

14

lorenzelli
arte

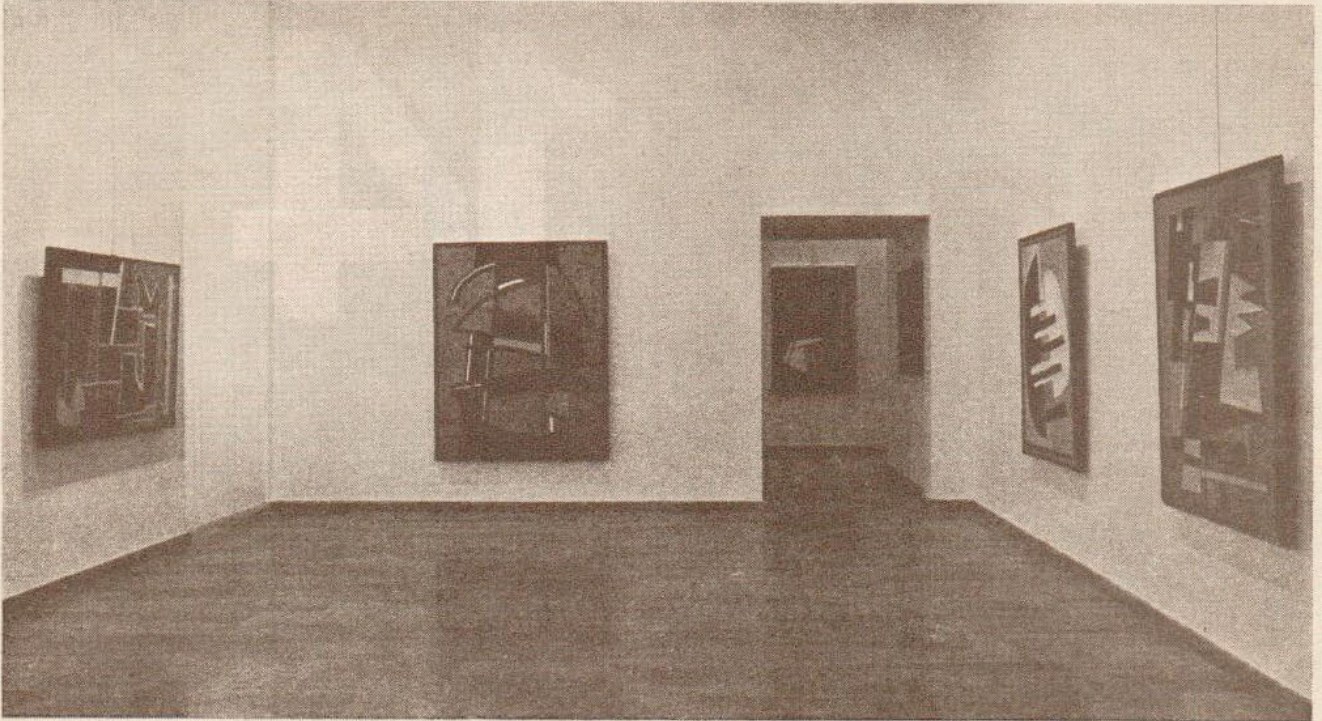
notiziario
news and comments



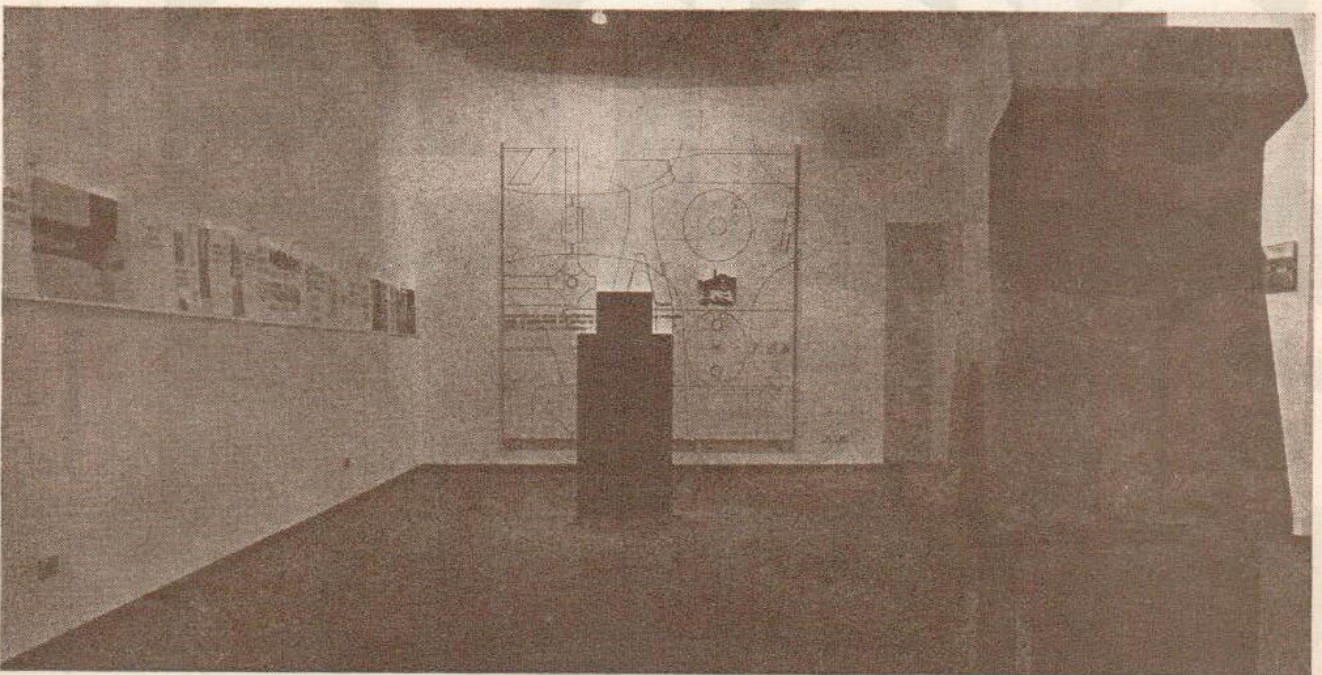
a. magnelli

lorenzelli arte

milano



a mangiarotti 1980



Perché una mostra di Mangiarotti alla Lorenzelli-arte?

r.

Capisco il significato della domanda. Di norma, gli architetti dispongono di altri mezzi per esprimere il loro pensiero.

Questa occasione che Lorenzelli assai gentilmente mi ha offerta ha avuto la funzione specifica di complemento e di appoggio alla presentazione del volume « Angelo Mangiarotti il processo del costruire » di Enrico D. Bona edito da Electa.

Il materiale esposto, non presente nel volume, consisteva in un gruppo di circa 40 schizzi tratti dall'archivio di studio e da un assieme di **profili al vero** di connessioni in opere di architettura e di disegno.

Per chi crede alla funzione strumentale dell'architettura, questa manifestazione si contrappone alle tante che di recente fanno del disegno di architettura una espressione fine a se stessa, non intesa cioè come mezzo per arrivare non solo al progetto ma alla realizzazione di un'opera.

Mi pare perciò abbastanza peculiare che Lorenzelli, certo con piena consapevolezza, mi abbia invitato nella sua galleria condividendo una posizione che riporta lo strumento dell'espressione architettonica in termini di proprietà di espressione e di finalizzazione.

d.

Quale è la sua posizione in architettura?

r.

A questa domanda ho risposto credo, anche se molto schematicamente, con il lungo manifesto (10 metri) nella terza parete. Ecco alcuni brani da esso riportati.

La attuale situazione non lascia dubbi sul risultato caotico, dispersivo e poco responsabile della nostra azione di architetti.

L'architettura « colta » incapace di proporre una nuova creatività genera continui movimenti di riflusso di rapido consumo teorico ma di non rapido consumo materiale.

La crisi dell'architettura è anzitutto crisi di pensiero.

... solo la realizzazione può mostrare senza equivoci il suo fondamento teorico.

Non sembra più possibile identificare l'immagine architettonica di una società con le opere di alcuni architetti.

Ritengo si possa operare ad ogni livello, con una diversa concezione dell'architettura che non tradisca la sua prima funzione liberatrice e che trovi nella realtà costruttiva lo strumento adatto allo sviluppo della creatività umana.

q.

Why a Mangiarotti exhibition at Lorenzelli-arte?

a.

I see the point of your question. Usually, architects employ other means for expressing their thought. The purpose of this occasion, which Lorenzelli was so kind as to offer me, was to serve as a complement and support to the presentation of the book **Angelo Mangiarotti il processo del costruire** by Enrico D. Bona, published by **Electa**. The material on display, which is not included in the book, consisted of a group of about 40 drawings taken from our studio records and from a number of life-size profiles of connexions in works of architecture and design.

For those who believe in the instrumental function of architecture, this exhibition will be a useful corrective to the many recent exhibitions that have made architectural design an expression which is an end in itself; not, that is, a means for not only working out

the project but also for carrying out the actual construction of the work.

So it does seem odd that Lorenzelli, who certainly knows what he is doing, should invite me to exhibit in his gallery, thereby sharing a position which treats the instrument of architectonic expression in terms of its propriety of expression and its end-purposes.

q.

What is your position in architecture?

a.

I've already answered that question, I believe, though rather schematically, with the long poster (10 metres) on the third wall. Here are a few passages from it.

The present situation leaves no doubt as to the chaotic, dispersive and largely irresponsible results of our work as architects.

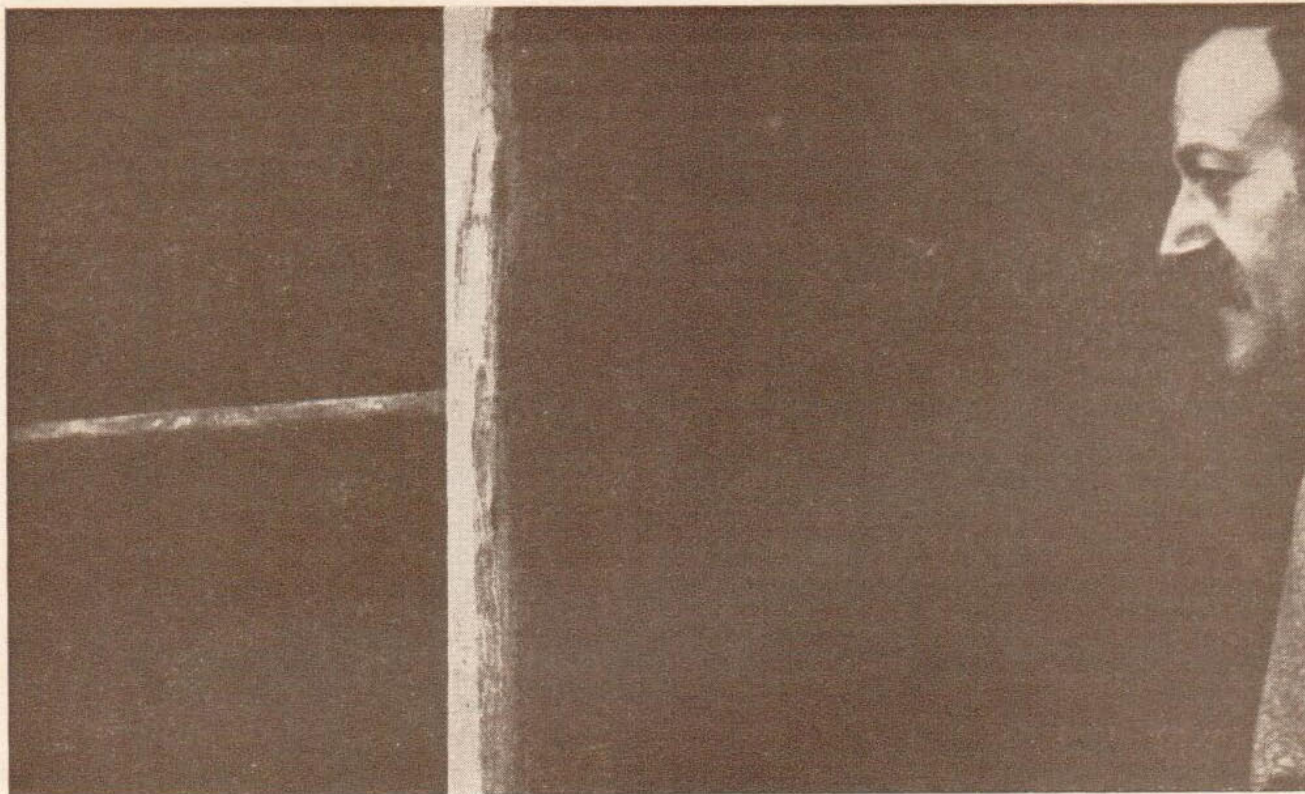
« Learned » architecture in its incapacity to propose any new creativity breeds continual movements of ebb and flow that are rapidly consumed as theories but not so consumed materially.

The crisis in architecture is before all else a crisis of thought

... only the construction can show its theoretical foundation without ambiguity.

It no longer seems possible to identify the architectural image of a society with the works of a few architects.

I maintain that it is possible to work on any level, with a different conception of architecture that does not betray its primary liberating function and that finds the correct tool for the development of human creativity in the reality of construction.



Un modo di essere al di fuori della realtà è quello delle fasce parallele e di proporzioni differenti, studiate e realizzate da Carlo Ciussi ormai sulla via di una qualità che si può definire stilisticamente e cromaticamente perfetta. Una simile perfezione è raggiunta con mezzi molto semplici, ma sempre con un rigore inventivo che domina sul carattere strutturale della composizione. E l'invenzione è coloristica, di una purezza di rara qualità, con l'accostamento delle diverse strisce cromatiche che si alternano in precisi rapporti di effetto sicuro.

La storia di Ciussi parte da lontano, ma va fissata, soprattutto, negli spazi in cui si legano alcuni elementi formali di pura grafica, in bianco e nero, simili a scacchiere, in cui appaiono figure geometriche della pura astrazione, in una costruzione organica di rapporti spaziali. Lo stesso accade, in un modo completamente diverso, con la

sovrapposizione delle strisce colorate che compongono un insieme risolto invece con l'unione dei valori cromatici. Ciussi agisce sempre mediante questi rapporti studiati con attenta misura. E il risultato è la qualità insolita di un'opera dalla perfetta armonia che si potrebbe definire, anche con un'abusata similitudine, degna di una felice frase musicale.

Giuseppe Marchiori

A way of being that lies beyond reality can be seen in the parallel and differently-proportioned strips studied and executed by Carlo Ciussi, who has been working in a vein whose quality could be called stylistically and chromatically perfect. This perfection is achieved with very simple means, but with an inventive rigour that dominates the structural character of his compositions. The invention is largely expressed in terms of colours of rare purity

by laying side by side different chromatic strips which alternate in precise relationships of unerring effect.

Ciussi's development of this form of expression started long ago, but should be set, above all, in spaces in which a few formal elements of pure graphics are grouped together — black and white elements resembling a chessboard in which purely abstract figures appear, creating an organic construction of spatial relationships.

The same effect occurs, in a completely different way, with the superimposing of coloured strips, which make up a composition resolved, in this case, in the union of chromatic values. Ciussi always acts through these carefully studied and measured relationships. And the result is the unusual quality of a work of perfect harmony which could be considered (to use a much overworked simile) like a lovely musical phrase.

v. matino 1980

Nei tuoi lavori più recenti mi sembra che si sia evidenziato il processo di dissoluzione degli elementi geometrici da te usati in precedenza.

r.

Ho sempre utilizzato la geometria come puro strumento, negandola invece come soluzione finale. L'astratto geometrico mi ha interessato solo nella sua accezione lirica, quando si è dato come pretesto per arrivare ad altro e mai quale meta, quale programma. Non credo che la pittura possa essere misurabile o definibile secondo uno schema qualsiasi, per esempio il « geometrico »; con ciò non nego che debba avere delle regole, ma essa deve produrle e non porsele a priori.

d.

Vedo comunque ancora un certo uso della linea.

r.

Ho cercato di utilizzarla non tanto come elemento geometrico primario, ma piuttosto come traccia di un'emozione, come pretesto formale minimo per produrre il colore.

d.

Continui con l'uso del bianco nei fondi dei quadri: cos'è per te il bianco?

r.

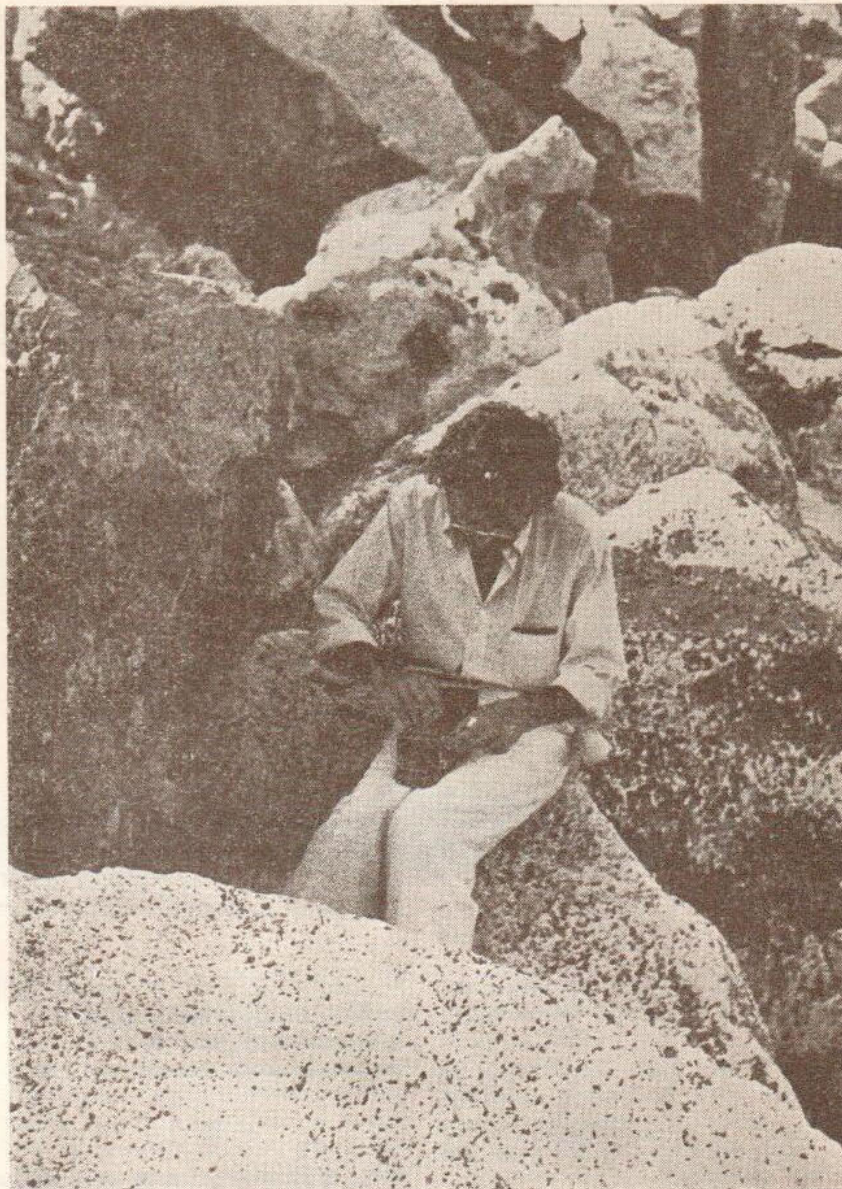
Il bianco è assenza e nel contempo massima saturazione cromatica. Griglia luminosa che suggerisce e produce il colore. E', per me, il momento dialettico tra lo spazio che circonda il supporto e l'evento interno: il colore. E' la zona di attraversamento che rende illusorio (pura convenzione) il contorno della tela.

d.

Nella tua pittura, infatti, c'è un uso particolare del colore.

r.

Penso che il colore abbia il suo momento di maggior potenziale



espressivo quando appare o quando sta per sparire, quando è sospeso, non fissato, quando non descrive se stesso. Non vorrei « dirlo », « enunciarlo », ma suggerirlo, metterlo in vibrazione, farlo agire.

d.

I materiali della tua pittura sono quelli tradizionali. Non t'interessano nuovi mezzi?

r.

Non ho preclusioni in questo senso, ma per ora non ne sento l'esigenza. Per dirla con Rosenberg, preferisco una matita o un pennello o una tavola di comandi. Non penso comunque che i materiali usati garantiscano la pittura. La natura, la struttura dei materiali devono rivelare le modalità (stratificazione - spessore) dell'esecuzione, ma rimandando solo a se stessi, al proprio

ruolo di strumenti, annullandosi così nell'immagine, o annullandola quando essa fallisce.

d.

Non pensi che certe «contaminazioni» esterne allo specifico allarghino le possibilità espressive della pittura?

r.

Credo che la pittura inizi dove ogni contaminazione viene a cadere, dove si annulla ogni predicato. Ingredienti estranei, che a volte provocano false ricchezze espressive, non fanno altro che eludere — e spesso occultare — il problema della fondazione del linguaggio pittorico: il rapporto tra superficie, spazio, segno e colore, un rapporto da cui ha origine quella convenzione formale che sola permette all'opera d'arte d'essere riconosciuta in quanto tale. Si tratta d'un problema vecchio come la pittura stessa.

q.

In your more recent works there seems to be evidence of a process of dissolution of the geometric elements you were using previously.

a.

I have always used geometry in a purely instrumental way, never as a final solution. Geometric abstract painting has only interested me in the lyric sense, as a pretext for achieving something else, never as an end in itself or as a programme. I don't think that painting can be measured or defined in terms of any scheme — in terms of «geometric» elements, for example. And in saying this, I'm not denying that it has to have rules, but it has to produce them, not set them up *a priori*.

q.

However, I still see a certain use of lines.

a.

I have tried to use them not so much as primary geometric elements as traces of emotion, as minimum formal pretexts for producing certain colours.

q.

You're still using white for the backgrounds of your paintings. What does white mean to you?

a.

White is at once the absence of colour and intense chromatic saturation. A luminous grid suggests and produces the colour. For me it's a dialectic moment between the surrounding space, the support and the internal event: colour. It's the crossing zone which makes the outline of the canvas (a pure convention) an illusion.

q.

In fact, colour is used in a very particular way in your paintings.

a.

I think that colour achieves its greatest expressive potential when it seems to or is about to disappear, when it is suspended, not fixed, when it does not describe itself. I try not to «say it» or «state it», but rather to suggest it, make it vibrate, make it act.

q.

The materials of your paintings are the traditional ones. Aren't you interested in new means?

a.

I have nothing against new materials, but for the moment I don't feel I need them. As Rosenberg puts it, I prefer a pencil and a brush to an instrument panel. In any case, I don't think that the materials one uses are a guarantee of a painting. The nature, the structure of the materials should reveal the modality (stratification - thickness) of the execution, but keeping to themselves, to their role as instruments, dissolving themselves in the image, or dissolving the image when it fails.

q.

Don't you think that certain «contaminations» from outside the medium can help to expand the expressive possibilities of painting?

a.

I think that a painting begins when all contamination disappears, when all predication has been obliterated. Extraneous ingredients, which sometimes confer a specious expressive richness on a painting, only elude — and often conceal — the problem of founding a pictorial language: the relationship between surface, space, sign and colour — a relationship which gives rise to the formal convention that alone makes it possible to recognize the work of art as such. But this happens to be a problem as old as painting itself.

al colmo.....



Piero Dorazio: Amalgama R.I. 1980

Caro Lorenzelli,

questo « ex tempore » per il tuo bollettino in occasione della mia mostra, è ispirato dal n. 18 de « L'Espresso » (4 Maggio 1980). Non ha un titolo, come certe statue antiche senza braccia, ma conserva un efficace occhio apotropaico. Si potrebbe intitolare « L'Espresso Biennale di Venezia » oppure « Ritorno alla Provincia » ovvero « Il colmo dell'imbecillità ». Per chi legge infatti in quella rivista, gli articoli dell'ex Sindaco di Roma da una parte, e di Daniela Pasti dall'altra, non c'è scelta: resterà nel loro sacco, fra imbecillità e provincialismo. In Italia per quanto riguarda l'arte contemporanea, esiste ormai soltanto una versione ufficiale della critica, non esistono né si accettano opinioni diverse. Ora vediamo perché:

l'ex Sindaco di Roma per esempio, sostiene che « fare cultura significa fare informazione »; fautore della confusione in atto, continua a mettere zizzania e mescola la teoria dell'informazione con la cultura e l'arte con la cultura. Vede la Biennale di Venezia non più come una mostra che serve a presentare al pubblico opere create dagli artisti, ma come un « ufficio studi per specialisti (vedi Filiberto Menna, Bonito Oliva, Maurizio Calvesi etc.) che lavorino a tempo pieno continuativamente, un ufficio insomma, che serva a memorizzare con un sistema di raccolta, delle informazioni sui fatti artistici e, naturalmente, a « progettarli »! Orwell non era arrivato a questo punto con la sua immaginazione; si vede che il 1984 è assai vicino, perché si proponga la riduzione di una « Esposizione

Internazionale d'Arte » nella forma di un Istituto grattacielo tipo ENI o IMI o INPS!

Ci lamentavamo da giovani di Marchiori, di Casorati, della Bucarelli e poi di Penelope e di non so chi, ma allora i giudizi sulla Biennale contavano, perché la Biennale era decisiva nel mondo per fare la fama di un artista. Dare oggi un parere sulla Biennale (il cui giudizio nella cultura artistica internazionale non conta più nulla, perché invece di scegliere o scoprire talenti artistici, serve solo da cassa di risonanza a episodi già arcinoti anche nell'ambito del mercato); sarebbe come dare un giudizio sui « Tre Moschettieri » o sui « Promessi Sposi », come se fossero delle novità. Il mio parere non è quindi sulla Biennale da venire, ma sulla imbecillità,

sul provincialismo, sulla incapacità di dare un giudizio indipendente e libero, sul conformismo dei due articolisti dell'Espresso. Fare arte non significa fare cultura e, comunque, fare arte o cultura, non significa fare «informazione», ma semmai, «contro-informazione». L'identità fra Cultura e Informazione che propone l'ex Sindaco, l'aveva trovata e la praticava meglio di lui il ministro della Cultura Popolare Giuseppe Bottai ai suoi tempi, a meno che per lui non l'avesse già trovata allora, proprio il sopradetto ex Sindaco, perché si sa che era devoto Ispettore Centrale al suo servizio e si dice che abbia ispirato e scritto alcuni suoi discorsi. Mi domando allora se adesso ci serve «L'Espresso» per scaldare quella vecchia minestra!

Daniela Pasti ha due posti, perché ci ammannisce le stesse dicerie dalle pagine de «La Repubblica». A questo punto non si capisce più la differenza fra il critico d'arte e il giornalista di costume o mondano. Se la Pasti è critico d'arte, come sembra pretendere nei suoi articoli del celebre quotidiano, non si capisce perché accetti e incoraggi tutte le sciocchezze, le incongruenze che descrive annunciando la prossima Biennale. Spulciamo il suo articolo: «Arte degli anni settanta». Non si capisce perché i visitatori debbano essere accolti da una gigantesca piramide di scatole di «Campbell Soup», scultura di Andy Warhol, celebre per questa sua insulsa trovata fra il 1964 e il 1968 e poi considerato nel suo paese uno degli artisti più commerciali e meno validi, anche se popolare per le sue trovate, dal cinema alla non-pittura. Ne è prova il fallimento della sua mostra di ritratti al Whitney Museum di New York nel Novembre scorso. A quella scultura di minestrine sarà contrapposta un'opera assai più problematica del tedesco Joseph Beuys, meno noto del «padre della Pop-art»! «La sua fama è stata consolidata da una grande mostra che il Guggenheim Museum di New York gli ha dedicato alcuni mesi fa. Io ho visto questa tristissima mostra, voluta e finanziata, si dice, dal Governo Federale Tedesco, e non

ho trovato un solo artista o visitatore a New York, che l'abbia apprezzata o comunque trovata interessante. Purtroppo è una delle più insignificanti e brutte mostre che io abbia mai visto, dopo quelle organizzate a Parigi dal «Bal des Quàz Arts». E Daniela Pasti che forse non rilegge quello che scrive, aggiunge che Beuys ha raggiunto «questo invidiabile traguardo, lavorando sodo per liberare l'arte e l'artista dai condizionamenti del mercato e della società consumistica», come se i Musei non facessero parte di questa società anche loro. Non dice però che Beuys è l'artista più propagandato in Germania da mercanti, collezionisti, editori etc., e anche uno dei più cari da acquistare, un artista ufficiale di quell'avanguardia ufficiale che ormai appartiene appena nasce, prima ai contestatori e subito dopo ai Musei che la celebrano. Ma noi siamo provinciali e la timidezza e l'ingenuità sono l'anima, la dote per il futuro della provincia. Secondo me, per esempio, è ridicolo che la Biennale costruisca una baracca di Andy Warhol che non è né una scultura né altro, per tirargli su le rughe a spese nostre, e poi, ancora più scoraggiante è che nessuno abbia il coraggio di scriverlo, aggiungendo che Beuys è un artista paragonabile al nostro Treccani. Se Treccani diventasse però dadaista. Beuys è cioè della statura di Treccani come artista, ma della diabolica abilità di Picabia o di Duchamp, come inventore di un comportamento fantasioso e propagandistico. Poi, dice Daniela Pasti, ci sono gli italiani, i magnifici dieci, sempre gli stessi da quindici anni (perché quando c'è una mostra storica questi nascono prima, quando invece la mostra è d'avanguardia, diventano simultanei), Alighiero Boetti, Mario e Marisa Merz, pessimi pittori, l'accademico dell'avanguardia Kounellis, e l'artista più noioso e ripetitivo del mondo, Giulio Paolini e poi Zorio etc. Li abbiamo visti e rivisti alla Biennale dal 1970 in poi, non sarebbe ora di dare il cambio a questa specie di Circolo Pickwick?

Per farla breve, ci sono poi un gruppo di giovani scoperti e subito

riprodotti dappertutto, anche da «L'Espresso», un movimento pittorico da chiamare non so se «Ebetismo» oppure «Beotismo»? Cose che ricordano la pittura dei circoli del Dopolavoro-ENAL, ovvero Tullio Garbari, o, nel migliore dei casi, il peggiore Chagall, Sironi o Maccari, o fanno rimpiangere De Angelis, il Barbiere d'Ischia, o lo stesso Guttuso. Poi c'è la mostra della «Nuova Pittura» che è stata presa in gran parte dalle mie idee e dal mio studio negli anni '60 e che ancora grazie a Dio, non invecchia, né manca mai, per essere servita come contentino a quelli che ancora credono nella «pittura». Questi qui sono artisti presentati un po' come Mussolini portava quei pochissimi vecchi garibaldini rimasti canuti e fragili in camicia rossa e sciarpa azzurra, a tutte le sue parate che con Garibaldi avevano assai poco da spartire: Battaglia, Verna & Co. come alla precedente Biennale. Qualsiasi artista serio si distinguerebbe meglio se declinasse l'invito a partecipare a questa «Charenton» dell'arte, a questo ennesimo bailamme, a questa «ammucchiata» di nonsenso critico e artistico, a questo Limbo dell'arte moderna che non serve a nessuno e che fa male a tutti, perché incoraggia il qualunquismo, il possibilismo, il divismo, il provincialismo e il conformismo, inculcando il concetto perverso di arte come culto della novità e come intrattenimento, negando il valore delle tecniche artistiche, della tradizione moderna e delle arti visive come strutture di un linguaggio articolato e profondo.

Mi domando allora, ma se Merz (Marisa e Mario) e Zorio e Zaza etc. vengono presentati alla Biennale di Venezia, a che serve mantenere in funzione i Licei Artistici, gli Istituti d'Arte e le Accademie di Belle Arti? A che serve imbrogliare migliaia di studenti con la figura e l'ornato e tormentare migliaia di artisti frustrati che insegnano discipline inutili? Non è affatto vero che il concetto di «Grande Arte» ovvero «High Art» come dicono certi inglesi, si sia perso; per fortuna ci sono ancora molti artisti che lo perseguono con grinta e tenacia, come ambizione. 8

the height of.....

E' il destino di Bonito Oliva, di Daniela Pasti e di questa Biennale allestita come un affare privato, quello sbagliato, non quello dell'arte moderna che a loro sfugge tra le dita. Dimenticavo di dire che si celebra anche Frank Stella, uno dei più confusi pittori americani del momento, famoso anche lui come Andy Warhol non negli anni settanta, ma dieci anni prima. In provincia dove viviamo, purtroppo le notizie arrivano sempre un po' in ritardo.

Piero Dorazio, Todi, 5 maggio 1980

Dear Lorenzelli,

These extempore remarks for your bulletin were inspired by *L'Espresso* no. 18 (4 May 1980). There is no title, just as certain ancient statues have no arms, but it retains something of an efficacious eye for warding off evil. It might have been entitled «L'Espresso Biennale di Venezia» or «Back to the Provinces», or again, «The Height of Imbecility». Because, for anyone who reads the articles of the ex-major of Rome and of Daniela Basti respectively, there's no choice; he will fall into their trap and remain suspended between imbecility and provincialism. In Italy, as far as contemporary art is concerned, there exists only an official version of criticism: divergent opinions do not exist or they are not tolerated. Now let's see why: the ex-major of Rome, for example, maintains that «creating culture means creating information»; the cause of much of the confusion now reigning in art, he persists in stirring up trouble and confuses the theory of information with culture and art with culture. He sees the Biennial of Venice no longer as an exhibit of importance in presenting the public with works created by artists, but as a «technical studio for specialists» (vide Filiberto Menna, Bonito Oliva, Maurizio Calvesi, etc.) who should be working there continuously; a studio, in fact, with the purpose of applying an information-gathering system to artistic matters and then,

of course, of actually designing works! Even Orwell's imagination could hardly have stretched this far; one can see that 1984 is not far off, for what is being proposed is the reduction of this «International Art Exhibition» to a kind of skyscraper-housed Institute like ENI, IMI, INPS, or some other state-controlled behemoth. As young men we used to complain about Marchiori, Casorati, Bucarelli and then Penelope and I don't know who else. But then opinions about the Biennial meant something, because the Biennial was decisive in spreading an artist's fame throughout the world. But since then, instead of choosing and discovering artistic talent as it used to do, the Biennial has served only as a sounding board for episodes that are already old hat on the market. Consequently, giving one's opinion of the *Biennale*, whose own opinions regarding international artistic culture no longer bear any weight, is like giving one's opinion of *The Three Musketeers* or Manzoni's *The Betrothed*, as if they were a novelty. My opinion, therefore, has nothing to do with the future Biennial, but is aimed at the imbecility, the provincialism, the total incapacity to offer an independent and free opinion, the stultifying conformity, that is, of the two *Espresso* columnists. To create art does not mean to create culture and, moreover, to create art or culture does not mean to create «information» but, if anything, «counter-information». This identification of culture with information proposed by the ex-major of Rome had been discovered and practised before him by the Minister of Popular Culture Giuseppe Bottai in his time, unless indeed it had been discovered for him by the ex-major of Rome himself who, as we know, had served as the Minister's devoted Central Inspector; and it is also said that it was he who inspired and even wrote a few of the Minister's speeches. All of which makes me wonder if he isn't now using the *Espresso* to warm over the same old hash! Daniela Pasti has two jobs, because she serves up the same

prattle in the pages of the newspaper *La Repubblica*. At this point one is hard put to tell the difference between the art critic and gossip columnist. But if Pasti is an art critic, which is what she seems to aspire to be in her articles for the famous daily, it is difficult to see why she accepts and encourages all the rubbish and incongruent foolery that she passes on in announcing the next Biennial. Let us examine her article, «Art in the Seventies». It is hard to see why visitors to the Biennial must be received by a gigantic pyramid of cans of «Campbell's Soup», a sculpture by Andy Warhol, who became famous for this silly gimmick between 1964 and 1968 but in his own country was considered one of the most commercial and least authentic artists then at work, though he remained popular owing to his wild gimmicks ranging from the cinema to non-painting. Proof of this will be seen in the failure of his exhibition of portraits at the Whitney Museum in New York last November. In contrast with Warhol's soupy sculpture we have the far more problematical work of the German Joseph Beuys, a more obscure figure compared with the «father of Pop Art»!
«His fame was consolidated by a large exhibition of his works at the Guggenheim Museum of New York a few months ago». I happen to have seen this sorry exhibit, promoted and financed, it seems, by the German Federal Government, and I haven't found a single artist or visitor to New York who appreciated it or even found it interesting. Unfortunately, it is one of the most insignificant and among the worst exhibitions that I have ever visited, surpassed only by those organized in Paris by the «Bal des Qu'z Arts». And Daniela Pasti, who perhaps does not re-read what she writes, adds that Beuys has reached this «enviable goal by working hard to free art and the artist from the conditioning they are subjected to by the market and the consumer society», as if museums were not also part of this society. She doesn't mention,

however, that Beuys is the artist most widely publicized by German art dealers, collectors, editors, etc., one whose works are among the most expensive on the market. He is an official artist of that official avant-garde which, as soon as it is born, becomes the property of the protest groups and the museums that celebrate it. But we are mere provincials and timidity and naiveté are the soul and the dowry for the future of provincial areas. In my opinion, for example, it is ridiculous that the Biennial should exhibit one of Warhol's messy constructions, which are neither sculptures nor anything else, and should oblige him with a face-lifting operation carried out at our expense. What is even more discouraging is that no one has the courage to write it, adding that Beuys as an artist is rather like our Treccani. If Treccani, that is, became a Dada artist. In other words, he is at Treccani's level as an artist, but an artist with Picabia's or Duchamp's diabolical ability as an inventor of a weird, kinky publicity-grabbing « persona ». Indeed, as a painter, if Beuys considers himself a painter, Treccani undoubtedly shows far more sensibility, and it is a pity that no critic — considering that today everything is mixed up — has had the panache to say so. Then, writes Daniela Pasti, there are the Italians, the magnificent ten, forever the same for the last fifteen years (because when there is an historical exhibit the ten seem to have been born quite some time ago; and when it's an avant-garde exhibit, they seem to have been born simultaneously): Alighiero Boetti, Mario and Marisa Merz, bad painters all of them, then that academic painter of the avant-garde, Kounellis, or the most boring and repetitive artist in the world, Giulio Paolini, or again Zorio, etc. We've seen them again and again at the Biennial since 1970. Isn't it time to terminate the proceedings of this sort of Pickwick Club and replace it? In short, there is also a group of young artists, newly discovered and immediately reproduced everywhere,

in the *Espresso* among other publications, a movement in painting that might be called either « Hebetude » or « The Half-Witted League ». There are things that remind one of the workers' recreation hall at ENAL — Tullio Garbari, that is, or, at the very best, Chagall, Sironi or Maccari at their worst; things that make one look back with nostalgia on De Angelis, the Barber of Ischia, or Guttuso himself. Then there is the exhibition of « New Paintings », most of which have been taken from my ideas and the works of my studio in the sixties, works which, thank God, have not grown old and are always there to be served up as a consolation for those who still believe in « painting ». But these artists have been presented rather in the way that Mussolini brought along that small old band of surviving Garibaldi troops, — white-haired and fragile, with their red shirts and blue bandannas — to all his parades, which had precious little to do with Garibaldi. The names of these artists, as in previous Biennials, are still Battaglia, Verna, & Co. Serious artists would favourably distinguish themselves, if they declined their invitation to this « Charleston » of the art world, to this recurrent noisy mob, this heaped-up critical and artistic rubbish, this Limbo of modern art of no use to anybody and damaging to everybody, because it encourages stale uninformed critical attitudes, opportunistic compromises, the star-system in the arts, provincialism and conformity, inculcating the perverse concept of art as the cult of novelty and entertainment, and denying the value of artistic technique, of the modern tradition and of the visual arts as the structure of a highly-articulated and profound aesthetic language. The question arises then that if the Merz's (Marisa and Mario) along with Zorio and Zara and the rest of them are presented at the Venice Biennial, why keep open all the Secondary Schools of Art, all the Art Institutes and the Academies of Fine Arts? Why deceive thousands of students with figures and adornment, and torment

thousands of frustrated artists teaching useless disciplines? It is not at all true that the concept of « High Art », as the English call it, is dead and buried. Luckily, there are still many artists who have pursued it with true grit and tenacity. And Benito Oliva, Daniela Pasti, and this wrongheaded Biennial — not the Biennial of modern art, which slips through their fingers — will have to deal with them too. I forgot to say that also being celebrated is Frank Stella, one of the most confused American painters of the moment, as famous as Andy Warhol, not in the seventies but ten years earlier. In the provinces, where we live, the news unfortunately always arrives a bit late.

Piero Dorazio, Todi, 5 May, 1980

Arrivano da Levante e da Ponente, dal Nord e dal Sud, da Albione, dalla Gallia e dall'Engadina valle, dalla Terra di lavoro e dalle metropoli industrializzate. Sono i giovani, intesi non come campioni anagrafici, ma come campioni della similitudine, la grande corrente, anticorrente e non corrente che per la prima volta nella storia conosce il passaggio immediato dalle scuole del degrado post sessantottario ai musei. Li chiamano con varie etichette: Flavio Caroli parla di «nuovo contesto»; Renato Barilli, con una definizione che gli meriterebbe di diritto il posto di capo copywriter in una grande agenzia pubblicitaria, li ha battezzati «nuovi nuovi» (più nuovi dell'Ola e del cornetto Algida); Achille Bonito Oliva ha definito il tutto «transavanguardia». Sono moltissimi, di solito poco più che trentenni, con qualche quarantenne che si è accodato alla cordata e — secondo Valerio Riva, che ha dedicato loro una corposa inchiesta sull'«Europeo» — accomunati dal fatto di avere una moglie brutta. Brutte sono comunque le loro opere, ma questo non ha nessuna importanza, perché quello che conta è il «contesto». Ormai sono dappertutto e in ogni metropoli europea o nordamericana ci sono gallerie che si occupano praticamente solo di loro. Di recente, in Italia, hanno goduto di innumerevoli occasioni espositive. A Milano, al palazzo dell'Arte della Triennale, una sessantina, provenienti da mezzo mondo e selezionati da Caroli; a Ravenna, alla Loggetta Lombardesca, il gruppo sponsorizzato da Bonito Oliva; a Bologna, alla Galleria d'arte moderna (quella galleria che è nata prima ancora di avere i quadri da metterci dentro e allora prosegue con mostre a spizzichi e bocconi) appunto i «nuovinuovi» di Barilli, con l'aggiunta di un paio di meno «nuovi», considerati leaders storici, come Salvo che rifà i paesaggi già rifatti dai madonnari di Gonzaga e Ontani che seguita a travestirsi da frosco multinazionale. Allo Studio Marconi di Milano una squadretta di pellegrini anglofrancoteschi che godono addirittura dell'avallo di Pontus Hulten (Beaubourg),

Jürgen Halten (Kunsthalle di Düsseldorf) e Michael Compton (Tate Gallery). Per non parlare di una mazzetta di sciagurati neoamericani esposti al Pac di Milano, che il critico Zeno Birolli è andato a raccattare a New York, presumibilmente in qualche bar della Bowery.

Ma chi sono questi nuovi signori dell'arte, questi prenditutto che in meno di due anni sembrano aver scalzato le generazioni precedenti? Sono quelli che sono venuti dopo. Dopo cosa? Ma dopo il concettuale, beninteso, perché i critici che si occupano di loro sono gli stessi che hanno teorizzato appunto il concettuale nelle sue forme estreme, e in particolare nell'azzeramento dell'immagine a vantaggio dell'idea. Esauritosi per una normale e prevedibile autoconsunzione il concettuale (nelle frange, però, perché negli emergenti regge ancora, eccome), ecco la reazione. Un rivoltamento della frittata con il privilegio dell'immagine sull'idea. Ma proprio qui sta il guaio: data per latitante l'idea, resta un'immagine in molti casi men che miserabile. Un fattore di portata internazionale gioca infatti a sfavore dei neocontestuali: l'imbarbarimento della scuola. Tutti questi giovani, infatti, sono prodotti di accademie d'arte dove l'insegnamento del « mestiere » (inteso nel senso più nobile e nel senso più manuale) era considerato un'eresia politica oltre che metodologica. Non solo, ma in un contesto critico che andava teorizzando, in un malinteso senso neodada, la supremazia del gesto rispetto al « prodotto ». In poche parole, non si è insegnato loro nulla, visto che quel poco di istinto libertario che potevano aver acquisito se l'è immediatamente rimangiato l'inevitabile « riflusso ». E anche il riflusso ha i suoi schemi prefabbricati, il più obbrobbioso dei quali è il cosiddetto ritorno al « privato ». Un privato senza schemi, visto come una scoperta, come se fosse una novità nel lavoro dell'artista. Per giustificare la grancassa intorno a questo nuovo contesto si è anche andato teorizzando il superamento delle tendenze. Il rifiuto, come dice

Caroli, dell'«onda dopo onda», ma un gran rimescolamento generale, con componenti eclettiche e componenti millenaristiche. Ma l'eclettismo presuppone una cultura, e vasta, e il millenarismo è una di quelle malattie della mente collettiva di cui speravamo di esserci liberati, almeno dopo il 1789.

E invece no, ecco Giuseppe Maraniello, uno di «quelli di Bonito Oliva» e neanche fra i meno dotati, scrivere impunemente che «l'artista è l'osservatore del dentro, è il profeta, il parassita, ma anche il solo possibile salvatore». E' una di quelle penose dichiarazioni che fa il paio con l'altra, di un francese, alla mostra di Caroli, che fracassa piatti imitando malamente Arman e scrive che vorrebbe che «i suoi quadri ballassero sulla sua tomba». Cultura niente, presunzione tanta, manualità scarsissima ed ecco così quel panorama punk da Rock demenziale che si presenta puntualmente (sia pure con varie sfumature) ad ognuna delle mostre neocontestuali. Un panorama dove il preteso superamento delle tendenze si trasforma invece in un risotto astorico delle tendenze. Ed è ovvio che sia così, perché l'arte figurativa presuppone necessariamente modelli. Ma i modelli sono scelti a caso, con una digressione a centottanta gradi fra le correnti che potrebbe anche essere geniale e liberatoria se non fosse miserabile: può infatti avere un senso rifarsi a tutto, ma non per rifarlo peggio. Ed ecco così comparire contemporaneamente Klimt (per ogni citazione si facciano, ovviamente, le debite proporzioni n.d.r) mischiato a Sam Francis, i Cobra ai minimali, i Nuovi realisti alle luci di Wood, l'espressionismo ai pollastri in metallo di Trubbiani, Dibbets e Allan Jones, Paolini e Larry Rivers, Franz Kline e Mimmo Rotella. E, addirittura rifatti peggio, quei paesaggiacci che una volta esportavamo in Medio Oriente. E persino Salvatore Fiume. E poi un'orgia di squadrettature, di cornicette sbirole, di bamboline legate con lo spago, di telette inchiodate sul muro, di feti galleggianti su sfondi maldipinti, con, tanto per

from the wave to the chaos rock

gradire, un contorno di gente che piscia, o vomita, o si rimira il membro (a questo proposito è da notare una predilezione per le pudenda maschili, rispetto a quelle femminili). Questo è dunque il panorama attuale: una situazione (fatti i debiti conti con la sua portata sociologica) che sarebbe facile liquidare con un'occhiata distratta e infastidita e qualche battuta. Ma che non è liquidabile per la sua onnipresenza. Liquidabile no, ma contrastabile sì. E per due ragioni. Primo, per il suo contenuto così spudoratamente mercantile (gli artisti presi sulle soglie delle Accademie e intruppati come calciatori) da far scomparire il già archeologico lancio a freddo della Pop e dell'iperrealismo (peraltro più appaganti e divertenti). Secondo perché avallandola in pieno si rischia di far scomparire il lavoro di alcune generazioni di artisti se non proprio tutti genii almeno ottimi professionisti e di avallare degli esordienti come gli unici degni di nota e interesse al mondo. Il che, per Dio, non è!

Mario Perazzi, maggio 1980

From the Levant and the Occident, from North and South they come — from Albion, Gaul, and the Engadine valley, from the Land of work and the great industrial metropolis. They are the young, not champions in the sense of their age but of « similarte », the great current, anticurrent and non-current which for the first time in history has passed immediately from the post '68 schools of miseducation to the museums.

They go by various labels: Flavio Caroli speaks of « the new protest »; Renato Barilli — with a definition which should win him a place as head copywriter with a big advertising agency — has baptised them « the new new movement » (like every new version of the same old gimmick foisted on the market); Achille Bonito Oliva has defined it all as the « transavant-garde ». There are great numbers of them, usually little more than thirty-year-olds, with a few forty-year-old odds and sods hitched on to the tail of the daisy chain, types who — as Valerio Riva puts it, in his full coverage of them for *Europeo* magazine — are conjoined by their common fate in having repulsive wives. Their works are also repulsive, but that doesn't matter, because what counts is the « context ».

By now they are all over the place and in every big European or American city there are galleries that practically deal only with them. In Italy recently they have had innumerable occasions for exhibitions. In Milan, at the palazzo dell'Arte of the **Triennale** there were about sixty of them from all points of the compass in an exhibit of works selected by Caroli; in Ravenna, at the Loggetta Lombardesca, was the group sponsored by Bonito Oliva; in Bologna, at the Galleria d'arte moderna (the gallery that was set up before it even had pictures to hang on the walls and which has since stumbled along with exhibits that are little more than dribs and drabs) Barilli's « new new movement » types are on display, with in addition a pair of not-so-new « new » artists who are considered their historical predecessors, such as Salvo, who

repaints the landscapes already rehashed by Gonzaga's madonna-painters, or Ontani, who continues to pose as a multinational queer. At the Studio Marconi in Milan an Anglo-French-German team of pilgrims is holding forth with the blessing of Pontus Hulten (Beaubourg), Jürgen Halten (Kunsthalle in Düsseldorf) and Michael Compton (Tate Gallery). Not to mention the bunch of hopeless neo-Americans on display at the Pac in Milan, which the critic Zeno Birelli sharked up in New York, presumably in some bar down in the Bowery. But who are these new Lords of the Arts, these winner-take-all types who in less than two years seem to have brushed aside the earlier generations? They're the ones who came after. After what? After conceptual art, of course; because the critics who have been following their work are the same ones who developed the theory of conceptual art in its extreme forms, particularly in the zeroing down of the image in favour of the idea. Conceptual art having petered out as part of a quite normal and predictable process of self-consumption (on the fringes, however, because among the newcomers it is still holding its place — and with a vengeance), here we are with the reaction. A flip of the tortilla with the image facing up and the idea down. But that's precisely where the trouble lies: once an idea is given up for lost, the image that remains is in many cases a sorry thing. In fact, a factor of international import has tended to militate against the neo-contextual movement: the barbarous collapse of school standards almost everywhere. All of these young people, in fact, are products of academies of art where the actual teaching of the job (in the best sense of actual manual techniques) was considered both political and methodological heresy. And to make matters worse, this took place in a critical context which argued, in a misguided neo-Dada sense, the superiority of the gesture over the « product ». In other words, they were taught practically nothing, seeing that the little feeling for

freedom they may have acquired was immediately wiped out by the inevitable « reflux ». And even this reflux has its prefabricated schemes, the most disgraceful of which is the so-called return to the « private » outlook. An outlook without schemes, seen as a discovery, as if it were a novelty in the artist's work.

In order to justify the hue and the cry raised by this new context, current theories are claiming that we must go beyond these « tendencies ». The rejection, as Caroli puts it, of the « wave after wave » phenomenon, in favour of a huge general mixture, with eclectic components and millenarian components. But an eclectic approach presupposes a broad cultural background, and the millenarian approach is one of those diseases of the collective mind which we hoped had been cured, at least after 1789.

Apparently not. For here we have Giuseppe Maraniello, one of the « Benito Oliva faction » and not at all one of the least talented, writing rashly that « the artist is the observer of the inside, a prophet, a parasite, but also our only possible saviour ». This is one of those painful statements that go hand in hand with that other one, made at Caroli's exhibition by a Frenchman, who, in a poor imitation of Arman, played the bull in the china shop with his declaration that he wished « his pictures would dance on his grave ». No culture, then, but a lot of presumption, very little manual technique, and there you have that « punk » outlook sprung of the kind of mindless « Rock » that unfailingly appears (though with various shadings) at all of the neo-contextual exhibits.

A scene in which the alleged attempt to go beyond tendencies has instead been transformed into an exotic medley of tendencies. And this is obviously the case, because figurative art necessarily presupposes models, but the models are chosen haphazardly, with a 180° disparity between contestants which might even be clever and liberating if it were not so frightfully bad:

it all over again; but not in doing it worse.

And so we have at the same time Klint (all these references should, of course, be put into proper perspective - ed. note) mixed up with Sam Francis, the Cobras with the minimalists, the New Realists with Wood's lights, expressionism with Trubbiani's metal chickens, Dibbets with Allan Jones, Paolin with Larry Rivers, and Franz Kline with Mimmo Rotella. They have even repainted — worse — those awful landscapes that we once exported to the Middle East. And even Salvatore Fiume. And then the orgy of squarings, of unaligned cornices, of dolls tied with strings, of small canvases nailed to the wall, of foetuses floating against badly painted backgrounds: along with, for our added pleasure, bunches of other people either urinating or vomiting, or admiring their private parts (in this regard there seems to be a decided predilection for the male rather than the female pudenda). This, then, is the situation as it stands today: a condition (once we have taken into account its sociological importance) which could easily be dismissed with a superficial and annoyed glance and a few clever remarks. But it cannot be dismissed, because it is everywhere. But though it cannot be dismissed, it can be opposed. And for two reasons. First, because its contents are so shamelessly commercial (the artists taken in hand on the very thresholds of the academies and trooped along like football squads) that they sweep aside the now archaeological cool drive of Pop-art and super-realism (which are also much more satisfying and amusing). Second, because by giving one's full approval to them, one risks wiping out the work of several generations of artists who, though not all geniuses, are certainly excellent professional painters, only to support these beginners as if they were the only ones worthy of any note or interest in the world. Which they most decidedly are not.

A Venezia presenti un lavoro che si chiama Dioniso. Perché questo titolo?

r.

E' una specie di autoritratto. Non soltanto perché mi piace il vino. Di tutte le divinità Dioniso è il più mite. Non conosce la violenza. Dove la ragione si ferma o fallisce, non si ribella ai limiti dell'uomo. Non respinge la ragione. Le si affianca. Il mistero convive con la logica; e laddove essa è ottenebrata, può continuar a vivere proprio in grazia della convivenza col mistero. Non è fuga dalla realtà. E' lo svelarsi della realtà.

Così queste 21 tele non sono il rifiuto della ragione. In tutto il mio lavoro vi è una specie di generica metafora del metodo conoscitivo: ogni segno, così come ogni percezione dell'uomo, non ha nessun significato di sé solo: acquista identità e valore soltanto se posto in relazione con altri segni, con altre percezioni. Ma le relazioni non sono solamente quelle che pone la ragione.

La conoscenza ha innumerevoli strade. Così queste tele, perché trasparenti, si svelano l'una con l'altra e possono combinarsi in un numero non prevedibile di relazioni. La loro collocazione sarà necessariamente diversa ogni volta. E Dioniso mi pare un simbolo corretto anche del mistero che sta in questa inevitabile novità.

Che poi i bacchanali siano divenuti nel mondo romano occasione di nefandezze e forse delitti, sino ad essere vietati dal Senato e scomparire, questo non è che un aspetto del degenerare del mito in liturgia, e per altro verso del potere della società di cancellare ciò che disturba il suo sviluppo.

Dioniso, il mito reale, è altra cosa: anziché difendersi con la spada placa l'ira di Zeus con la coppa di vino, di fronte alla violenza di Penteo soccombe ed è imprigionato. Il doppio aspetto del dio costituisce una realtà che sento molto vicina: da un lato i riti semplici e popolari della primavera e della vendemmia ci richiamano all'esigenza di un'arte

popolare non più di seconda categoria (e si veda la ampia produzione degli artisti che usano materiali e forme derivati dai mestieri dell'uomo anziché dalla tradizione dell'arte nobile); dall'altro lato i riti dell'inverno e della notte ci richiamano all'esigenza di un'arte che non rifugga il mistero delle domande fondamentali che l'uomo continua a portare con sé. Il culto dionisiaco avveniva nella notte del solstizio d'inverno del terzo anno: non è per semplice civetteria che ho organizzato tutto il lavoro sul numero tre ed i suoi multipli.

d.

Nella tua risposta mi pare di cogliere una contraddizione. Questo tuo lavoro è la ulteriore affermazione di uno spazio che, al contrario dello spazio rinascimentale compiuto e definito, risulta indefinibile e sempre incompiuto: tu stesso dici che le tele che lo compongono saranno inevitabilmente poste ogni volta in posizioni, e quindi in relazioni, diverse. Come puoi conciliare questo atteggiamento con un richiamo alla mitologia che sa tanto di riflusso?

r.

Le contraddizioni non mi disturbano dal momento che sono il mio terreno di lavoro. Tuttavia in questo caso non vedo contraddizione. Per quanto mi riguarda non so che dire di questa cronaca del cosiddetto riflusso. L'arte è sempre riflusso, in senso sostanziale, quale sedimentazione del passato e proprio dal passato trae la sua perenne novità. Il riflusso come nostalgia non lo vedo proprio, neppure nel lavoro dei più giovani che dal momento che usano tela e pennello e non hanno paura della figura si vorrebbero restauratori di un ordine perduto. Già nella nostra generazione non c'era più problema di astratto o figurativo. Essi usano il disegno del «dopo il disegno» o se preferisci del «prima del disegno», guardano alle mani abilissime dell'artigiano capace di riprodurre qualsiasi cosa

oppure a quelle meno abili, ma non meno nobili, dell'uomo in genere. Il loro disegno non è valutabile col metro del disegno dei pittori antichi. Essi non possono più guardare al disegno quale criterio generale unificante, quella regola fondamentale di base e di giudizio della produzione artistica. In questo senso sono completamente immersi in quella linea, cui accennavo, nella quale l'uomo storico ripropone le domande fondamentali attraverso il sedimento in genere dell'esperienza e della conoscenza, in una tendenza in cui l'arte più nobile non rifiuta di nascere dalle componenti più popolari, dalla cultura dei mestieri anziché dalla cultura dell'arte. O se da quest'ultima, intesa anch'essa sul medesimo piano, non privilegiata e non riduttiva.

d.

In definitiva stai proponendo una questione paradossale: se dalle esperienze che paiono le più sofisticate e che sono certamente le meno popolari non stia in realtà nascendo una particolare figura di arte popolare a cui possa aver accesso, ad esempio, oltre all'allievo dell'Accademia anche lo scalpellino che con la propria creatività sappia trovare qualche sedimento di storia nella pietra che lavora.

r.

Dioniso non divina il futuro e quindi non so risponderti. Però i termini del problema sono esattamente quelli che hai indicato.

d.

Ma lo scalpellino non conosce Dioniso.

r.

Anche nella storia dell'arte di prima categoria vivono artisti grandissimi che non hanno mai conosciuto Dioniso. E certamente non è detto che i più colti siano i più bravi.

Qual'è il tuo parere sui «futuri anni '80?»

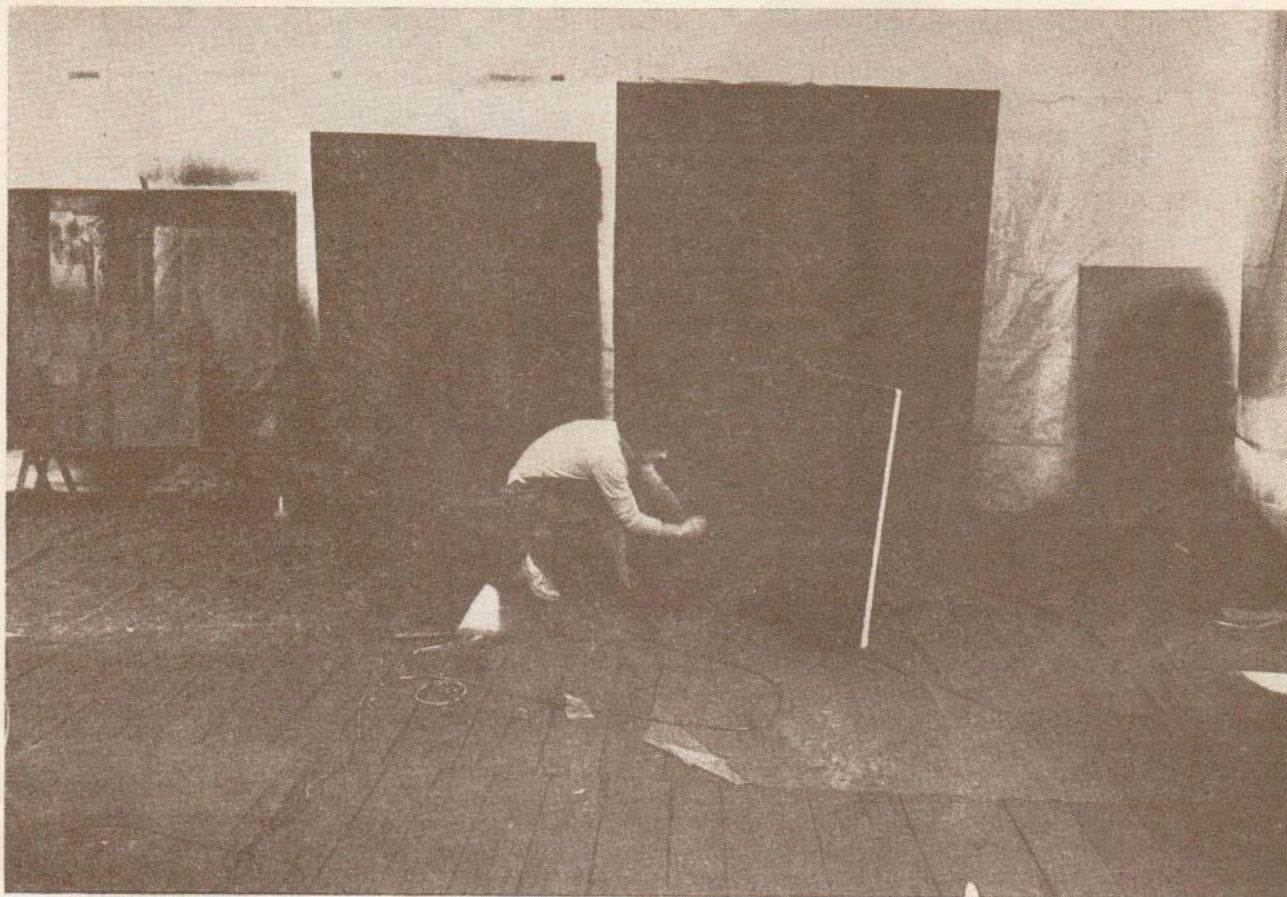
Prima di tutto rifiuto l'idiozia di queste periodizzazioni regolate dal calendario; sembra di parlare di cicli mensurali e non di periodi per così dire, storici.

Cosa sono stati gli anni '70? C'è qualcosa che li possa definire esaurientemente? Qualche corrente o tendenza li ha caratterizzati di più o di meno ma quasi sempre per ragioni di facilità di schemi di lettura, per linee esterne, per riconoscibilità grossolane. Infatti, per ora non c'è nessuno che non usi questi schemi se non nel modo che gli può fare più comodo.

Anche per i cosiddetti '60 è stata inevitabile la caratterizzazione Pop, ma come possiamo dimenticare che negli stessi anni Newman dipingeva i quadri più belli, che ci sono state l'arte minimalista e post minimalista, e che proprio sul finire dei '60 andava in crisi il modello di cultura urbana che della pop era stato la matrice?

Assistiamo al collasso della post avanguardia che è evidente in questo periodo, ma le cui premesse vengono da lontano attraverso il decennio, come conseguenza dell'afasia concettuale, delle strettoie teoriche della critica. L'ideologia ha perso la sua rilevanza, si proclama, ma in questo l'arte di oggi è in ritardo di anni su ciò che è stato pensato, scritto e anche su ciò che è accaduto. Nel futuro ci sarà tanto passato e, a quanto è dato vedere, neanche tanto prossimo.

Per essere più precisi dirò che l'insieme dei materiali usati da molti artisti dell'ultima covata mi sembra un coacervo di elementi, suggestioni, immagini provenienti da tutte le più diverse aree di ricerca degli anni passati; che in questi lavori c'è tutto meno che l'originalità, che tutto viene «usato»



in un montaggio estremamente prevedibile, e banale.

d.

Mi sembra che, malgrado tutto, il tuo lavoro abbia acquistato ancora più profondità e convinzione; ho visto nel tuo studio i tuoi ultimi quadri. Quelli per Venezia per esempio sono eccezionali.

r.

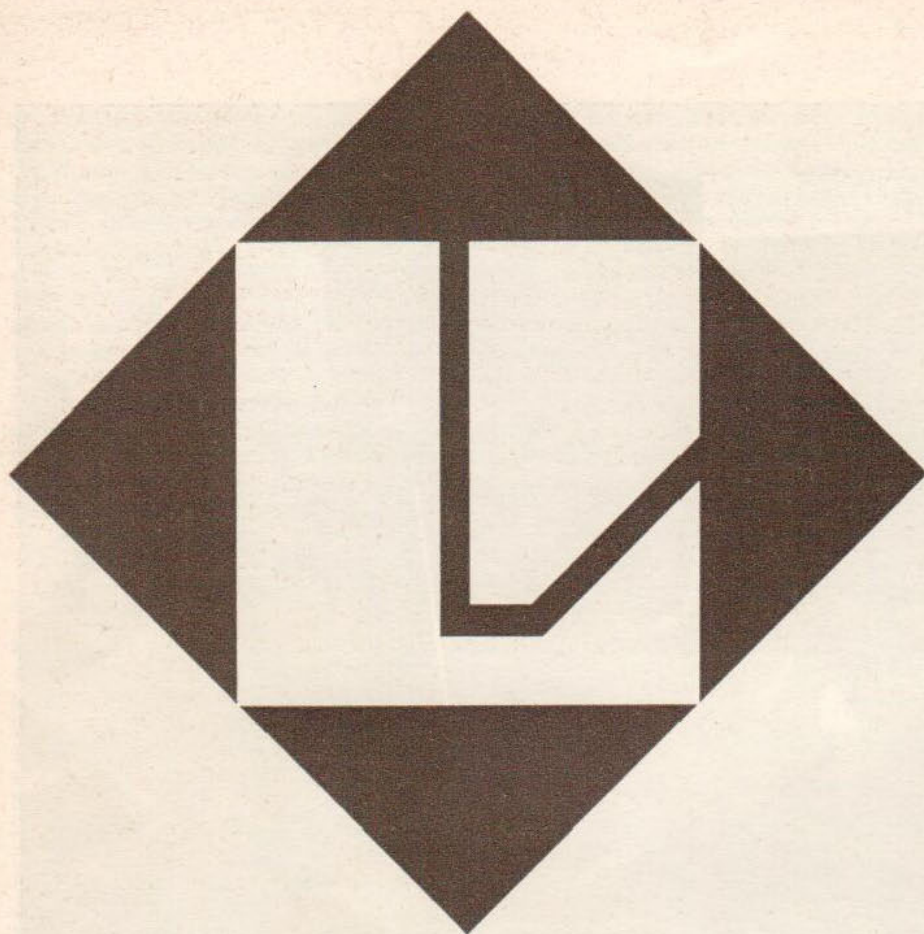
La pittura non vive, per fortuna, in condominio con le determinazioni

della critica nè con i suoi giochi di potere. Non è intercambiabile nè sostituibile con le parole. L'arte di questi anni, malgrado le dichiarazioni antideologiche, è più che mai sovradeterminata, affetta da una volontà di definizione, da un'ansia di riconoscibilità che traspare da ogni suo prodotto.

La pittura è più che mai assente dalla scena dell'arte contemporanea; io non vedo che la sua parodia, l'uso disinvolto o cinico dei suoi ingredienti più triviali.

E l'equivoco maggiore è proprio questo: chi crede di attingere ad una

totale libertà arrogandosi il diritto al saccheggio dei materiali che il catasto critico gli mette davanti, chi crede che tutto si risolva nel « pensare per immagini » dovrebbe mettersi in testa che per un pittore si tratta invece di immaginare il pensiero.



**lorenzelli arte
milano
19, via sant'andrea
tel. (02) 783035**

**giuliano barbanti
arturo bonfanti
enrico castellani
claudio cintoli
carlo ciussi
piero dorazio
giorgio griffa
franco grignani
vittorio matino
carlo nangeroni
mario nigro
claudio olivieri
bruno pulga
sergio sermidi**

aut. del tribunale di milano n. 44 del 31-1-77
direttore responsabile b. lorenzelli jr.
copyright lorenzelli arte milano
maggio 1980
traduzioni prof. james pallas
foto f. simion, m. carrieri,
m. casamassima
stampa grafic olimpia milano
carattere helvetica
della linotipia aiello, cinisello

**richard amend
olle baertling
max bill
james brooks
serge charchoune
günter fruhtrunk
jean gorin
victor pasmore
luc peire
gerard schneider**