali, al suolo, riflettenti su supporti a specchio, e dotate, queste ultime, di un particolare effetto di vibrazione).

E.C.

Toti Scialoja

Hanno titoli favolosi e fantastici gli ultimi quadri di Toti Scialoja esposti alla Marlborough. Corrispondono ad una felice, libera invenzione. Sono quadri chiari. Il colore è sempre stato importante per Scialoja, pareva in passato esser tenuto a freno, controllato dalla forma. Si esprimeva sempre in toni più bassi, più contenuti, meno sonori. Ora gode di liberi spazi. La forma è divenuta il limite del colore, il ritmo del colore può esprimere forme. Il colore è luce: se uno spazio rosa viene posto su un fondo giallo la superficie del dipinto irradia luce. La pittura ha un valore architettonico; non perché suggerisca idee architettoniche, ma perché ha assimilato spazi architettonici. L'osservazione della realtà è un'osservazione di tipo architettonico che tiene conto di tutti gli elementi di una costruzione in relazione tra loro. Ogni spazio ha un valore, ogni forma; il colore degli spazi e delle forme è una determinazione di luce. Ci appare dunque questa pittura recente molto diversa da quella che l'artista ci ha precedentemente offerto? Mi sembra di sì, nel senso che da un'osservazione di tipo introspettivo, da un'analisi dell'anima con tutte le sue cupe anfrattuosità (sia pure compilata allo scopo di chiarire, di portare ad una definizione formale precisa i dati dell'intuizione) si è passati ad un'osservazione della realtà esterna, del mondo. Un processo che, se ha un suo svolgimento, doveva necessariamente condurre a questo punto. Tuttavia la pittura recente di Scialoja sorprende. Perché sorprende sempre che l'uomo attento all'interiorità scopra, tramite questa, la struttura delle cose, il loro valore di oggetti separati da sé. Sorprende persino il fatto che attraverso l'indagine psicologica, si sia illuminata la storia. Viene infatti fuori da questa pittura una chiave interpretativa dell'astrattismo italiano, il suo umanesimo, il suo razionalismo e la fantasia che nasce attorno alle idee, agli spazi precisi delle idee. Raggiunta la consapevolezza, la chiarezza,



Toti Scialoja: *Santa Marinella*, 1971.

il colore acquista una nuova possibilità espressiva: è la fantasia che cresce attorno ai confini precisi delle cose. Pensiamo al colore della nostra tradizione architettonica, quella che siamo abituati a vedere, ad avere intorno. La città italiana antica. Quegli spazi precisi per la forma e per la luce. E allora, posti ad una distanza contemplativa, le cose, la realtà, la storia così configurata in una cultura precisa alla quale siamo assimilati, concede spazio all'immaginazione: il paesaggio è favola e fantasia, è libertà inventiva. Nei suoi riquadri precisi, nella sua perfetta geometria, l'artista trova una identificazione precisa con la realtà: una identificazione perfetta quanto consapevole con la cultura e con la storia che lo ha espresso.

F.D.C.

Palumbo, Carabellese, Villoresi, Cavalli, Conti

Ricerca di un nuovo linguaggio attraverso una specie di modulazione di frequenza, d'estrazione seriale. Questa sembrerebbe essere l'aspirazione di Eduardo Palumbo che espone alla galleria « Artivisive ». Ma Palumbo è troppo meridionale per accettare aspirazioni dogmatiche tese al metodologico: da qui le improvvise lacerazioni, il dialogo condotto sul filo emozionale della fascia, del quadrato, della linea retta. Semmai c'è il rischio del decorativo; una certa debolezza per l'effetto, per la tensione di un colore portato al nitido formale ed alla calligrafia.

L'ipotesi barocca di un naturalismo ro-



Piero Carabellese: *Girandola*, 1971.

mantico quanto sensualmente decadente, si dichiara struttura portante del discorso che *Pietro Carabellese* conduce attraverso queste serigrafie, tempere e disegni esposti alla «*Schneider*». Un'indagine conoscitiva nell'ambito di certa avanguardia europea, con gli occhi pieni di Sutherland e l'amore per un meridione pieno di luce e di sassi. Una scelta che all'ipotesi di amore si ispira, ingenuamente se si vuole, drammatizzata, però, dall'urgenza del racconto che, in tal modo, si fa concitato, pieno di significati (dagli animali suggeriti nella dimensione araldica, all'affettuosa semplicità della girandola) angosciosamente proteso a bloccare quanto di positivo quotidianamente possa emergere, per cogliere di esso il dato di memoria capace di collaborare alla costruzione della rinnovata speranza percettiva.

La galleria «*La Borgognona*» raccoglie un'antologica di *Franco Villoresi*. Un discorso, questo di Villoresi, pieno di intimismo e di accorata solitudine. L'attesa è sempre la protagonista prima della ricerca. Quest'uomo solo che si aggira tra le nebbie di una periferia ostile ma, in fondo, familiare, pronto ad accendersi di speranza dinanzi al rosso di un semaforo, al contrasto cromatico delle sbarre di un passaggio a livello. Poi la speranza cede il passo alla delusione ed alla pausa del sentimento. La maschera, che non è la maschera di Ensor, conquista la pagina del pittore e si sfalda sempre più, sino a divenire pretesto per un esercizio manierato che nell'eleganza formale si risolve.

Emanuele Cavalli, alla «*Barcaccia*», ripropone il suo mondo tra l'agreste e l'intimista. Lembi di memoria, semplicità di un sentimento legato alla terra, che sente il tonalismo come clima e capacità di costruire i volumi. Considerazione, d'al-

tronde, che può considerarsi la sola criticamente valida a giustificare il generico incasellamento di Cavalli nella cosiddetta «scuola romana». Quel clima che in Cavalli si traduce nell'amore per la delicatezza di rapporti, per i contorni sfaldati nel pulviscolo di una luce dorata che annulla l'asperità degli angoli. A ciò si aggiunge certa «toscanità» d'apertura che si conferma elemento caratterizzante il successivo sviluppo del discorso.

Grafica di *Primo Conti* alla «*Rizzoli*». Una vitalità di ricerca imperniata sulla continuità d'azione che l'avanguardia storica alle esperienze del nostro tempo vuole collegare. Sì che logico si stabilirà il rapporto tra la riproposta della dinamica d'estrazione futurista e le ricerche strutturali di questi ultimi tempi. Un reticolo compositivo reso in tutta la tensione di un racconto che è la tensione stessa dell'artista. Questo «stato d'essere» (del '71) che alla gabbia, alla scrittura riconduce, nell'ambito di una condizione di presenza che vede sempre vigili nel linguaggio di *Primo Conti*, senso e coscienza della storia.

V.A.

Sassari

Antonio De Muro

La letteratura sull'uomo contemporaneo ha assunto, in questi ultimi tempi, proporzioni importanti coinvolgendo ogni forma di espressione inclusa quella pittorico-visiva. Il pittore siculo-sardo *Antonio De Muro*, con la sua interessante personale allestita alla galleria «*2 D*» presentata da Mario Ciusa Romagna, ci dimostra di aver trovato anche lui motivo d'ispirazione nella condizione umana, divenuta sempre più aberrante nella realtà quotidiana di questa nostra epoca. Le configurazioni di De Muro possono ritenersi la sintesi integrata della sua passata esperienza figurativa e astratta il cui esito si riscontra in un pattern formale la cui ossatura strutturale segue un preciso criterio d'ordine geometrico-spaziale, mentre la parte rappresentativa è costituita da figurazioni essenziali concretamente definite tali da consentire una chiara lettura del significato espressivo a livello di realtà. La trasfigurazione del concreto in essenziale, l'inserimento d'immagini oggettuali in uno spazio artificialmente strutturato, i volti tagliati nella continuità visiva da fasciature cromatiche orizzontali alludenti, nella loro ambiguità tra figura e sfondo, al perduto rapporto uomo-natura si affermano dialetticamente come testimonianza di crisi di valori morali in una società tecnocratico-egocentrica, ma anche di invito e speranza per un ritorno ad un ordine interiore. Un linguaggio allusivo pieno di motivazioni, dunque, quello di De Muro veicolato semiologicamente alla più limpida interpretazione figurativa dato che la compo-

nente estetico-qualitativa è decisamente impostata alla matrice morfologica della migliore tradizione culturale europea.

M.D.C.

Torino

Jean Arp

L'importante mostra di *Arp* alla galleria *Narciso*, che si accentra su un notevole gruppo di sculture dal '34, è una quasi completa testimonianza dell'arco creativo del grande artista strasburghese, comprendendo infatti, con una settantina di opere, il periodo dal 1920 al 1965 (anno precedente la morte avvenuta nel '66). L'attività creativa di *Arp* è imperniata, durante più di cinquant'anni di lavoro che lo portano ad accostarsi e ad aderire ai più importanti movimenti del 900 (dalla seconda esposizione del *Blaue Reiter* a Monaco nel '12, alla creazione del movimento Dada a Zurigo nel '16 e alla partecipazione dal '25 al '30 al movimento surrealista), sull'evoluzione di un principio organico, che dalle prime ricerche astratto-geometriche si polarizza, dal '15 in avanti, sulla rappresentazione del nucleo originario di ogni forma del reale. L'esperienza dadaista, fondamentale per la determinazione in *Arp* di una processualità tendente a riportare l'arte al suo valore essenziale, è preceduta da altri importanti fattori: l'influenza dell'astrattismo kandinskiano, l'amicizia con *Max Ernst*, e la conoscenza a Parigi, oltre che dei primi collages di *Picasso* e *Braque*, delle opere di *Brancusi*. Infatti, già prima della fondazione a Zurigo del movimento Dada con *Tristan Tzara*, *Hugo Ball*, *Marcel Janco* e *Richard Huelsenbeck*, *Arp* dimostra, nella dichiarazione e nelle opere, l'orientamento preciso a cui si atterrà per tutto il suo iter. Nel '15 e nella prefazione alla mostra delle sue prime opere astratte alla galleria *Tanner* di Zurigo, scriveva tra l'altro: «Questi lavori sono delle strutture composte di linee, piani, forme e colori. Esse cercano di avvicinarsi a ciò che è inesprimibile sull'uomo, sull'eterno e sono ben lontane da ciò che è egoisticamente umano». Posizione del resto ribadita nei suoi importanti scritti raccolti in «*On my way, poetry and essays*» 1912-'47, in cui rifacendosi ad opere compiute in collaborazione con la moglie *Sophie Taeuber* nel medesimo anno 1915, ovvero collages con materiali diversi, carta, stoffa, pietra, corda, legno, così annotava: «... Queste opere sono delle Realtà in sé, senza significato, né intenzione cerebrale. Noi rigettavamo tutto ciò che era copia o descrizioni per lasciare reagire l'Elementare e lo Spontaneo in piena libertà. Siccome la disposizione e la proporzione dei piani e i loro colori non sembravano dipendere che dal caso, io dichiaravo queste opere ordinate secondo la legge del caso; così come nell'ordine della natura, il caso non era per me che una parte ristretta di una

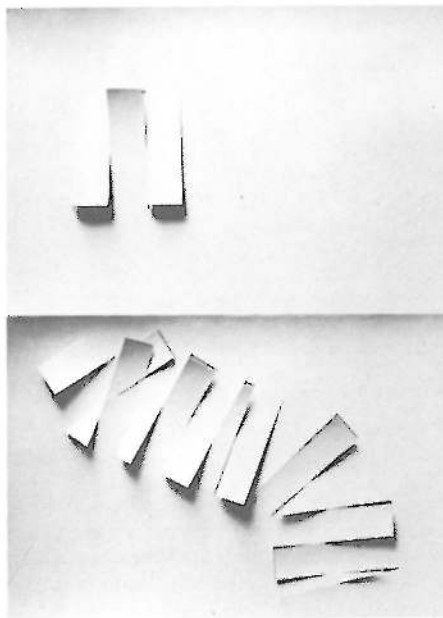
ragione d'essere inafferrabile, di un ordine inaccessibile nel loro insieme». Questo principio della «casualità», fondamentale per la comprensione di tutta l'opera di Arp, diviene quindi uno dei poli della polemica dadaista che passerà in quella surrealista, in opposizione alla razionalità progettuale. La posizione di Arp nel Cabaret Voltaire, mai eversiva e nichilista come quella dei suoi compagni, fu di adesione a un movimento mirante ad azzerare e liberare l'operazione artistica — ricondotta alla sua processualità elementare — dall'ordine figurativo. I collages, i pannelli ritagliati e sovrapposti di Arp di questo periodo aderiscono alla programmaticità Dada sul superamento di qualsiasi distinzione formale tra quadro, rilievo, scultura e oggetto. «Dada era contro la meccanizzazione del mondo... contro la razionalizzazione dell'uomo. I miei lavori — rilievi, gessi, gouaches — erano un tentativo per insegnare all'uomo quello che aveva dimenticato: sognare ad occhi aperti. Già allora avevo il presentimento che l'uomo si sarebbe sempre più furiosamente dedicato alla distruzione della terra. Noi dichiarammo che tutto ciò che viene ad esistere, o è fatto dall'uomo, è arte». E ancora: «Dada denuncia le astuzie infernali del vocabolario ufficiale della saggezza. Dada è per il senza-senso, che non significa il non-senso. Dada è senza senso come la natura. Dada è per la natura e contro l'arte». Così scrive Arp; aggiungendo di questo periodo: «Mi allontanavo sempre di più dall'estetica. Volevo trovare un altro ordine, un altro valore dell'uomo nella natura. Non doveva essere più la misura di tutte le cose, né apportare tutto a sua misura, ma al contrario tutte le cose e l'uomo devono essere come la natura, senza misura. Io volevo creare delle nuove apparenze, estrarre dall'uomo delle forme nuove. Questo si precisò nel 1917 nei miei 'oggetti'. Il ritorno alla natura è auspicato da Arp come un superamento della degenerazione estetica conseguente al Rinascimento, visto come un'esaltazione e sopravvalutazione della ragione umana. Per interpretare la posizione di Arp nelle sue dichiarazioni di poetica è necessario inquadrarle all'interno del movimento di rinascita dell'artigianato e delle arti applicate, che dalle utopie estetiche di Ruskin, giunge a W. Morris e Van de Velde, in una presa di coscienza critica nei confronti della nuova società industriale: «Noi non vogliamo copiare la natura, non vogliamo riprodurre, vogliamo produrre come una pianta che produce un frutto... Le opere di questa arte concreta non dovrebbero più essere firmate dai loro autori; queste pitture, queste sculture, questi oggetti dovrebbero restare anonimi nel grande atelier della natura come le nuvole, le montagne, i mari, gli animali, gli uomini. Gli uomini dovrebbero rientrare nella natura! Gli artisti dovrebbero lavorare in comunità come gli artisti del Medioevo (nel 1915 io stesso con i Van



Jean Arp: *Evocation humaine-lunaire-spectrale*, 1950.

Rees, Frenndlich, S. Taeuber abbiamo fatto un tentativo del genere). Tutta la sua opera è la ricerca di una forma primaria, colta nel suo originarsi, nella sua organicità, attraverso i collages, i Rilievi, le Concrezioni, da lui definite come «qualcosa che è cresciuto... il processo naturale di condensazione, che indurisce, coagula, ispessisce, facendo crescere il tutto». Dal '31-'32 egli si dedicò alla scultura in pietra, legno o bronzo (di cui sono presenti alla mostra una trentina di esemplari): puri oggetti plastici, in cui la forma si lega allo spazio in una equità e indissolubilità assolute. In alcune sculture lo spazio entra nell'oggetto in maniera da svuotarlo e compenetrarlo: di esse la parte più importante è il vuoto, prodottosi all'interno in una sorta di pro-

Mario Surbone: *Verde calce*, 1970.

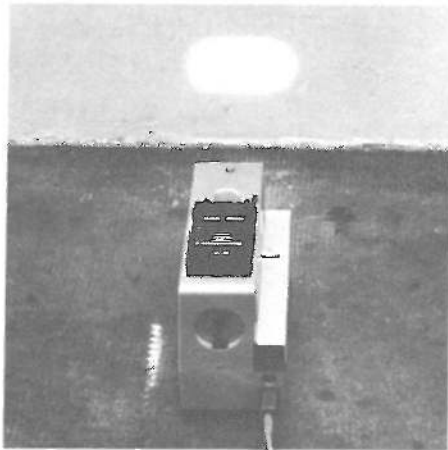


cessualità per certi lati vicina allo spazialismo di Fontana. Questo principio organico della formazione ed espansione della materia-forma nello spazio, mediato da Brancusi (che lo aveva colto nell'essenzialità plastica della scultura negra), e da Arp a sua volta trasmesso a Moore, è un ripercorrere l'aggregazione e il ritmo interni degli elementi naturali, vivi e universali: e ciò spiega perché le opere di questi artisti abbiano la loro ideale condizione all'aria aperta e nel paesaggio. In questa «penetrazione» dell'oggetto (sostanzialmente diversa dalla radice e dall'ispirazione dell'inconscio surrealista) Arp raggiunge la sua massima realizzazione: la sublimazione della vitalità della materia nell'identità di forma e contenuto.

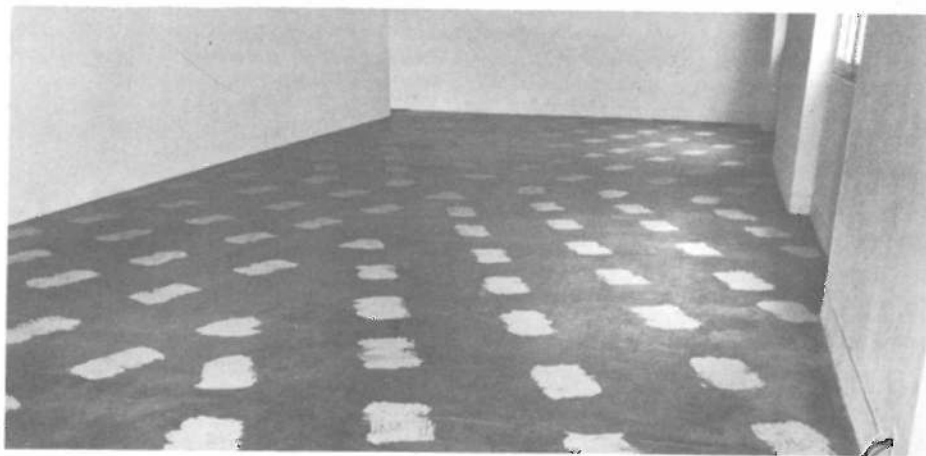
M.Ba.

Mario Surbone

Le opere recentissime del torinese Surbone alla galleria *Il Punto* (in una mostra che segue quella alla galleria Beniamino di Sanremo) rappresentano l'ulteriore sviluppo delle sue ricerche neogeometriche, iniziate nel '67. Queste ricerche sono precedute nel suo iter, ormai decennale, da un periodo di pittura, iniziato nel '60 e orientato verso strutturazioni plastiche, in cui il colore, pur sensibilissimo e matericamente ricco, era usato in funzione saldamente costruttiva. Le sagome antropomorfe inserite nei quadri di questo primo periodo emergevano ritagliandosi nell'accentuazione di stacco dal fondo, dal '65 reso conciso e netto dall'incastro di elementi modulari geometrici. I primi «ritagli» dapprima su legno e quindi su cartone appartengono al '66-'67: forme organiche a replicazione modulare in negativo, o in compenetrazione e giustapposizione, o ancora in prospettive assometriche su fondi divenuti uniformi di colore. Essi si possono considerare come il primo saggio dell'analisi strutturale geometrica, portata avanti dal '69 ad oggi in un'attività orientata con coerenza e costruttività sulla fenomenologia del reale, inteso nel suo ordine, ma anche nella sua possibilità e indeterminatezza. Surbone lavora su superfici assolutamente lisce e incurvate di cartone che incide secondo progressioni modulari che seguono la vena del cartone: esso si muove, e quindi si modifica secondo un sistema intrinseco al materiale stesso. A queste superfici Surbone quindi non aggiunge né toglie nulla: la struttura replicativa, generalmente modulare, dei tracciati geometrici, aperta tridimensionalmente allo spazio, sotto l'incidenza della luce, è un concetto visuale della trasformabilità perenne delle cose, della duttilità e fluidità dei fenomeni. Queste progressioni, in cui si annulla la singolarità della forma con la ripetizione, sono opere nel medesimo tempo programmate (come schema di base) e imprevedibili nell'esito visivo finale, che continua, come proposta, all'infinito al di là dei limiti del quadro. La geometria di queste opere, a ben osservare, ha una sot-



Giovanni Anselmo: *Infinito*, 1971.



Richard Long: *Rock Drawing for the sculpture in the Gallery*, 1971.

tile e inquieta energia emotiva: il meccanismo di traduzione e di invarianza replicativa testimonia un determinismo autonomo e preciso che, come nella struttura molecolare, è capace di conservare la casualità della sua origine. Le superfici intagliate a progressioni geometriche di Surbone (che in certi casi divengono tramite sovrapposte e compenstrate, o dilatazioni) sono dunque dei « campi » di possibilità, in cui il dinamismo e l'interazione di strutture di forze, va letto come un fatto di rimando e di analisi del reale. In questo nuovo mezzo di lettura della realtà (in analogia col più recente pensiero scientifico) l'artista torinese fa emergere il momento in cui, dall'artificialità dell'intervento, scatta la trasformazione creativa, che è pur sempre un fatto di invenzione poetica.

M.Ba.

Richard Long, Giovanni Anselmo

Richard Long, l'artista inglese, noto esponente della Land Art, presenta sul pavimento della galleria *Sperone* segni in creta che, disposti a cm. 30 circa di distanza uno dall'altro, si strutturano in una figura geometrica aperta a rette intersecantesi. Le incisioni su roccia, eseguite da Long a Ivrea (Torino) nei medesimi giorni, e documentate da fotografie, seguono il medesimo disegno geometrico ripetuto per altro in un lavoro eseguito precedentemente in Inghilterra, disponendo pietre nella stessa modalità. Long dal '67 lavora direttamente sulla natura, documentando queste sculture con fotografie e films. In questa mostra la percorrenza fisica e percettiva del disegno tracciato sul pavimento si identifica mentalmente con la stessa raffigurazione eseguita su e con materiali naturali diversi in località lontane tra loro, in una compenetrazione al di là dello spazio e del tempo.

Segue la mostra del torinese Giovanni Anselmo, che dal '66 persegue una ri-

cerca mentale basata in un primo tempo su fisicizzazioni di condizioni di energia potenziale (la tensione, la torsione, l'equilibrio, la precarietà) intese come limiti di conoscenza del reale, pensato, agito, vissuto nella sua fenomenicità quotidiana. Le opere del '67 esposte alla sua prima personale, tenuta nel '68 nella stessa galleria, vertevano sulla contrapposizione di mutabilità, tenuta sul filo di un equilibrio precario di energia-massa: il galleggiamento e la penetrazione della sfera di gomma nell'acqua; la virtuale oscillazione della bolla d'aria inserita nel cubo e suscettibile di riequilibrio con cunei; la forza esercitata dalla putrella sulla superficie tesa in polietilene, instauravano infatti una dinamica situazionale tra lo spettatore e l'organizzazione degli oggetti. Condizione ulteriormente ribadita nelle sue dichiarazioni: « Io, il mondo, le cose, la vita siamo delle situazioni di energia ed il punto è proprio di non cristallizzare tali situazioni, bensì di mantenerle aperte e vive in funzione del nostro vivere... per me è necessario lavorare in questo modo perché non so di altri sistemi per essere nel vivo della realtà che, nei miei lavori appunto, diventa un'estensione del mio vivere, del mio pensare, del mio agire ». (Da *Arte Povera* di G. Celant, 1969). La continua trasformazione dinamica, fisica, chimica dell'oggetto in relazione all'aleatorietà e alla durata è successivamente da Anselmo concentrata sul fattore tempo, rapportato a misura immanente di modificazione della situazione instaurata. Tra le opere più importanti di questo periodo — tra il '68 e il '69 — ricordiamo: la « struttura che mangia », composta da due blocchi di granito, di cui il più piccolo, trattenuto da un filo di rame, schiaccia contro il più grande un cespo d'insalata che, disidratandosi e seccando nel tempo, diminuirà l'attrito fino a lasciar cadere il blocco stesso; « per un'incisione di indefinite migliaia di anni » ovvero una pesante barra di ferro interamente ricoperta di grasso (per mantenerla inalterata in un tempo infinito) che, appoggiata ad una parete, la inciderà lentissimamente per indefinite migliaia di anni.

La tematica delle mutazioni « nel tempo » continua nei lavori del '70, focalizzato maggiormente all'interno del materiale stesso: nel « polmone per le stagioni », due lastre di ferro pieno fronteggianti nello schiacciare tra esse una spugna-polmone che segna il respiro del materiale nelle diverse dilatazioni in seguito a variazioni di temperatura; e nel « buio lunghissimo che recupera la luce », un grosso blocco di antracite per migliaia di anni negato alla luce nella profondità della terra, rivitalizzato ora con l'immissione di una forte lampada accesa all'interno. Nell'attuale mostra l'assunto viene dilatato in una dimensione maggiormente mentale: il Tempo, l'Infinito, lo Spazio, categorie mentali di conoscenza già legate ai materiali e alle loro proprietà reattive dinamiche nei lavori precedenti, si pongono ora come entità astratte di una energia incommensurabile dalla mente umana. Nella galleria due proiettori illuminano fortemente due punti della parete in muratura e della parte in legno, su cui Anselmo polarizza la nostra attività attenzionale e di concentrazione, dopo aver scalfito sulla superficie l'aggettivo determinativo di quantità, suddiviso nei due punti, « Tut-to ». Il legno, il muro sono quindi indicati come due punti qualsiasi del generico Tutto, la cui incommensurabilità è generalmente cercata di rappresentare come una parte di cui sottintendere il resto. Tra i due punti illuminati, è collocata una « fotografia dell'infinito » che eseguita con il fuoco dell'obiettivo all'infinito attraverso il cielo, ritrae una porzione di azzurro, cioè del diaframma tra noi e l'universo. Legata allo stesso tema la proiezione sul muro di una diapositiva con la scritta INFINITO, da un obiettivo bloccato col fuoco all'infinito; e una sbarra di ferro appoggiata verticalmente nel vano di una finestra, sulla cui sezione quadrata in alto è scritto: « cielo accorciato ». La speculazione intellettuale sulla nozione dimensionale dell'illimitatezza, da sempre immanente alla mente umana, è ricondotta da Anselmo quindi alla secca antitesi dei limiti del reale nei suoi ultimi lavori: « li-

nea terra» cioè la delimitazione, con una linea fatta di terra tracciata sul muro, del campo di azione dell'uomo, e con la «finestra della morte» oggettivata in una lastra di vetro appoggiata e cementata sul pavimento, sotto una finestra: l'orizzontalità della morte-ritorno dentro la terra è qui opposta dialetticamente alla verticalità del nostro perenne sguardo all'infinito.

M.Ba.

Giulio Paolini

Quindici disegni intitolati «Apollo e Dafne» — lavoro recentissimo di Giulio Paolini — per l'inaugurazione della riapertura della saletta per la grafica alla Libreria Stampatori. Essi formano un unico corpus articolato in diverse sequenze e partono dalla riproduzione fotografica di uno degli studi preparatori per il quadro Apollo e Dafne di Nicolas Poussin, oggi al Louvre, lasciato incompiuto dal pittore. Paolini, che ha sempre orientato il suo iter ormai decennale sull'analisi «del vedere» inteso come atto essenzialmente mentale e di concentrazione critica interagente tra l'osservatore e il «quadro», scompone, radiografandolo mentalmente, il procedimento creativo del disegno dell'artista francese, identificandosi con la prassi intellettuale di Poussin stesso dinanzi a quel foglio. Questa processualità che, come ha dichiarato lo stesso Paolini, «è l'assoluta dedizione al fenomeno, antico, del vedere» è stata condotta in un primo tempo dall'artista torinese sulla tecnica e i materiali del quadro; quindi (nella serie degli Autoritratti da Lotto a Poussin, '67-'68) sulla ricostruzione nello spazio e nel tempo, del punto occupato dall'autore e ora dall'osservatore del quadro; e qui, dopo l'analisi della pre-pittura (la metafora della Dea Iride, la Determinazione del campo visivo, '69-'70) nell'identificazione dell'autore-fruitori nell'atto creativo dell'opera stessa. Paolini non a

caso ha scelto come oggetto della sua indagine critica lo studio preparatorio dell'ultima opera di Poussin, concentrazione e summa dell'esperienze pittoriche e intellettuali di un artista classicheggiante, che attribuiva alla forma artistica non un carattere di fine, ma di mezzo e, secondo il Bellori, «cercava di suscitare meraviglia con la sua opera, per l'eccellenza della maniera». Fra il lavoro di Paolini e quello di Poussin l'unico riferimento invariato è la dimensione del foglio, rigorosamente rispettata: cm. 29 x 42,3. Su di esso l'artista torinese sovrappone un foglio di carta millimetrata di identiche misure: su questa misurazione di spazio reale interviene tracciando variamente segni che partono dalle maglie spaziali, o incroci di linee come se vi potesse nascere un altro spazio, o ancora appallottolando il foglio a prendere possesso tattile del formato virtuale del disegno. Le azioni successive sul foglio — presentato ora bianco, come assenza di segni, o diviso in quattro parti uguali, o vergato da frasi su Apollo «come un arciere, come capo delle Muse, come dio del Sole, o ancora come l'ideale della bellezza», o su Dafne «questa metamorfosi, è fra l'altro, soggetto di una pittura murale della casa dei Vettii a Pompei» — vertono su tracce a matita, da intendersi non in senso segnico, ma come presa di contatto fisico mediante la grafia sulla carta stessa. La verbalizzazione di questa sovrapposizione-identificazione di genesi pittorica si conclude nell'ultimo foglio esposto: la firma di Giulio Paolini 1971.

M.Ba.

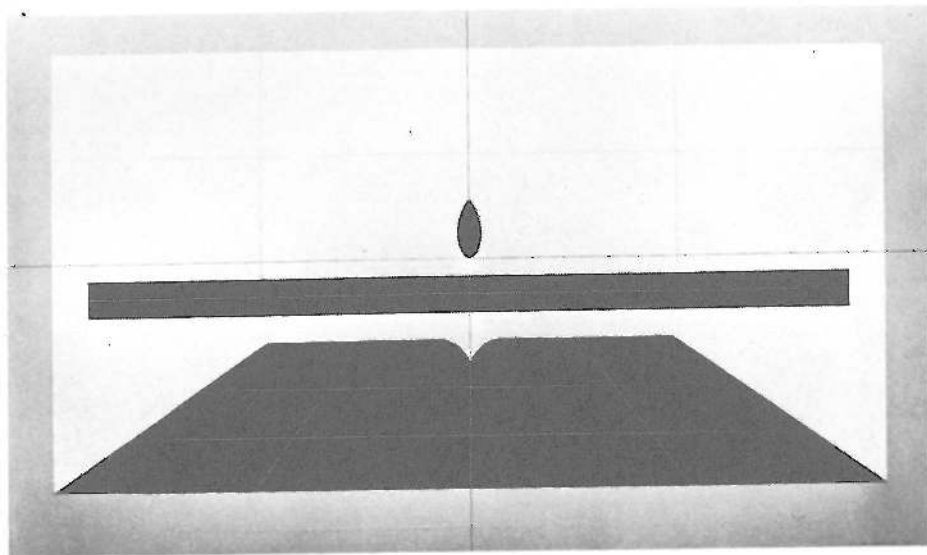
Venezia

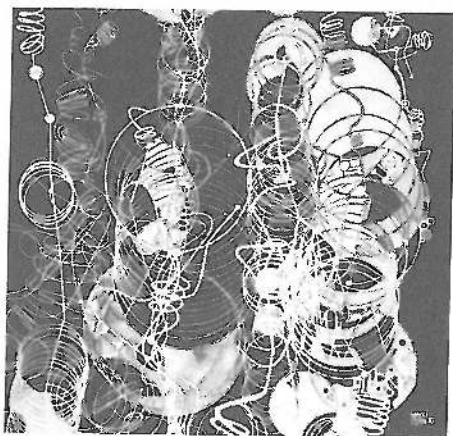
Guido Sartorelli

Nel caso di Guido Sartorelli le coincidenze tra l'uomo e le opere sono sorprendenti. Lineare, intransigente, con un che

di secco e rigido, l'uomo; ma costantemente temperato da una civiltà di modi, quasi una segreta dolcezza. Pressoché analoghi i dipinti, esposti al *Cavallino*, con una presentazione di Marchiori. Con un rigore geometrico, scarno, persino nella scelta dei colori (nero, bianco e grigio piombo), eppure con una armoniosità che non ti si toglie dagli occhi. E questa identità, questo comune contrasto tra una tagliente volontà di veder chiaro, di non lasciar alcun margine all'incertezza e, di contro, una interiore innata eleganza, direi addirittura un'effusione, colpiscono come una sorta di riprova. Ed è la chiave per arrivare a capire subito e meglio queste sue immagini. Dove il predominio va alla geometria e dove l'abitudinaria percezione prospettica viene spesso (anche con sottili artifici) richiamata all'impatto bidimensionale. Non soltanto per sottolineare l'ambiguità di una percezione resa ormai passiva, quanto per una esigenza di chiarezza, un bisogno etico di razionalizzare, di misurare tutto ciò che cade sotto la nostra osservazione (capovolto, è lo stesso dettato brunelleschiano). Un misurare che coinvolge tutto: le cose e le idee. E la frequente presenza di una specie di regolo calcolatore, rafforza questa indicazione al «misurabile», ne sollecita l'adozione mentale. Ma la meccanicità che la pura e semplice adozione di questi parametri geometrici rischierebbero di provocare, mi pare che venga quasi sempre corretta, anzi riportata alla specificità estetica, proprio da certe tensioni interne alle immagini. Per meglio dire, sono sottili suggerimenti di tensioni, generate dalla componente sensibile a cui si accennava all'inizio. Per cui questo rapporto tra volontà di chiarire e una interiore eleganza delle forme, finisce per portare ad una sostanziale, marcata armonia. Che agli occhi di chi osserva diventa un'aspirazione verso qualcosa di ideale. Ma con il segno caratteristico di una utopia laica. E come in ogni utopia di questo genere, non manca una strategia. Che si esprime appunto, come ho detto, nel correggere incessantemente la percezione tradizionale e passiva, riportandola alla realtà concreta della bidimensionalità del quadro. Stimolando inoltre, quasi inconsciamente, la capacità di attenzione di chi guarda, attraverso vari particolari. Siano essi ortogonalità cartesiane, magari appena accennate, oppure la diversa posizione di un punto (una specie di cerchio che qualche volta sembra diventare l'uovo di struzzo di Piero della Francesca) il quale, per il semplice fatto di essere posto nel punto d'incontro dell'ascissa e dell'ordinata che squadrano il dipinto, o immediatamente sopra, modifica tutta la struttura della immagine. Alcune recenti prove rivelano come per Sartorelli la consapevolezza dell'importanza di tale spiazzamento visivo abbia acquistato oggi ancora maggiore rilevanza. E ciò viene rivelato da una serie di punti di fuga che, deliberatamente, spostano l'attenzione dal centro dell'immagine. Ma, ripeto, tutto questo

Guido Sartorelli: *Paesaggio mentale*, 1971.





Bernard Stefan Lipka: *Composizione*.

avviene sempre con quella segreta dolcezza di fondo, quell'armonia a lui conaturata, che corregge gli eccessi di un purismo troppo rigido. Starei per dire: un ordinato sentimento che sta spostando il suo discorso su un piano quasi di neoclassicismo rivisitato. Vale a dire, recependone — da buon veneziano, erede di Padre Lodoli — i valori illuministici, razionali. Ma, al tempo stesso, sottilmente sensibili che vi scorrono sottopelle. L'ultimo dipinto, in ordine di tempo, di questa serie — una specie di tempietto appunto neoclassico — ne potrebbe essere la spia.

F.V.

Bernard S. Lipka

Bernard Stefan Lipka ha esposto alla galleria Santo Stefano. Si sa che da alcuni decenni, cioè dalla nascita e dallo sviluppo della fitta rete di relazioni internazionali e della diffusione delle riproduzioni fotografiche, le « scuole » locali sono generalmente scomparse per fare spazio a un nuovo internazionalismo del linguaggio. Sicché le forme autonome che ancora si ritrovano localmente vivono una loro piccola vita, spesso gustosa, ma avulsa dall'autentico sviluppo delle arti visive. Non di meno si usa tuttora cercare il contatto tra l'opera di un artista e quella condotta dai predecessori nella sua stessa terra, ma spesso con risultati tutt'altro che soddisfacenti. Invece per la mostra di Lipka, un artista nato in Polonia da genitori tedeschi, ma residente a Vienna, il riferimento alla Secessione viennese fino ai risultati ultimi, per esempio, di Hundertwasser, sembrano obbligatori. Si tratta infatti di una serie di opere molto fini in cui una fittissima maglia di linee, spesso a forma di spirale, è tracciata con forte tensione in gesso e a tempera sul fondo nero compatto della carta. A volte queste linee evocano un mondo tecnologico fatto di lampade e di macchine indistinte; altre volte, invece, sono segnate con il solo intento decorativo che non si ferma, però, mai in superficie, ma rimanendo, se mai, al mondo inquieto di un

grande artista che nasce dallo stesso ceppo culturale: Franz Kafka.

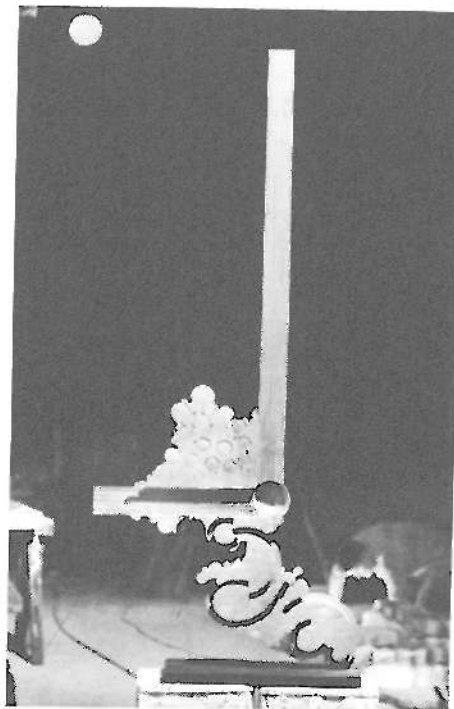
G.Sa.

Verona

Quinto Ghermandi

La scultura di *Quinto Ghermandi* (galleria Linea 70), il suo « svolgimento formale », il suo crescere lento e coerente, sembra esemplare per quanto ha saputo rappresentare nella scultura italiana, in quell'arco ampio di tempo che va dal '50 ad oggi. La sua è la generazione di coloro che si sono allargati a spazi più ampi, che hanno rotto cioè con quel gusto frontale, ieratico, etrusco, di gran parte della scultura italiana del novecento. Non è che tale presa di coscienza rappresenti di per sé un gran merito — non era certamente da dilazionare ancora — ma è il particolare senso che molti autori italiani hanno saputo dare alla loro ricerca che dà valore a questa « apertura ». Una esperienza, la quale nel momento in cui accoglie il gran vento informale e vitalistico del tempo, si distingue per una sua particolare connotazione greve e piena, ampia e rugosa. Tutti conosciamo i personaggi e la storia. La vicenda si è già inevitabilmente conclusa per qualcuno e per altri è approdata ad esiti soltanto preziosi, esornativi. Ghermandi, anche se tuttora profondamente legato a tale avvio, si è distinto per un continuo, caparbio avventurarsi in nuovi temi plastici, e anche per la decisa capacità di ribaltare sovente soluzioni certe e sicure, di « contaminare » con invenzioni non ortodosse partiti plastici autonomi o definitivi. Quello che

Quinto Ghermandi: *Per trapiantare il volo degli uccelli*, 1969.



per noi rimane la costante di tutto il suo lavoro, proprio al di là di ogni apparenza, è non soltanto una esplorazione dello spazio « con largo gesto » (come qualcuno ha bene notato), ma anche e di più un levitare da terra di « qualcosa » che rimane lì, abbarbicato, immobile. Forse il più fermo informale che ci sia stato da vedere, ma sempre animato e vivo. Un corpo che, anche quando assume la sembianza di « ali » o di « voli », sembra essere cresciuto a poco a poco da terra, per un accumulo di schegge, per sovrapposizione lenta di grumi organici. Se togliamo la breve stagione delle « Cattedrali » ('57), peraltro così determinanti nella storia personale di Ghermandi (la scoperta del bronzo e della cera, come dire del « suo » materiale, tanto da divenirgli così connaturale), già l'« accelerato di bronzo » del '57 e poi nel '58, '59, le « Grandi foglie » e i « Grandi voli » indicano appunto l'inizio e lo svolgersi di quella costante cui accennavamo e che sigla tutto il lavoro dello scultore. Ma proprio nel momento della celebrazione fastosa della « gestualità », Ghermandi ristruttura la propria invenzione con la immissione di elementi d'ordine, più esatti, « fermi »: ed ecco « Jonica », « La mantide atea », « Pepete a piombo », vale a dire tutta la splendida serie dei personaggi gravi e marziali, rudi ed aulici della sua sala della Biennale del '66. Una scultura che recupera anche il liberty, ma lo reinventa in chiave barocca. Qualcuno qui ha voluto vederci « l'ironia », la « dissacrazione » (Giselda e Timoteo), ma se anche tali aspetti certamente appaiono (il falso monumentale), quello che si rivela esemplare è una ristrutturazione architettonica più chiusa, ma anche più ambigua, per quel contrappunto continuo tra i moduli geometrici della nostra tradizione plastica e le tensioni informali: « La salita, il miro, la goccia ». Dunque, memoria e cultura e altre disposizioni ideologiche più fisiche, più immediate, consumate quotidianamente tra i fiumi e gli odori della fonderia. Ma ancora e sempre quel « corpo » che sale e s'abbarbica alla terra, che da « Padula peninsulare » approda lentamente alla attuale serie dei « giardini » e degli « alberi », ove triangoli esatti chiudono spazialmente germinazioni organiche, e la contaminazione tra natura e ordine razionale raggiunge il suo assetto più giusto. Anche in questa mostra, Ghermandi, con le sculture più nuove amplifica la « ragione » plastica di tale dissintonia e rimangono esemplari: « Scultura per trapiantare il volo degli uccelli » e « Foglia distesa ad angolo retto », a dimostrazione d'un lavoro che si è continuamente arricchito di gesti certamente più contenuti, ma sicuramente più lucidi e fermi. Una ripresa dello spazio plastico o meglio di una « riquadratura plastica » entro la quale convergono tutte le storie da tempo raccontate dallo scultore ora ancor più semplicemente, felicemente sintetizzate.

P.Fa.

Mostre estere

A Berlino Ovest

Edward Munch
alla Nationalgalerie

Acquisito, anche a livello della cultura non strettamente specialistica, come uno degli artisti che fissano le matrici espressive del XX secolo, in un ruolo di pre-espressionista che divide, nei testi correnti, con Ensor e Van Gogh; e acquisito, per quanto riguarda le conoscenze dirette in Italia, almeno a datare dalla mostra dell'espressionismo che si tenne a Firenze nella primavera del 1964, Munch è sostanzialmente noto per alcuni quadri-chiave (*Il grido*, *Angoscia*, *Fanciulle sul ponte*) e per alcune famose incisioni, di cui si sottolinea, nella violenza drammatica del messaggio simbolico, il ricorso a una semplificazione espositiva ad alto livello di sintesi, con scelte tipiche — le teste a teschio, di radice celtica, il segno a matassa —. L'artista, cioè, è riconoscibile per la potenza emblematica del suo « cliché » — il che ne garantisce l'icasticità —, ma è proposto, generalmente, a una dimensione unica.

La bella mostra berlinese, allestita in due sale della nuova Galleria nazionale, con particolare abbondanza di materiale grafico (per il quale soccorre, da noi, la recente pubblicazione, coi tipi della Nuova Italia, del lussuoso volume curato da Langaard), e idealmente continuata nei dipinti posseduti dalla Galleria stessa, ha consentito non tanto modifiche del giudizio corrente sull'artista, quanto una sua articolazione più sottile, specie per quel che riguarda gli esordi e il periodo francese. L'elemento nordico, e più specificamente scandinavo, che si è sempre voluto sottolineare nella poetica di Munch e nella particolare impostazione psicologica e morale che sta dietro una pittura non certo formalistica, continua a risaltare, se inteso senza superficiali determinismi, come dato di fatto di una cultura che nell'incontro con Ibsen (appaiono alla mostra disegni soprattutto interessanti per l'*Hedda Gabler*) e con Strindberg si puntualizza in posizioni precise. Nordico, volendosi continuare in un esame di questo tipo, è anche l'aspetto sognatore di Munch, risvolto lirico della sua musa angosciata: quella nostalgia di un'innocenza riservata e casta, chiusa nella cerchia di una spontanea castigatessa — non dunque l'innocenza ferina o il mito esotico del simbolismo corrente fine Ottocento — che si esprime nelle serie incantevoli di fanciulle dagli abiti leggiadri e severi e dalle lunghe trecce, rappresentate con una tavolozza viva e insieme tenera; fino a quelle che fanno carola nel luminoso fregio per il teatro di Max Reinhardt (1906-7), ridotte a semplificazione geometrica, colla rapidità del tocco « fauve »,



Edward Munch: *Il bacio*, 1895.

ma per una scelta interiore, e dunque lontana da ogni intellettualismo formale: meditativa risposta ai compiacimenti estetizzanti di molta pittura « ingenua » fra Otto e Novecento, dai preraffaelliti ai nabis (dei quali ultimi, per altro, Munch non riesce a toccare la finitezza espressiva). La mostra illumina largamente in questo senso, proprio nel momento in cui offre un panorama dei molteplici rapporti di Munch con gli artisti del suo tempo: si veda la sua produzione grafica nell'aria del gruppo della *Revue blanche* — che egli accostò —; opere talvolta impacciate da un impegno che, per semplificare, chiameremo contenutistico — così lontano da Bonnard, dunque, anche se ne assorbe cadenze e scelte tipologiche —, ma sempre coerenti con una poetica che crede nell'arte come testimonianza dello spirito.

Rossana Bossaglia

A Lugano

D'Après,
mostra delle derivazioni

A Villa Ciani, dove per tanti anni si è tenuta la famosa Biennale « Bianco e Nero » — che è stata poi modello a tante mostre periodiche in tutto il mondo — si svolgono da due anni Rassegne internazionali delle Arti e della Cultura. L'ideatore di questa nuova iniziativa è Giancarlo Vigorelli, il quale ha trovato un sostenitore nell'Onorevole A. Longoni, capo del Dicastero municipale della cultura. Il presente avvenimento, intitolato « D'Après - omaggi e dissacrazioni nell'arte contemporanea », lo sono venuti preparando da più di diciassette mesi, insieme con una commissione di specialisti: direttori di musei e noti critici europei. Diciamo subito che i testi scritti dai membri di questa commissione delucidano in modo chiaro la problematica della mostra e, almeno con le parole, ne colmano certe lacune (manca infatti una bella schiera di « d'après » d'oggi). Franco Russoli trat-

ta dei « d'après » nella pittura naturalistica, realista ed espressionista; Guido Ballo ne parla con riferimento al cubismo e al futurismo; Jean Dypreau elenca i « d'après » appartenenti ai dada e ai surrealisti fino alle tendenze contemporanee; mentre Renè Héron de Villefosse ricorda questo « fenomeno » così come lo ha incontrato, per anni, negli studi degli artisti parigini. A parte vi sono le pagine di testimonianza dei pittori stessi. Analizzano, dal punto di vista teorico od estetico, l'eterogeneo e contraddittorio complesso del « d'après » (non capisco perché si usa allora come *terminus technicus* della categoria) Luis Gonzales-Robles, René Berger (applicando le teorie dell'informazione e della biologia) e Giuseppe Curonici (dal punto di vista semiologico). Ma le osservazioni forse più penetranti ci vengono fornite dalle introduzioni di Russoli e di Vigorelli: la prima, analitica, con tendenza ad un giudizio positivo, che cerca di giustificare i confronti « d'après »; la seconda, sintetica e talvolta con tono di accusa per il fenomeno. Vigorelli apre, infatti, così il suo discorso: « ... tirando ognuno le somme della nostra vita, e della nostra epoca, finiremo tutti a constatare ed a concludere che siamo copie, ricalchi, decalcomani, insomma una galleria deformata e deformante di 'd'après' ». Una domanda e quasi una risposta così perentoria, non è certo il migliore invito a visitare la mostra di Lugano...; poi, parlando dei dubbi dell'artista contemporaneo circa il suo « fare », accenna alla sua volontà di « contaminare » operazioni opposte, di condurre ricerche sperimentali, e domanda: « Sperimentare, non è creare? Troppa sperimentazione contemporanea è dissoluzione, e non a caso si è ridotta ad essere ludica appunto cessando d'essere creativa, quanto meno operativa ».

Dobbiamo essere grati, almeno di queste calzanti parole introduttive, dato che la rassegna « D'après » evita con prudenza il grave problema della « contaminazione », delle influenze e dell'epigonismo formale. Eppure proprio qui, sul piano stilistico e tecnico — affrontato con freddezza da storici — il problema « d'après » potrebbe fornirci una differente struttura di discorso. Una struttura da cui trarre nuove misure d'approccio, rispetto a quanto risulta dall'ipocrisia di certa critica. La quale, si sa, è sotto la pressione dei pregiudizi dell'individualismo e « originalismo » stimolati dal mercato. Ma questa potrebbe forse essere l'idea per un altro tipo di mostra « d'après » — non così iconologica come la presente.

C'è qualcos'altro che disturba, inoltre, la rassegna: e cioè l'impressione che si tratti di una collezione di bizzarra archeologia, raccolta da specialisti per gli specialisti, che disorienta invece lo spettatore non sofisticato.

Direi che questi dubbi vengono accresciuti dal numero delle copie (precise e meno precise). Sono queste, e poi certi documenti più storici, che accentuano una

già notevole sproporzione, a scapito del vero problema (sottolineato da Russoli): quali sono i « d'après » d'oggi e i loro cultori? Più precisamente, il problema di un manierismo « alla rovescia » dei nostri tempi, dove cioè il modello (quadro) è solo il punto di partenza per un esperimento diverso.

Nel copiare, invece, quando il modello è il supremo punto di arrivo (e ciò valeva per intere epoche del passato, per esempio l'Ottocento e il neoclassicismo, si seguono umilmente le tracce dei grandi predecessori, per capirne il linguaggio e l'ordine pittorico. Questa lezione di accademismo non vale più dal tempo del rifiuto del modello, e anche del tramonto dei maestri e capolavori consacrati. Oggi questi stessi capolavori, agli occhi dei surrealisti e dei neodada e dei pop, appaiono come oggetti reali qualsiasi e, come tali, usati nelle loro opere (Ingres, come una scatola di carne: una identica realtà da interpretare). Si parla di citazioni, di interpretazioni che possono avere anche carattere dissacratorio, o di omaggi. Ovvero di pura lezione tecnica di ristrutturazione; certo anche questa con tendenza ironica o tragica.

Questo fenomeno, proprio negli ultimi dieci anni, da episodio temporaneo è diventato fenomeno (o mania?) che crea quasi una catena culturale. Ad un certo momento, questa maniera d'interpretare, nell'arte e dell'arte, finisce per appartenere a quel processo di « ristrutturazione » dell'antico e della natura (antica), caratteristico del nostro tempo, e finisce così per diventare sintomatico del rapporto della nostra civiltà e dell'etica teleologica con i resti della gerarchia di valori e tabù antichi. È un rapporto duro, talvolta ottuso e senza limiti. Tutto può cambiarsi in strumento, tutto può diven-

tare consumo (e guadagno); insomma tutto si può... anche nell'arte. Dai tempi dei neodada e pop tutto può essere usato e interpretato. Nello stesso momento Oldenburg fa il « Monumento di una vite », mentre Kolář taglia in strisce la « Venera » di Botticelli.

In questa specie di panestetismo, i pop, i neodada, ma anche i neo-figurativi e i poeti visuali, hanno in fondo realizzato gli slogan dei futuristi e costruttivisti, circa la distruzione dei musei e della cultura antica; diciamo, però, che ciò è avvenuto in modo parassitico. Peccato che proprio alcuni di costoro, come per esempio, Rauschenberg, Rysse, Erro, Arroyo, Novak (per non parlare di tutta una schiera di tedeschi), manchino alla rassegna « D'après ». In tal modo lo « specchio concavo » della mostra luganese avrebbe potuto essere più brillante. Cioè, la più pesante testimonianza del barbarismo e cinismo dell'avanguardia artistica attuale. Inoltre lo spettatore non si perderebbe nel labirinto delle copie e delle trasposizioni, e forse si renderebbe meglio conto di una « rivoluzione culturale » dell'Ovest, cominciata molto prima di quella cinese.

Perché, non inganniamoci, in fondo a questa radicale attività dei « d'après », non è tanto la necessità di far rivivere l'arte contemporanea, quanto piuttosto la coscienza che un'epoca storica è finita e che bisogna rovesciarla, succhiarla, rendendo futili tutti i valori consacrati, per costruire qualcosa di nuovo.

Arsen Pobribny

A New York

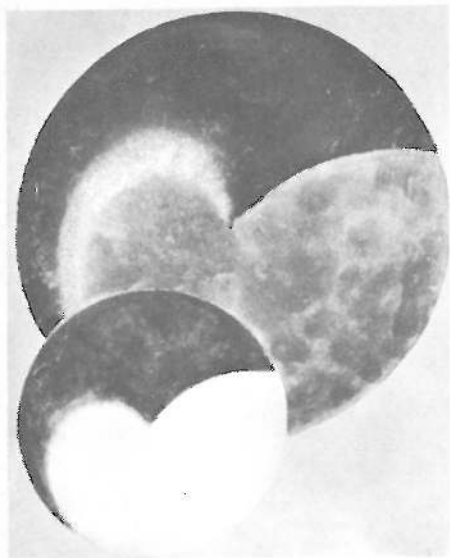
Rodchenko al Museo d'arte moderna

Sembra che gli echi della biennale veneziana continuino a solleticare il costruttivismo. Ed è giusto che sia così, perché in siffatto clima abbiamo la possibilità di vedere una mostra fors'anche per la prima volta con molte opere, di un artista il cui nome è legato alla storia dell'arte d'avanguardia e per giunta russa: Alexander Rodchenko. Di questo artista conoscevamo solamente opere sparse in mostre panoramiche, ovvero documentative come alla recente Biennale, con quella pregevolissima pittura non oggettiva, che stava in certo senso a dimostrare la differenza fra costruttivismo puro e non oggettività in arte, come ha voluto l'artista stesso. Naturalmente siamo in clima costruttivista là dove il valore della polemica col-l'oggetto e colla realtà assume il tono più acuto e talvolta più sproporzionato. Ma Rodchenko alla pari di Tatlin, Gabo, Malevitch e El Lissitzkij riesce a essere un costruttivista con un accento che ci pare non solo interessante, bensì particolare. Non assistiamo alla solita sottile polemica dell'arte socialista fondata sulla idea del lavoro, perché saremmo da capo con un'idea che abbandona un realismo

per un altro, cioè abbandona le figure e le nature morte, per fare poi un lavoro che è abbastanza aderente a quello della meccanica razionale. Accadde infatti nei suoi coetanei come Tatlin, col monumento alla Rivoluzione d'Ottobre. Opere sulla cui validità è inutile passare dell'altro tempo a far commento: le accettiamo come sono e basta. Rodchenko invece ci appare forse più coerente colla sua ricerca. Mediata fra un costruttivismo legato alle idee di El Lissitzkij piuttosto che a quelle di Malevitch, Rodchenko raggiunge il limite della costruzione, non però colla retrograda poetica del positivo e del negativo. A prima vista la sua pittura sembra la derivazione di un « Prun », ma poi via via si protende verso una fisiologia abbastanza individuale legata a un « pattern » piuttosto dinamico e significativo. L'idea della non oggettività, poi nasce in evidente contrasto colla realtà che gioca a buon mercato col termine del realismo. I suoi « non oggetti » sono delle semplici astrazioni redatte con una finezza che sfocia in una sensibilità legata realmente a qualche cosa di artistico, piuttosto che a qualche cosa di polemico o solamente geometrico. E pare che la sua tesi contrasti un poco con quella del costruttivismo puro. La sua è infatti una geometria che si articola per piani giocando su una assennata gesthalt legata per lo più a una forma di condizionamento culturale del tempo. Ma non stupisce ciò e non lascia dietro di sé questa pittura, qualche cosa che sa di stantio come accadeva in altre opere di Malevitch per esempio, in cui si intravede l'intruglio o il limite formale della solita formula ripetuta e astratta da planimetrie architettoniche ripetute, come del resto accadeva anche per alcune pitture stanche di Van Doesburg. Rodchenko è inventivo continuamente e riesce sempre a darci dei risultati che talvolta ci ricordano da vicino la chiara struttura compositiva di Moholy-Nagy nel senso che egli riesce realmente a entrare nell'ambito di una vera inventiva, ed evitare il limite coartativo del costruire. Rodchenko contrariamente a quanto lui stesso pensi in teoria, di oggetti ne inventa in notevole quantità. Ma non sono essi passibili di una memoria ludica (di una fase iconica direbbe Bruner ovvero eidetica direbbe Husserl), di una costruzione pretta. Egli costruisce ma modula dei tempi e degli spazi che sono realmente estetici e non solo forme ibride di un lavoro esaltante. Malevitch, per esempio ha avuto il torto di credere troppo ai suoi mezzi, quando invece Rodchenko forse timorato da una non oggettività in arte, resta legato ancora alla idea di fare dell'arte in maniera intelligente ma non intellettuale, per cui le sue opere sono una bella serie di lavori sì costruiti, ma crediamo anche legati alla sua necessità di inventare. Difatto la sua « non oggettivazione » rientra in altro ambito e cioè in quello della stretta marca personale del costruire. Non si abbandona mai a dei geometremi astratti e

Juan Gris: *La donna col mandolino, d'après Corot.*





Alexander Rodchenko: *Superficie sferica*, 1918.

legati alla singolarità della figura geometrica nell'idea di creare dei tentativi simultanei e delle prevenzioni ottiche. La sua arte resta un candore, resta quasi legata a una forma primigenia di arte astratta che però non disturba e non ci coglie di sorpresa, quando col pensiero corriamo a tutti i costruttivisti, i puristi di De Stijl e gli astratti geometrici moderni. Potremmo definire Rodchenko il Pevsner o il Gabo della pittura legato sempre a un piacere di costruire, ma in maniera garbata e non dura e metallica, come accadeva per certi suoi connazionali. Una esposizione che mette di nuovo in gioco non solo l'arte contemporanea e le sue teorie, bensì una revisione a certe affrettate sentenze a proposito di nominali assalti che vediamo fare oggi a tutte le cose nominate oggetto o fenomenologia, col beneplacito della cultura.

Armando Brissoni

« Kunstmarkt » a Berlino

Se si voleva che la terza edizione del « Kunstmarkt » berlinese (che non ha nulla a che spartire colle manifestazioni consimili, tipo quello di Colonia che di poco l'ha preceduto) rappresentasse una precisa posizione delle correnti attuali, quali il veicolo sollecitativo del mercato artistico le determini, nell'esattezza puntuale dei suoi flussi e riflussi, nel concitato reperimento di indizi suscettibili di svolte promotrici e condizionanti successive influenze reciproche e situazioni di fatto — la funzione e la forza, ma anche il limite, del mercato è quella di imporre come sicuri modelli dichiarati di valore altrimenti non verificati la cui progressiva sostituzione avvenga in modo pressoché automatico e suppletivo —, allora l'atteso appuntamento nominalmente internazionale delle gallerie riunitesi alla « Kunstakademie » è certo un appuntamento mancato: se invece ci si soddisfa

di fare assurgere la rassegna berlinese a ricettacolo di una congerie forse scontata in partenza (ma è un segno evidente ed ineffabile, altrettanto puntuale dei tempi che attraversiamo) che traducesse in puri e semplici termini di gusto corrente, allora è il meno che ci si potesse aspettare dal « Kunstmarkt », la cui operazione viene a porsi così di gran lunga la più esemplificativa, e la meglio rispondente al vicolo chiuso, quale si è prodotto dal cumulo di stratificazioni e sovrapposizioni interferenti con elementi accavallatisi esternamente, di una situazione più vasta e generale, e perciò non analizzabile col solo metro della spia, a lungo andare sospetta, del mercato artistico. Che questa spia non riveli nulla, o comunque una confusione piatta e banalizzata dal livellamento divenuto già omogeneo delle pur varie posizioni ideologiche e linguistiche, che pure comprendono autentiche personalità singolarmente e separatamente incisive, non è dunque un risultato sorprendente: l'ansia valutativa che previene l'inflazione avvenuta di vere o presunte « scoperte » (ma quando si capirà che, alla fin fine, non si scopre niente?) appartiene alla stessa logica su cui si sorregge il sistema galleristico-mercantile, che produce un prodotto esattamente proporzionale (qualitativamente e quantitativamente, escluso un margine minore di non attendibilità programmata e programmatica, che è quello che poi conta) alle premesse ferree della domanda e dell'offerta, inevitabilmente conseguenti e coeve, dunque, nei risultati, a ciò che si voleva, con tanta affannosa apertura e disposizione, prestabilire. Al culmine del livellamento teleologico dell'informazione nasce tutta una serie di dislivelli qualitativi nelle presenze, soprattutto tedesche, dove non si comprende l'esibita ostentazione di corollari fin troppo scopertamente ovvi, desunti e solo legittimati da reazioni a catena che garantiscono di una eccessivamente minima prestazione divulgata e barattata volenterosamente all'insegna del succube e soggiacente sotto-prodotto del circuito comunicativo, anche sul piano delle intenzioni, sempre aperto e disponibile per la partecipe organizzazione sottintesa che ne favorisce estensivamente ed elasticamente i molteplici modi di scambio e di relazione. Poiché è possibile solo in questo senso fare un rapporto di una rassegna in partenza equivoca per la provvisoriamente inverificabile e non spontanea che ne protrae l'accertamento improbabile, e che definisce fedelmente gli immancabili (e anche preponderanti) attriti tra poetiche e poetiche, tra filoni enucleativi e linee di demarcazione da seguire, sia pure non inflessibilmente. Che incomparabili raffronti vengano posti sotto gli occhi, e che non meritano migliore destino che l'immediatezza dell'occasione in cui si esauriscono, è perciò indubbio: non vale d'altro canto opporre, per bilanciare l'anomalia di una tale temperie, la scelta annullantesi — per le ragioni esposte — del nome che fa test, dell'autore da ma-

nuale, in genere non qualificato da una rigorosa selezione dei singoli prezzi; tanto più che non trattandosi di una mostra collettiva, sia pure acritica, spettava verosimilmente all'intelligenza delle gallerie — insufficienti d'altra parte a fornire un panorama esaustivo della situazione attuale — soddisfare l'appello implicito ad un equilibrio settoriale in proprio, rispetto cioè alle personali esigenze di galleria, e in relazione avvertitamente reciproca con le altre gallerie, strumenti indispensabili per dosare, ancor oggi, in mancanza di alternative sostitutive, la penetrazione capillare dell'opera d'arte in seno ad una sempre più necessaria recettività collettiva. Non nomi da fare, dunque (non molti almeno), perché l'esigenza di una individuazione potenziale per una operazione in prospettiva, singola o collettiva (ma tutt'e due le cose insieme) capace di abilitare una destinazione per lo meno in largo modo precisa, tempestiva e di formazione-trasformazione di una realtà artistico-sociologica non imbarazzata od ostruzionisticamente legata ad interessi partiticamente contingenti e non mediati, è giunta in modo fallimentare a far precipitare le proprie velleità araldicamente non comprovate, a lungo andare suscettibile di alimentare, ingigantite e dirottate nella direzione, quelle stesse frustrazioni che la improntitudine del momento ha visto coagulare ad un simile paralizzante esito. Chi sfugge, per coerenza d'impostazione, al clima generale descritto può essere segnalato, oltretutto per dovere di cronaca, nelle gallerie Templon di Parigi (con la prestigiosa esposizione di Ben Vautier e dei concettuali Kossuth, Venet e dei membri di « Art and Language »), della « Wide & White Space » di Anversa (con la sola presenza di Panamarenko), della Mayer-Denise René di Krefeld (con poderoso gruppo del cinetismo-visuale internazionale), della Schwarz di Milano (con Arakawa, Adami, Isgrò, Duchamp, Ray, Baruchello, Picabia), della « 2000 » di Berlino (con Vostell, Kienholz, Warhol, Uecker, Stella), della Modern Art Agency di Napoli (con Pistoletto, Twombly, Manzoni, Pisanì, Kounellis) e della Skulima di Berlino (con Warhol, Andre, Buren, George & Gilbert).

Tullio Catalano

Ben Vautier: *Je signe tout*, 1960.

JE SIGNE TOUT
BEN 1960

Recensioni libri

ERNST H. GOMBRICH, *A cavallo di un manico di scopa, saggi di teoria dell'arte*. Ed. Einaudi, Torino.

Ramarichiamoci, prima d'ogni cosa, della opaca traduzione dello splendido titolo *Meditations on a Hobby Horse*, tipico dell'acuta intelligenza letteraria di Gombrich (il richiamo a Swift è evidente), della sua ammiccante ironia, di un uso sapiente di analogia e ambiguità. *Hobby Horse* è il cavalluccio di legno realizzato sovrapponendo a un bastone una testa di legno; uno dei più semplici e antichi giocattoli diffuso ancora oggi, o forse più esattamente non del tutto scomparso, in molti Paesi europei. Nel libro il cavalluccio di legno è pretesto per un saggio su immagine e rappresentazione, sviluppa cioè uno dei temi basilari già affrontati in *Art and Illusion* (Arte e Illusione, Einaudi, 1965) e alla base di gran parte dei testi teorici dello storico d'arte viennese, oggi direttore del famoso Istituto Warburg di Londra. Nel saggio che intitola il volume, Gombrich pone l'accento su tre elementi determinanti della cultura visiva: 1) è necessario considerare l'immagine non come l'imitazione della forma esterna di un oggetto ma come un *sostituto*, una rappresentazione. Dal cavalluccio di legno è allora possibile spostare l'attenzione sulla storia delle arti figurative e notare che «in tempi recenti ci siamo resi conto di aver completamente frainteso l'arte primitiva e quella egiziana tutte le volte che abbiamo creduto che l'artista distorceva il suo motivo, o anche che volesse soltanto mostrarci nella sua opera la commemorazione di una particolare esperienza. In molti casi queste immagini 'rappresentano' nel senso che sono dei sostituti. Il cavallo o il servo di argilla sepolti nelle tombe dei potenti, sostituiscono cavalli o servi vivi. L'idolo sostituisce il dio». 2) Se a questo livello non si pone più come «questione pertinente» il problema della immagine come imitazione di una «forma esterna» è importante invece stabilire la funzione della rappresentazione. Qui Gombrich pone l'accento sul valore biologico di certi sostituti (il pollice sostituito del seno nel bambinetto, la palla che si muove sostituito di un topo per il gatto) e naturalmente su quello psicologico (il sostituto simbolico studiato dalla psicoanalisi); esso — va precisato — non è simbolico al livello di «forma esterna» ma a quello della «funzione». 3) C'è una conseguenza decisiva per il mondo delle arti visive dalle due preposizioni sopra citate ed è la precedenza della sostituzione su l'intenzione di dare forma a una particolare immagine; cioè la creazione precede, può precedere, la comunicazione. Almeno un'altra delle numerose implicazioni segnalate da Gombrich va sottolineata; ed è il valore di una «immagine concettuale». Rifacendosi a molte esperienze di psicologia infantile egli sottolinea come nella storia dello sviluppo genetico del bambino possiamo osservare che egli disegna più ciò che sa che ciò che vede. Da qui un'immagine minima facilmente confrontabile con l'immagine concettuale dell'arte primitiva. Forzando un processo che Gombrich analizza in tutti i momenti critici è facile riscoprire come dall'identificazione di immagini minime, di rappresentazioni e di necessità di rappresentazione, è possibile raggiungere lo spazio di rappresentazione, il piano del significato, ciò che rende viva l'opera d'arte in tutte le sue parti. Il libro di Gombrich rappresenta ancora un saggio capitale

di Gombrich «Psicoanalisi e storia dell'arte» (già noto al lettore italiano per essere stato pubblicato in *Freud e il XX secolo*, Mondadori 1962, e in *Freud e la psicologia dell'arte*, Einaudi 1967). È un saggio che si può dire ha aperto nuove prospettive alla storia dell'arte, a quel confronto interdisciplinare che solo potrà costruire una scienza dell'arte vitalmente aperta e percorribile. Datato risulta un articolo del 1956 pubblicato la prima volta come «tirannia dell'arte astratta» e poi incluso nel volume sotto il titolo «la moda dell'arte astratta» (l'intervallo semantico tra i due termini non è casuale); è l'unico testo conservatore, e in qualche misura reazionario, di una raccolta dove tutti i temi della riflessione di Gombrich (l'espressione e la caricatura, la cultura visiva occidentale nei suoi oggetti di rappresentazione, l'analisi fondata sugli strumenti della ricerca psicologica della visione) appaiono perfrustati con una mai prevenuta o chiusa lettura.

Anche per questo ci auguriamo di non dover attendere nove anni, come è stato per questo volume, per leggere tradotto il più recente *Norm and Form* (del 1966, già annunciato presso lo stesso editore). A parte la traduzione del titolo di cui si è accennato all'inizio, bisogna lodare l'esemplare cura editoriale di questo volume.

Vittorio Fagone

MARIO DE MICHELI, *Giacomo Manzù*. Edizioni Fratelli Fabbri.

Scriveva anni fa Ragghianti, in quello che resta lo studio forse più penetrante dell'opera di Manzù, che fare una monografia, «almeno una monografia adeguata», su questo scultore, non è forse possibile. E ciò per le difficoltà che si incontrerebbero a dargli una sistemazione nel suo tempo. La «insularità» dell'artista e il lento, spesso concentrico sviluppo che ne caratterizza la vicenda, sembrerebbero, in un certo senso, convalidarlo. Ma i rischi di questa tesi sono troppo evidenti, specie per qualche forzatura storica che potrebbe derivarne, e perciò ha fatto bene De Micheli a cimentarsi. Confidando nei suoi «principi» marxisti e nell'antica, diretta conoscenza dell'artista, documentata dalle pagine che gli dedicò, circa trent'anni fa, nei Quaderni di Corrente e che, a parte i precoci studi di Bini e di Scheiwiller del 1932, costituirono il primo contributo monografico sullo scultore bergamasco.

Sfogliando questo volume, edito dai Fratelli Fabbri nella collana «Le grandi monografie», vien da pensare che De Micheli abbia anche confidato nelle virtù delle immagini. Vale a dire, abbia avuto fiducia nello sviluppo stilistico che le bellissime riproduzioni qui testimoniano in modo egregio: da «Il chitarrista» del '29 alla recente «Guantanamera» in marmo, che è del '70. Un percorso visivo che indica, con immediatezza, il costante anelito verso un ideale classico (notato da Argan già nel '48) ma che sottolinea altresì una sottile dialettica con gli avvenimenti del suo tempo. Forse più puntuale di quanto generalmente si creda. Oltre agli inizi «arcaici», così ad evidenza legati al clima artistico di quegli anni, una insistita dialettica che si è via via sviluppata in vari altri momenti. Per esempio, la stretta adesione a Corrente (che, non lo si dimentichi, più che una teoria artistica, fu una tendenza etica) e il lento trapasso alla «laicità cristiana» di cui ha parlato Brandi e la cui testimonianza, in termini di disagio cristiano, giustamente De Micheli

individua nella lunga serie dei Cardinali, col passare degli anni, sempre meno calati nella realtà umana e sempre più estranei, quasi assenti, nella loro perfezione formale. E, ancora, la perentoria concretezza realistica, intorno agli anni 60 (si pensi al quasi calco della sedia della casa paterna, esposta, se non ricordo male, la prima volta a Roma alla Nuova Pcsa, insieme ad alcuni dipinti di Guttuso) e i ricorrenti stilismi che in lui, curiosamente, costituiscono sempre un indice di volontà contestativa. E, forse proprio per questo eccesso di volontà, spesso rischiano di frenare quel travolgente e generoso slancio del cuore, che è il segno più caratteristico del suo fare artistico. Fu sempre Ragghianti a parlare di «umanità ingenua e potentissima, come verdiana» c, specie ora che è possibile cogliere, con un solo sguardo, un arco di circa quarant'anni di lavoro, si può meglio riconoscere — al di là di certe attuali, fastidiose sovrastrutture celebrative — che il cammino di Manzù è stata una implicita, continua dialettica tra questa sua passionalità, questa intima tendenza ad abbandonarsi al flusso del sangue (un pathos che a volte si ingorga e tracima) e i fatti culturali che gli è occorso di vivere. Una dialettica, ripeto, più articolata di quanto la costanza di certi temi possa far pensare e che, oggi, può essere colta molto bene, a volte, magari, solo attraverso un dettaglio, un gioco di luce e ombra, un semplice panneggio. Anzi, se un appunto si potrebbe fare a questa monografia (ma è facile capire che essa ha intenti divulgativi e non poteva essere appesantita da analisi troppo filologiche) è l'aver trascurato le possibilità di uno studio delle «varianti». L'esame particolareggiato anche solo di alcune di esse, avrebbe, a mio avviso, messo ancor meglio in luce questo scontro, questa sua «presenza». E, ad esempio, avrebbe chiarito in modo esemplare come i suoi legami con la tradizione — esiste una vastissima bibliografia sulle nostalgie classiche di Manzù, ma una sistematica ricerca, al modo di quella fatta sulle fonti iconografiche classiche del Mantegna, darche certamente ulteriori, preziosi risultati — come i suoi legami con la tradizione, dicevo, rappresentino una precisa scelta umanistica. Nel senso che, per il nostro artista, la straordinaria spontaneità delle forme classiche coincide con la massima spontaneità e semplicità del sentimento. E quando attraverso prove e riprove (sempre però ricominciando da capo, per non perdere nulla della spontaneità del getto interiore) anch'egli giunge a questa coincidenza, si sprigiona dall'immagine una pienezza vitale che, come dice bene De Micheli, è al tempo stesso una possente affermazione di vita. Un raggiungimento forse più frequente nei disegni (ed è un peccato che in questo volume ce ne siano troppo pochi), ma che, anche in molte sculture e bassorilievi, assume l'aspetto di un supremo atto di fede. Ed è inutile insistere sul carattere oppositivo, oggi, di una tale posizione. In questa erosione, in questo franare di ideali essa diventa, infatti, caparbietà certezza nei valori più radicalmente umani.

F. V.

MARISA VOLPI, U.S.A. Edizione Cappelli.

Continua, in varie forme, la fioritura dei cosiddetti «mensili d'arte». E bisogna dare atto che, a parte qualche eccesso mercantile o qualche discorso ancora troppo specialistico, in genere stanno fornendo strumenti assai utili per la diffusione dell'arte

moderna. Ma, forse, proprio per l'azione preparatoria che viene svolta da questo tipo di pubblicistica, in realtà si comincia a sentire il bisogno di testi, magari meno illustrati, ma più dettagliati e più vicini al presente. E (sia pure sempre a modico prezzo) con maggiori apparati critici.

Questa è la direzione che sembra sia stata presa dalla collana della serie speciale dell'Universale Cappelli, dedicata all'Arte dopo il 1945, diretta da Giulio Carlo Argan e di cui è uscito, di recente, un primo volume di Marisa Volpi, dal titolo «U.S.A.»; (gli altri titoli preannunciati sono: «Italia» di Tomassoni, «Grecia» di Spiteris, «Argentina» di Brest Jorge, «Spagna» di Aguilera-Cerni).

Il volumetto è nato in seguito ad un soggiorno di questa studiosa negli Stati Uniti, nel '66, come borsista Fulbright. E benché siano trascorsi circa quattro anni dalla stesura, conserva intatto il senso di esperienza diretta. E come tale, grazie anche alla solida preparazione storico-scientifico dell'autrice, si presenta come uno studio, a mio avviso, esemplare di un dato settore geografico. Un settore, per altro, che per tanti versi è stato di importanza straordinaria per le vicende di tutta l'arte contemporanea.

Di tale eccezionalità, le ragioni vengono subito chiarite nei due primi capitoli, dove, in luogo del solito, generico preambolo, viene tracciata, intelligentemente, una breve prelessa storico-sociologica, angolata specialmente sulla nascita del nuovo collezionismo americano. Un fatto effettivamente importante, che portò ad una diversa valutazione dei fenomeni artistici contemporanei, da parte della società statunitense. Un nuovo rapporto fiduciario che, in sostanza, fu all'origine, negli anni prima del secondo conflitto mondiale, di quel «Progetto federale per le opere d'arte pubbliche», attraverso il quale — come sottolinea la Volpi — molti artisti americani chiarirono a se stessi gli aspetti contraddittori del problema «arte e società» e «arte e rivoluzione».

Una esperienza che fu decisiva e che, unita agli stimoli della presenza degli artisti fuoriusciti europei, alimentò il sorgere di quella famosa stagione che fu detta dell'Espressionismo Astratto e della «Scuola di New York». Di questo momento dell'arte statunitense, legata ai nomi di Gorky, Pollock, Rothko, Newman, Kline, Gottlieb, De Koonin, Motherwell e altri, la Volpi analizza partitamente i vari aspetti. Un quadro esauriente di una situazione assai articolata e, al tempo stesso, abbastanza unitaria, stretta com'era intorno al «rifiuto della storia e del valore» e ad una concezione della pittura intesa, non come «la rappresentazione di un fatto, ma il fatto stesso, che avviene mentre lo guardiamo». Ed in particolare, un fare artistico «come sorgente di magia», per ripetere le stesse parole di Pollock. Un complesso di episodi che, come è noto, la critica locale fu pronta a recepire e divulgare con toni quasi trionfalistici. Fino alla brusca cesura, segnata dall'avvento della pop-art.

Altro fenomeno tipico statunitense (quello inglese ebbe, come si sa, altri caratteri) sul quale questo libro porta pure un contributo chiarificatore. Valgano, ad esempio, le pagine su Johns e su Rauschenberg. Il panorama viene chiuso (il libro, come si è detto è stato scritto nel '67) con un capitolo sulla scultura, la minimal art e il nuovo astrattismo americano. E anche in questo caso non mancano brani molto acuti, quali quello sulla Nevelson e, soprattutto, su David Smith.

F. V.

Schede

UGO LA PIETRA, *Il sistema disequilibrante*, Edizioni Masnata, Genova.

Uscito in occasione della recente mostra dell'autore alla Galleria La Bertesca di Genova, è la continuazione de «Il sistema disequilibrante n. 1», che fu pubblicato anno scorso per le Edizioni Toselli di Milano. Contiene testi di Gillo Dorfles, Daniela Palazzoli, Tommaso Trini e dello stesso La Pietra, con numerose illustrazioni e progetti, relativi a questa ricerca a cui l'autore si dedica da vari anni. Si tratta di interventi che cercano di modificare gli abituali, sclerotizzati comportamenti e falsi equilibri dell'uomo, sia con appositi apparecchi, sia con operazioni all'esterno e sul territorio. Ciò che caratterizza questi interventi «disequilibranti», è la sistematicità scientifica e interdisciplinare delle sperimentazioni. Cosicché risultano assai significanti, anche come indicazione dell'odierna confusa situazione, le molteplici definizioni di cui La Pietra si vede gratificato (artista, scultore, architetto, professore) ironicamente documentate in questo stesso libro.

GERMANO BERINGHELLI, *Salvador Presta*, Edizioni Erser, Milano.

Come è spiegato ad apertura di libro, «è il primo della Collana Erser sui giovani maestri dell'arte contemporanea». E come conclude Beringhelli la sua breve introduzione, è un libro più da guardare che da leggere. La vicenda di questo artista argentino (ma da qualche anno residente a Milano) si snoda attraverso le immagini delle sue opere: dagli olii del '43/46 alle strutture «madi» intorno al '54, da quelle del '60 legate al movimento «constructivo architectural» di cui è stato uno dei fondatori, alle recenti «compenetrazioni», alle ultime «sfere rotanti». Vi è intercalata, a vivacizzare questo percorso, una documentazione fotografica di varie epoche e genere, fra cui alcune curiosità, come ad esempio quella del giovane Le Parc, in visita con altri allievi dell'Accademia ad una mostra di Presta nel '54 a Buenos Aires. Il volume è molto curato anche graficamente.

CESARE VIVALDI, *Bazzali, opera grafica*, Edizione Trevi, Roma.

Una cinquantina di riproduzioni di acqueforti ed inchiestri, integrate da cinque acquarelli a colori e un testo di Vivaldi, che ricostruisce la vicenda di Luigi Bazzali, artista schivo e appartato, morto un paio di anni fa, a nepere sessant'anni. Durante la sua vita le sue opere si sono viste poco: tra personali e collettive ebbe non più di una dozzina di mostre. Nel '69 alcuni dipinti furono esposti allo Studio Hermes di Roma e, di recente, alla Galleria Il Cannocchiale di Milano. Ma, come dice appunto Vivaldi, il discorso sui quadri è discorso da rinviare. Qui basterà dire che le incisioni confermano che egli fu artista «che nei suoi limiti e secondo le proprie forze, ha lavorato con estremo rigore e serietà». Vivaldi richiama giustamente il clima bartoliniano delle sue prime prove marchigiane, Strapaese e Soffici e poi la lezione romana e, infine, la folgorazione morandiana che lo segnò fino alla fine, con una declinazione di dolce melanconia leopardiana.

Catalogo *Virginio Ferrari*, a cura dell'Istituto di Storia dell'Arte, Parma.

Pubblicato in occasione della recente mostra nel Salone dei Contrafforti in Pilotta, il catalogo contiene un saggio di A. C. Quintavalle e, oltre ad una lettera di Haydon, due brevi scritti di Van der Marck e Schulze, scritti per due mostre tenutesi a Chicago, città alla cui Università questo scultore insegna, attualmente. Il trasferimento dalla natia Verona avvenne nel '66 e, come ricostruisce con acume e accurata filologia Quintavalle, fu un avvenimento decisivo per il suo sviluppo. Partito dalla lezione di Minguzzi e Ghermandi (e le suggestioni di Chadwick, Martin, Gorky e Matta), il giovane artista veronese si scontrò, infatti, con la situazione pop statunitense. E pur rimanendo fedele alla sua idea-madre, basata sulla diade maschio-femmina, e malgrado qualche pericolo di piacevolezza formale, riuscì ad individuare, specie per l'influsso degli «interventi sul paesaggio» (per esempio di un Linch) una propria ricerca geometrica di notevole creatività. Il nome che viene fatto di David Smith è soltanto per indicare la comune matrice di una «negazione della geometria che descrivono».

LUIGI LAMBERTINI, *Daide Scarabelli*. Edizioni Rebecchi, Modena.

Una dozzina di paginette, integrate da un apparato illustrativo riguardante opere dal 1965 al '71, che consentono di avere un profilo persuasivo del giovane scultore pavullese. Lambertini vi analizza con acume la «sperimentazione conoscitiva e la conseguente indagine e formulazione per strutture» di questo allievo di Quinto Ghermandi. E sottolinea soprattutto la «impostazione emotivo-fabulistica» (non senza componenti ironiche e simboliche) che ne caratterizza il fare scultoreo. Peccato che l'apparato biografico sia insufficiente e manchi del tutto quello bibliografico.

LUDOVICO MOSCONI, testi di Luigi Carluccio e Pieraldo Marasì Ediz. Scheiwiller, Milano.

È il quinto della collana «Proposte», All'Insegna del Pesce d'oro. Come rileva con finissima penetrazione Carluccio, questo artista piacentino occupa un ruolo a parte e controcorrente nell'ambito della giovane pittura milanese e la sua ricerca ha effettivamente «la forma e la sostanza di un grumo, di una spoglia ultima, marcata sino allo spasimo dalle contrazioni del cuore e, nella stessa misura, da un bisogno naturale di cadenze eleganti». Un discorso così semplice, chiaro e intenso che per conferma basta sfogliare le 25 tavole a colori e in nero e le 6 incisioni di questo volumetto. Proprio il titolo di una di quest'ultime («il sig. Gozzano ci salverà») viene richiamato da Marasì nel suo affettuoso ritratto per ricordarne la comune «mite ironia, la dichiarata propensione ad esplorare la topografia dell'anima sin nei più tortuosi labirinti».

VITTORIO FAGONE, *Artigianato lombardo*, Edizione Bestetti, Roma.

Il volume è il secondo di una collana attuata dall'ENAPI (il primo riguardava la Sicilia), che si propone di illustrare, regione per regione, gli aspetti più significativi dell'artigianato italiano. L'autore, nella introduzione, cerca di mettere ordine in questa difficile materia della creatività artigiana, specie in re-

lazione alla cultura contemporanea. Nel testo sono poi esaminati, voce per voce, (dall'oreficeria alla ceramica, dai ferri battuti ai legni, ai vimini, ai merletti, ecc.) i vari prodotti di questa attività del mondo popolare in Lombardia, a partire dall'antichità ai giorni nostri. Uno splendido corredo fotografico illustra molti di questi manufatti. Una bibliografia essenziale chiude il volume. Il libro contiene una seconda parte comprendente un ampio « Repertorio delle produzioni correnti » a cura di Umberto Zimelli.

ROBERTO TASSI: *Notari, 1968-1969*. Ediz. Galleria delle Ore, Milano.

È uno dei casi (avrebbe detto Baldini) di « buon'incontro » tra artista e critico. Tassi in effetti ha scritto uno dei suoi saggi più calzanti, analizzando genesi e ragioni del pittore umbro. L'individuazione dei tre elementi fondamentali della sua pittura (« unicità del colore », « ubiquità della luce » e « la forma rotondeggiante ») è condotta con sicurezza. E il senso della religiosità di Notari è colto nella sua essenza, (come spiega appunto l'autore) più « dantesca ». Giusta anche l'osservazione relativa al passaggio « dal luminoso al numinoso ». Non manca una riserva sul momento « informale » del pittore che fu momento realmente dubbioso. Le dieci illustrazioni a colori sono abbastanza fedeli. Il volumetto è chiuso da una bio-bibliografia.

OSVALDO PATANI, *Gino Meloni, 10 donne*, Edizioni Galleria delle Ore, Milano.

Ancora un volumetto edito da questa Galleria milanese. Ma questa volta, come l'autore stesso spiega in una nota, il « testo non vuol essere l'inizio o il condensato per uno studio più completo e sistematico di Meloni e tanto meno uno studio di critica estetica ». Esso vuol essere, infatti, soltanto una testimonianza alla semplicità, alla reticenza, alla modestia di questo artista, ricordandolo in uno dei suoi temi pittorici prediletti: le donne.

LUIGI LAMBERTINI, *Bruno Donzelli 1970*, Edizioni Galleria Carolina, Portici.

Un piccolo volumetto (con numerose illustrazioni e una dettagliata bibliografia) in cui Lambertini, esaminando l'iter di questo giovane pittore napoletano, specie ripercorrendone brevemente gli incontri critici (da Caramel a Ferrari, da Crispolti a Margonari) mette in luce la sua capacità di utilizzare svariati stilemi per una propria demistificazione della realtà dei consumi. Una demistificazione in cui non manca una persuasiva, personale, ottimistica ironia.

CARLO CIUSSI, *Petit livre des regards privilégiés*, Edition Paul Facchetti, Paris.

Due brevi testi di G. C. Argan e di G. Marchiori accompagnano questo piccolo libro con 10 illustrazioni a colori di dipinti di Carlo Ciusi. Il primo sottolinea il significato di verifica a livello percettivo e attraverso l'esperienza della pittura dell'equivalenza che Ciusi propone tra: proporzione e prospettiva delle linee e proporzione e prospettiva del colore. Il secondo, indicando l'infallibile armonia dei suoi risultati, richiama quel concetto licaniano della geometria come sentimento, che caratterizza le forme di questo pittore friulano.

Libri

Troeles Andersen: *Catalogo di Malevic*. Ed. Stedelijk Museum. Amsterdam.
Dore Ashton: *Pol Bury*. Ed. Maeght.
Mario Bucci: *Marc Chagall*. Ed. Sansoni.
Giuseppe Gatti: *Oskar Kokoschka*. Ed. Sansoni.
Magdalen D. Vernon: *Esperimenti sulla percezione visiva*. Ed. Boringhieri.
Ugo Mulas: *Calder*. Testo di H. H. Arnason. Ed. Silvana.
Gabriele Mucchi, opera grafica, a cura di C. L. Ragghianti. Ed. Vangelista.
Luigi Cavallo e Massimo Carà: *Raimondo Puccinelli*. Ed. Galleria Il Castello.
Mario Perniola: *L'alienazione artistica*. Ed. Mursia.
Antonino De Bono: *Ermanno Figliolini*. Ed. Galleria Il Castello.
Leonardo Sciascia: *L'opera di Emilio Greco*. Ed. Il Cigno.
Marcello Azzolini: *Francesco Nonni*. Ed. Alfa.
Umberto Eco e Emilio Picco: *Antonio Fomez*. Ed. Pareti. Milano.
Claudio Toscano: *Francesco Arata*. Ed. Rossi. Soresina.
Werner Spies: *Max Ernst 1950-1970*. Ediz. DuMont.
Hélène Parmelin: *Picasso dice*. Ed. Rizzoli.
Catalogo Gilles Aillaud. Torino 1971. (*)
Catalogo mostra Renato Guttuso. Palermo 1971. (*)
Catalogo Gocce d'amore pop (Ferrari) Parma 1971. (*)
Raccolta mostre 1970 Galleria Naviglio. Milano. (*)
Catalogo mostra Caricatura europea. Parma 1971. (*)
Catalogo mostra Augusto Perez. Torino 1971. (*)
American Painting from the Armory show to the depression. Princeton. (*)
Catalogo Art Nouveau und Jugendstil. Berlino 1971. (*)
Catalogo Michel Badura, Dokumentation. Göttingen 1971. (*)
Blues from the Delta (W. Ferris Jr.) London. (*)
Jasia Reichardt: *The Computer in Art*. London. (*)
Color and Field 1890/1970. Cleveland 1971. (*)
Catalogo Max Ernst. Francoforte 1970. (*)
David Bindman: *European Sculpture*. Londra. (*)
Catalogo Gonzalo Fonseca. New York 1971. (*)
Jacob A. Riis: *How the other Half Lives*. Cambridge. (*)
Interfunktionen 5. Colonia 1971. (*)
Catalogo Le Corbusier, peintre. Basilea. 1971. (*)
Catalogo Malerei nach fotografie. Monaco 1970. (*)
Catalogo Oskar Kokoschka. Salisburgo 1971. (*)
Catalogo Pearlstein. New York 1971. (*)
Catalogo Realstein. New York 1971. (*)
Peter Gidal: *Andy Warhol*. London. (*)
John Percival: *The World of Diaghilev*. London. (*)
Edward A. Hamilton: *Graphic Design for the Computer Age*. New York. (*)
M. H. Pirenne: *Optics, Painting, Photography*. Cambridge. (*)
Catalogo mostra Georgè Grosz. Ist. Storia Arte. Parma.
Catalogo mostra Marcel Duchamp. Galleria Civica Ferrara.

Catalogo mostra D'Après. Villa Ciani. Lugano.
Catalogo mostra Per copia conforme. Comune di Arezzo.

Catalogo mostra Gioielli e sculture preziose di Braque. Ed. Galleria Cavour.
J. M. Moreno Galvan: *Manolo Millares*. Ed. Nueva orbita. Barcellona.
Eduardo Westerdahl: *Oscar Dominguez*. Ed. Nueva orbita. Barcellona.
Jose Ayllon: *Antonio Saura*. Ed. Nueva orbita. Barcellona.
J. J. Lerrant: *Modest Cuixart*. Ed. Nueva orbita. Barcellona.
Juan Eduardo Cirlot: *Lucio Fontana*. Ed. Nueva orbita. Barcellona.
Pierre Voldoudt: *Eduardo Chillida*. Ed. Nueva orbita. Barcellona.
Gustavo Gili Torra: *Marcel Marit*. Ed. Nueva orbita. Barcellona.
Marx Ernest: *Écritures*. Ed. Gallimard.
Alberto Salietti: *Opera grafica*. Introduzione Marco Valsecchi, prefazione Linko Cicogna. Ed. Gino Sansoni. Milano.
Catalogo mostra Scultori italiani contemporanei, testo Fortunato Bellonzi. Ed. Comune Milano.
Catalogo mostra Gino Meloni, testo Marco Valsecchi. Ed. Comune Milano.
Catalogo mostra Kunst und Politik. Ed. Kunsthalle Basel.
J. Van der Marck: *Enrico Baj*. Ed. Mauri. Milano.
Umberto Eco: *Opera aperta* (rist.) Ed. Bompiani.
Mario Bucci: *Marc Chagall*. Ed. Sansoni.
J. J. Brody: *Indian painters & white patrons*. Ed. Univ. of New Mexico.
Julius Meier-Graefe: *Vincent Van Gogh*. Ed. Greenwood. Westport.
W. Scheidig: *Die Geschichte der Weimarer Malerschule*. Ed. Bohlaus Nachf. Weimar.
M. G. Dortu: *Toulouse Lautrec et son oeuvre*. Ed. Collectors. New York.
Monique Faux: *Le vitrail et les peintres a Reims, 1957-1959*. Ed. Maison de la Culture.
Michèle Olivier, Geneviève Monnier, Michèle Beaulieu: *Degas, oeuvres du Musée du Louvre, peintures, pastels, dessins*. Ed. Réunion des musées nationaux. Paris.
F. Novotny: *Toulouse Lautrec*. Ed. Cercle d'art. Paris.
Bella Chagall: *Erste Begegnung*. Ed. Rowohlt. Reinbek.
M. Joray: *Victor Vasarely*. Ed. du Griffon. Neuchâtel.
Paul Leutrat: *Jean Molette, sculpteur naïf*. Ed. Syndicat d'Initiative de la Vallée d'Auzergues.
Z. Dona Meilach: *Contemporary stone sculpture*. Ed. G. Allen & U. London.
Wieland Schmied: *Fritz Wotruba*. Ed. Erker. St. Gallen.
Peter Aldor: *20 años de caricatura*. Ed. Stechert-Hafner. New York.
Paul Flora: *Karikaturen*. Ed. Diogenes. Zurigo.
Alberto Giacometti: *Dessins*. Ed. Maeght. Paris.
Wilfredo Lam: *Dessins*. Ed. Denoel. Paris.
Roger Passeron: *Französische Graphik des 20 Jahrhunderts*. Ed. Belse. Stuttgart.
Julio Rodriguez: *Dibujos*. Ed. Stechert-Hafner. New York.
Alex Davis: *Graphics*. Ed. Faber. London.
Zigaina, fotografie di Italo Zannier, testi di Pier Paolo Pasolini, Alfonso Gatto, M. De Micheli. Ed. Quaderni di Imago. Milano.

(*) Distribuzione Centro Di, Piazza dei Mozzi 1/r 50125 Firenze.

Le riviste

a cura di Luciana Peroni
e Marina Goldberger

BOLAFFIARTE n. 9, G.C. Argan: *La storia dell'arte contemporanea* - G. Soavi: *Primo incontro con Valerio Adami* - R. Barletta: *Si farà la Fondazione Fontana a Milano*.

ARTE ILLUSTRATA n. 39/40, E. Hutter: *Aspetti dell'arte di Alberto Giacometti* - E. Crispolti: *Cento anni dalla nascita di Balla*.

PANORAMA DELLE ARTI n. 3, C. Vivaldi: *L'uomo e il meccanico nella pittura di Scana-vino* - E. Carli: *Il segno di Emilio Greco* - G. Briganti: *Simbolismo di Gianni Novak* - *L'arte americana nel XX secolo* - C. Vivaldi: *Geometria e spazio nella scultura di Fran-china*.

LINEA GRAFICA mar./apr. '71, S. Maugeri: *I manifesti* - F. Grignani e F. Matalon: *La curva nell'esperienza, nel pensiero e nella conversazione* - F. Solmi: *La guerra dell'im-magine e l'immagine della guerra*.

ZODIAC n. 20, *Quattro interviste a Enzo Ma-ri, Umberto Riva, Tobia Scarpa, Gino Valle* a cura di M. Bottero e G. Scarpini - E. Fra-teili: *Fortuna e crisi del design italiano* - *Il design degli architetti a cura di I. Lupi e U. Riva*.

UTOPIA n. 3, *Estetica e antropologia in Marx* - *Un'estetica a posteriori* - Dal capitolo sul-*l'estetica di Karel Kosik*.

IL DRAMMA mar. '71, R. Sanesi: *Aspetti del-l'Informale* - R. Guasco: *Per Kandinsky la Grande Svolta era la Grande Spiritualità*.

SIPARIO mar./apr. '71, *I veri film li fanno a Hollywood, intervista di J. Gelmis a Andy Warhol*.

DOMUS mar. '71, *Per Bruno Munari: una mostra allo spiedo* - P. Restany: *Germano Olivotto* - V. Agnelli: *Copia dal vero, nu-mero primo* - G. Celant: *Senza titolo*.

QUINTA PARETE n. 1, Janus: *Questo secolo surreale* - M. Leiris: *La patte du chat d'An-dré Masson* - M. Lecomte: *De Chirico e Max Ernst* - J. Pierre: *Paalen* - M. Ray: *L'età della luce* - C. Sernet: *Un poema inedito di T. Tzara* - F.C. Legrand: *E.L.T. Mesens* - R. Henry: *Meret* - H. Moore: *Il cranio d'e-lefante* - M. Butor: *Jacques Herold* - A. Jof-froy: *Lepri* - Intervista con L. Fini - M. Ver-done: *Cinema surrealista* - C. Jelenski: *Le-benstein*.

I QUADERNI DEL CONOSCITORE DI STAMPE n. 4, *dedicato alle tecniche della stampa origi-nale d'arte, a cura di H. Salamon e F. Lari*.

IMP. n. 1, E. Siciliano: *Piero Guccione* - Sul-la tecnica dell'acquaforte.

ARTEPIÙ n. 2, G. Cavazzini: *Perché «Nuova figurazione»?* - M. Corradini: *In margine ad una mostra di Aligi Sassu* - R. Margonari: *Critica acritica?* - L. Genitrini: *Appunti per una chiarificazione del concetto di realismo (2)* - M. Tiffany: *Parliamo di concorsi*.

MOSTRE E GALLERIE n. 4, G. Marinelli: *Dove va la Biennale?* - F. Passoni: *M. Henry* - E. Barelli: *Eugenio Tomiolo*.

OTTAGONO n. 20, B. Munari: *L'equilibrio de-gli opposti* - G. Ballo: *I murali, omaggio a Milano*.

IL MARGUTTA apr. '71, G. Di Genova: *I pa-rigini di Jugoslavia* - R. Margonari: *Matta e Bologna* - C. Chirici: *La dimensione virtuale di Vasarely* - M. Azzolini: *Vacchi lei ed al-tro* - G. Toti: *Verso la teletronica dei co-smigots o la polluzione dell'immaginario?* - L. Marzano: *L'angolo della grafica*.

CONNAISSANCE DES ARTS apr. '71, P. Kjell-berg: *Rouen, une capitale pour les peintres*.

CHRONIQUES DE L'ART VIVANT apr. '71, J. C.: *Une musée sur un plateau, des artistes sans salon, des critiques sans criteres* - M. Pleynet: *L'intervention picturale de Louis Cane* - J. Clair: *Daniel Buren* - G. Gassiot-Talabot: *Morellet* - G. Gassiot-Talabot: *Klasen* - G. Lascault: *Ernst et le snark* - Džamonja - J. C.: *Penalba* - J. Clair: *Daniel Srotsky* - J.P. Clemencet: *L'objet et le rite* - *Metamorphoses de l'objet con scritti di W. Haftmann, F. Mathy, F. Russoli, W. Merkert, J. Russel, J. Dypreau* - B. Borgead: *Objet action in-formation* - Y.A. Bois: *Herbert Bayer, pre-curseur de l'art écologique* - R. Barthes: *Erté*.

PLAISIR DE FRANCE idag. '71, J. Leymarie: *Max Ernst* - A. Plessis: *L'école international d'art de Nice* - P. Descargues: *Picasso, Ruth Francken, Jiri Kolar, Le Surrealisme 1971*.

GAZETTE DES BEAUX ARTS mar. '71, *par l'In-stytut Sztuki di Varsovie: Armand Séguin 1863-1903* - M. Dellis: *Notes relatives à quelques dessins de Paul Cézanne*.

THE CONNOISSEUR feb. '71, Y. Kamon: *Ma-sterpieces of Bridgestone, Museum of Art, Tokyo* - F. Davis: *American folk art in the Hemphill Collection* - J.T. Butler: *The Ame-rican way with art*.

THE CONNOISSEUR mar. '71, G.P. Weisberg: *Samuel Bing, International dealer of art nou-veau* - J.T. Butler: *The American way with art*.

STUDIO INTERNATIONAL feb. '71, J. Coplans: *Andy Warhol and Elvis Presley* - P. Morris-sey-D. Hill: *Andy Warhol as a film maker* - T. Hakansson: *Strindberg and the arts* - Konrad Fischer interviewed by Georg Jappe - D. Brook: *New art in Australia*.

ART NEWS feb. '71, A. Kaprow: *The educa-tion of the Un-Artist* - P. Schjeldahl: *Urban pastoral* - L. Campbell: *Things are thoughts in America* - M. Gendel: *Arte povera, amore mio* - J. Ashbery: *G.M.P.* - H. Rosenstein: *James Brooks* - J. Rewald: *Vincent van Gogh, 1880-1971*.

ART IN AMERICA mar./apr. '71, B.O. Doherty: *A new conservatism in the Seventies?* - E. F. Fry: *The NAA revision of the CAA* - G. Glueck: *Visual riches and recessionary blues* - H. Kramer: *The cubist epoch* - R. Gold-water: *Rothko's black paintings* - L. Katz: *Interview with Walker Evans*.

KUNST + HANDWERK feb. '71, H.W. Keiser: *Werkstatt für Metallgestaltung Sandstede* - J.W. Hinder: *Keramik von Lotte Reiners*.

DAS KUNSTWERK mar. '71, Christine und Vol-ker Plagemann: *Kunst als Ware, Antworten von: Künstlern, Händlern, Asstellern, Kriti-kern, Sammlern*.

GRAPHIS n. 151, J. Taylor: *Corita - M. Gas-ser: Roland Topor* - R. Parola: *Die wich-tigsten Ausdrucksformen von Pop-Art* - M.

Prassinis: *Der Bildteppich-Karton* - J.M. Folon: *Fulvio Roter* - A. Meier: *Kubanische Plakate* - W. Rotzler: *Graphiker und Photo-graphen werben für sich selbst* - R. Silvester: *Industrielle Wappen* - S. Mason: *Erté*.

TENDENZEN nov. '70, *il numero è dedicato al gruppo «Salon de la Jeune Peinture»*.

ARTIS feb. '71, K. Schott: *Adolf von Hilde-brand* - S. Obermeier: *Die Malerei der Nai-ven* - G. Höbner: *Henry Moore* - G.R. Hocke: *Gianfilippo Usellini* - S.O.: *Das begerte 19. Jahrhundert* - Peter Collien.

UNIVERSITAS dic. '70, F. Baumgart: *Von Paul Klee bis Ernst Wilhelm Nay* - H. Schelsky: *Soziologische Planungsdenken über die Zukunft*.

UNIVERSITAS mar. '71, G. Gassiot-Talabot: *Moderne Kunst im heutigen Europa, die Entwicklung von 1960-1970* - H. P.: *Die erste grosse Barlach Ausstellung in Moskau und Leningrad*.

DIE KUNST apr. '71, Uwe M. Schneede: *Max Ernst, 80* - R. Jüdes: *Pop-Sammlung beck* - Klaus-H. Olbricht: *Jürgen Claus* - K.A. Reiser: *Jochem Pechau*.

DU apr. '71, *Editoriale dedicato al reportage fotografico odierno* - H. Keller: *Geschichte der russischen Kunst*.

GRAPHIK mar. '71, A. Sailer: *Kalender 1971* - *Vom Reiz der Skizze-Werbe graphik 70/71 in Italien* - W. Preiss: *Praxis der Werbe-graphik*.

ALTE und MODERNE KUNST nov./dic. '70, *de-dicato ad Adolf Loos, Josef Hoffmann und die Wiener Kunst der Jahrhundertwende*.

WELTKUNST 1 feb. '71, H.T. Flemming: *Gu-stav Seitz* - H.T. Flemming: *Revision einer verklungenen Epoche*.

WELTKUNST 15 feb. '71, H.T. Flemming: *Alex Katz* - H. Richter: *Max Ernst* - T. Al-drian: *Peter Richard Oberhuber* - B. Hey-nold v. Graefe: *Manzù Museum*.

ALTE und MODERNE KUNST sett./ott. 70, H. Hutter: *A. P. Gürtel* - A. Vogel: *Josef Pillhofer* - K. Sottriffer: *Der Maler und Graphiker Mario Declava* - Kurt Ohnsorg - P. Baum: *Kontraste ohne Sensationem, 35ª Biennale von Venedig* - J. Muschik: *Lau-sanne, zum dritten internationalen Salon der Galerie-pilotes*.

DIE KUNST ott. 70, J. Giesen: *Paul Klee* - E. Strauss: *Die Pariser Matisse Retrospek-tive* - E. Weiss: *Vom Concetto zum Con-cept* - G. Wietek: *Arthur Illies*.

DIE KUNST nov. 70, H. Asmodi: *Boetro* - R. Müller, Meblis: *Uraltes Spiel in neuem Gewand* - A. Hagenlocher: *Christian Lan-denberger* - G. Wirth: *Brigitte Wagner*.

DIE KUNST dic. 70, H. Kinkel: *Joachim Schmettau* - J. Giesen: *Künstliche lichtquel-len in der Malerei* - K. H. O.: *Kunst ist nicht so teuer wie man glaubt* - E. Klukert: *Die Hans Thoma-Gesellschaft in Bonn*.

Notiziario

a cura di Lisetta Belotti

Cartelle e libri illustrati

Le Edizioni della Pergola di Pesaro hanno pubblicato una cartella intitolata «La mattina è diventata sera» con 5 acquarelli di Franco Gentilini e 5 poesie di Milena Milani.

Le Edizioni Diagramma di Milano hanno pubblicato una cartella di Michele Zaza dal titolo «Simulazione d'incendio». Nota introduttiva di Gaetano Mongelli.

La Stamperia Tarchiani di Firenze ha stampato una cartella di 5 acquarelli di Gianni Olivetti con prefazione di Franco Passoni.

Presso l'Ariete grafica di Milano presentazione di una cartella di 8 serigrafie di Valentina Berardinone dal titolo «Le invasioni».

Le Edizioni Upupa di Firenze hanno pubblicato una cartella di 6 serigrafie di Ernesto Treccani per una poesia di Vittorio Sereni.

L'Editore Possiedi di Feltre ha pubblicato una cartella di litografie di Tono Zancanaro dal titolo «Ville Venete».

La Electa Editrice di Milano ha stampato una cartella di 6 litografie di Cy Twombly dal titolo «Roman Notes».

Le Edizioni del Cappello di Verona hanno pubblicato 3 cartelle con incisioni rispettivamente di Novello Finotti, Igino Legnaghi, Giuseppe Zigaina.

Le Edizioni Fant Cagni di Brescia hanno pubblicato una cartella di 6 incisioni di Carlo Pescatori dal titolo «Del disamore» con presentazione di Giuseppe Bottai e 8 poesie di Mauro Conradini.

Le Edizioni d'arte «Le Muse» di Bologna hanno pubblicato una cartella con 5 litografie di Aldo Borgonzoni dal titolo «L'uomo e lo spazio», presentata da Francesco Arcangeli.

La Grafica Internazionale (Via di Parione, 12 - 00186 Roma) ha pubblicato le seguenti cartelle: «Corrida», 6 litografie e 1 poesia di Rafael Alberti; «Anch'io sono l'America», 1 serigrafia, 3 lito, 5 poesie più un volume, di Aligi Sassu; «Stigma», 5 acquarelli, 6 disegni e uno scritto di Bruno Caruso.

A Roma, presso la Stamperia dei Greci, è stata stampata una cartella di 10 acquarelli di Eugen Dragutescu, dedicate a «ritratti di Ungaretti», con 3 scritti di Ettore Serra, Giancarlo Vigorelli e Pietro Cimatti.

Le Edizioni Dierre di Roma annunciano la pubblicazione di una cartella di incisioni di Giacomo Manzù per «Dafne e Cloe» di Longo Sofista, nella collana di grafica «Il Perigrafo».

Le Edizioni Sirio (Via Angelo Brunetti, 14 - 00186 Roma) hanno pubblicato una cartella di 6 incisioni di Andrea Volo dal titolo «Da Durer».

Le Edizioni della Galleria L'Incontro (Corso Matteotti, 1/A - Milano) hanno pubblicato una cartella, «Da tanto amore» di Gianni Dova, con testo poetico di Vittorio Sereni.

Le Edizioni Stahl di Lucerna hanno pubblicato una cartella di Markus Raetz contenente

28 riproduzioni, un disegno originale, un ritratto e una fotografia.

È uscita una cartella con 5 litografie di Paul Pennisi ispirate al Monte Athos, accompagnata da uno scritto di Paolo Lecaldano.

Le Edizioni Aldina di Roma hanno pubblicato una cartella di 5 litografie, intitolata «I rebus di Guarienti», con uno scritto di Raffaele Carri. Annunciano inoltre la pubblicazione del racconto di Italo Calvino «L'altra Euridice», illustrata con 4 litografie di E. Matta.

Le Edizioni Fiorini (Via Altichiero, 11 - 37100 Verona) annunciano la pubblicazione del volume «La stampa degli artisti» (L'acquaforte) di Nereo Tedeschi.

Il Bisonte di Firenze ha pubblicato il libro «Otto liriche» di Danilo Dolci con incisioni di Levi, Guttuso, De Conciliis, Caruso, Treccani, Zancanaro, Baragli, De Vita. Presentazione di Cesare Gnudi.

Le Edizioni del Naviglio di Milano hanno annunciato una serigrafia gigante di Giuseppe Capogrossi delle dimensioni di m. 1,28 x 2,25 tirata in 120 esemplari.

Le Edizioni Grafiche 2 RC (Viale Marco Polo, 84 - Roma) annunciano l'edizione di Storia Uno con 10 serigrafie di Paolo Dorazio e una poesia di Giuseppe Ungaretti dal titolo «Grecia 70».

La Fotoincisione di Milano ha stampato una cartella di 3 pezzi di Reale F. Frangi dal titolo «Ossessività di spazio, Apertura di spazio, Penetrazione di un corpo nello spazio».

Rassegne e premi

A Venezia a Palazzo Grassi organizzata dal centro internazionale delle arti e del costume, dal 25 giugno al 30 settembre, esposizione retrospettiva di Enrico Baj.

A Dortmund al Museum am Ostwall si è tenuta una mostra dal titolo «Elf Italiener heute». Presenti opere di Alviani, Bonalumi, Castellani, Ceroli, Del Pezzo, La Pietra, Marotta, Paolini, Piacentini, Pistoletto, Spagnuolo. Presentazione di Gillo Dorfles.

A Napoli al Palazzo Reale 6 rassegna d'arte del Mezzogiorno a cura di Achille Bonito Oliva. Comprenderà due parti: un omaggio a Giuseppe Capogrossi e una mostra intitolata «Persona» che documenta il lavoro di 10 giovani artisti concettuali.

A Pescara I mostra fotografica «Città di Pescara». Scad. 30 giugno. Inform. C.T.G. Dannunziano, Casella postale 41 - 65100 Pescara.

A Dozza Imolese, dal 16 al 19 settembre, 4ª edizione della Biennale d'arte «Il muro dipinto», premio Cassa di Risparmio. Infor. Pro Loco.

A Santhià all'8ª mostra di pittura «Santhià vecchia e nuova», il premio «Gaudenzio Ferrari» è stato vinto da Albino Reggiori. Altri premi a De Maria, Russolillo, Patuzzi, Andreani, Zaccaria, Saccomandi, Aguglia, Alborghetti.

A Rho alla XI mostra nazionale d'arte del Pomerio sono stati premiati Vittorio Zitti, Bruno Pessani, Giorgio Bossola.

Premiati a Cisterna (Latina) i vincitori del-

l'VIII mostra dell'acquerello. Sono: Elena Porsche, Luigi de Rold, Panfilo Napoleone, Tino Pelloni, Guido Tavagnacco.

Avenza di Carrara. Il 1º premio di pittura d'arte sacra 1971 è stato vinto da Gino Bellani con l'opera «Deposizione».

Varie

Gazz. Uff. n. 88 concorso per una targa in bronzo, due pannelli in ceramica, un altorilievo in bronzo e tre quadri ad olio destinati alla nuova caserma dei Vigili del Fuoco di Messina. Consegna bozzetti entro 8 luglio.

L'INADEL ha bandito un concorso per opere artistiche per la propria sede centrale in Roma, Via Cesare Beccaria, 29. Il concorso prevede 6 premi per opere di scultura e 16 premi per opere di pittura. Il bando di concorso può essere richiesto alla suddetta sede o presso le sedi provinciali dell'ente.

È in corso la preparazione a cura di Nello Ponente del catalogo delle opere dello scultore Umberto Mastroianni. I possessori di opere sono pregati di inviare 2 foto al prof. Teresio Balbo, Strada Antica di Cavoretto, 26 - 10133 Torino.

È in corso la preparazione del catalogo dell'opera di Raymond Hains. I possessori di opere sono pregati di inviare fotografie alla Galleria L'Elefante, via Mestrina, 58, Mestre.

È annunciata una rivista mensile dal titolo «Lotta poetica» diretta da Sarenco e Paul De Vree, dedicata alla nuova poesia e alle arti plastiche d'avanguardia. Inf. Edizioni Amodulo, Viale Stazione, 23 - 25100 Brescia.

A Bologna presso il Museo Civico dall'1 al 25 maggio la Federazione degli artisti ha organizzato una serie di incontri, dibattiti e conferenze su vari problemi relativi all'arte contemporanea e alla sua organizzazione.

La Galleria dell'Incisione di Milano (Via Spiga, 33) ha pubblicato il suo V Bollettino, comprendente 129 opere grafiche di 51 artisti moderni.

È morto a Roma Nobuya Abe, pittore nato a Nijagata (Giappone) ma da parecchi anni operoso in Italia.

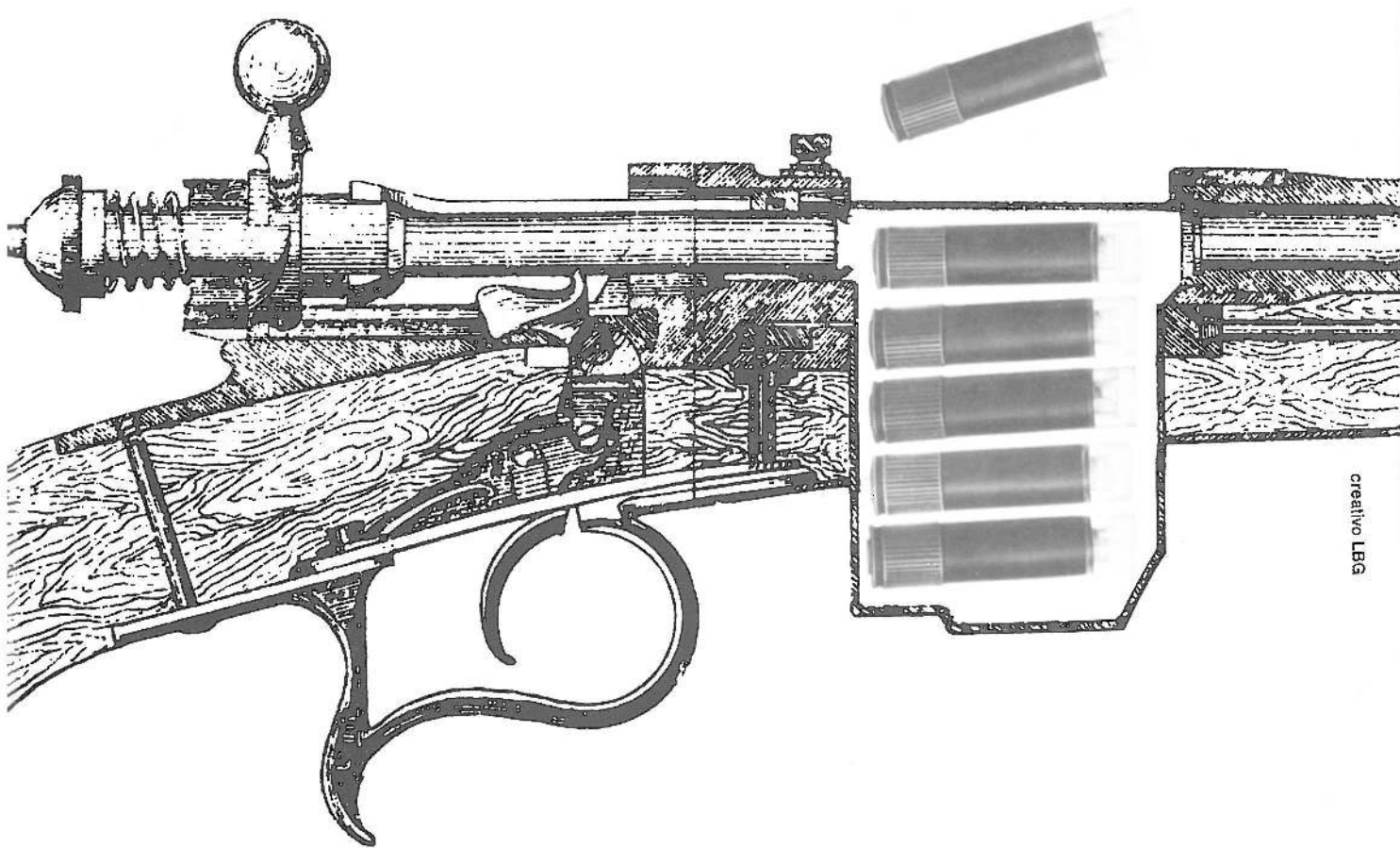
L'Istituto Editoriale del Mezzogiorno ha annunciato la pubblicazione di una collana di critica d'arte contemporanea a cura di Ciro Rufo. Sono annunciati volumi di Umbro Apollonio, Enrico Crispolti, Antonio Del Guercio, Mario De Micheli, Giuseppe Marchiori, Cesare Vivaldi.

A Parigi il Centre National d'Art Contemporain ha pubblicato una serie di monografie su artisti d'oggi in una serie intitolata «Archives de l'Art Contemporain». Sono già usciti 22 numeri.

A Norimberga, si è inaugurata la 2ª Biennale d'arte dal titolo dureriano «Cosa sia la bellezza non lo so», dedicata al pensiero e metodi di lavoro di teorici artisti dal XIX al XX secolo.

A Bologna il Comitato Politico Nazionale delle Accademie di Belle Arti ha pubblicato il I Bollettino nazionale di lotta delle Accademie di Belle Arti, con i documenti del Convegno nazionale svoltosi in aprile a Napoli.

carica punta e scrivi



creativo LBG

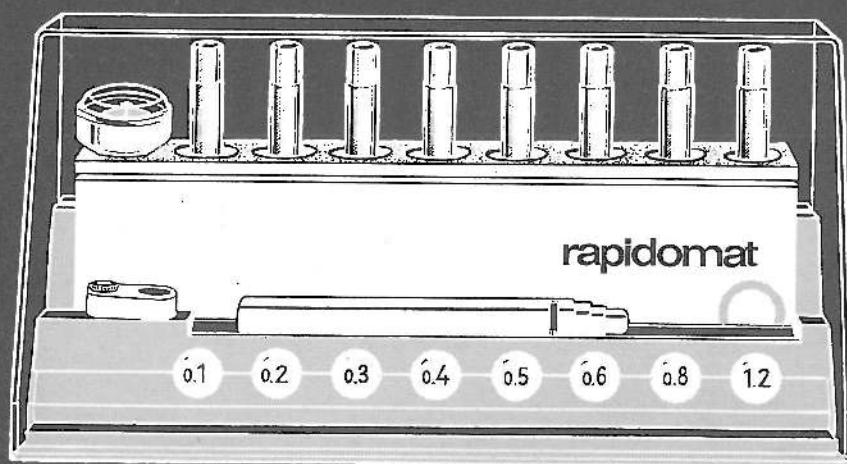
E' il modo più rapido e pulito per caricare i puntali a cartuccia Koh.I.Noor Variant, Vario-script e Micronorm. Si inserisce la cartuccia nel corpo del puntale, si avvita e l'inchiostro fluisce subito alla punta. Le cartucce si chiamano Koh.I.Noor Rapidograph e si trovano nei colori nero, rosso, blu, verde, giallo, seppia. L'astuccio da 6 cartucce a inchiostro nero o colorato costa 300 lire.

Koh.I.Noor Hardmuth S.p.A. Fabbrica matite e strumenti per disegno e ufficio



rotring

RAPIDOMAT



E' lo strumento studiato per raccogliere in modo funzionale e a umidità costante i puntali a inchiostro di china Koh•I•Noor Variant, Varioscript e Micronorm.

I puntali vengono inseriti aperti nelle diverse sedi in corrispondenza dei rispettivi cappucci che riportano il loro spessore di linea. All'interno del Rapidomat un materiale imbevuto d'acqua avvolge le sedi dei puntali assicurando la costante fluidità della china, impedendone l'essiccazione nel puntale. Un piccolo igrometro consente di controllare l'umidità all'interno. Per il perfetto funzionamento del Rapidomat è sufficiente rifornirlo d'acqua una volta al mese.

Lo strumento è applicabile al tavolo da disegno.

E' munito di un cassetto per riporre un flacone d'inchiostro di china e gli accessori.

Si trova in commercio con otto e quattro sedi, completo di puntali o vuoto.

Koh•I•Noor Hardtmuth SpA fabbrica matite e strumenti per disegno e ufficio