

IL MILIONE

BOLLETTINO DELLA GALLERIA DEL MILIONE

141

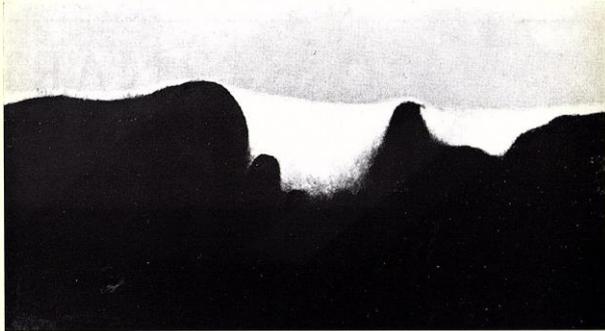
NUOVA
SERIE

20 MAGGIO - 20 GIUGNO 1970 • 20121 MILANO • VIA BIGLI 2 • TEL. 700.909

FRANCO SARNARI



Frammento chiaro 1970 cm 95 x 105



Sull'onda 1970

cm 95 x 50

quell'intuitivo avvertire che il suo incontro con la realtà si realizza in una misura emotiva che non può essere raggelata da schemi mentali".

Come sempre avviene, anche in relazione al suo lavoro di allora, alla luce di quello seguente, il discorso tiene e non tiene. Sarnari si presentava al suo esordio quasi ostentando, sfida più a se stesso che agli altri, un dualismo di ricerca che successivamente doveva superare fino al limite non tanto dell'unico tema, ad esempio l'amore, ma dell'opera unica. Tuttavia, volgendosi indietro dal termine di quest'onda smisurata, appare chiaro che quel dualismo era più apparente che reale, e che, seppure non del tutto consapevolmente —ma è mai consapevole fino in fondo un artista, nonostante tanto abuso di 'progetti', del suo lavoro?— Sarnari operava già sul suo proprio binario. E quelle ch'erano contraddizioni si rivelano oggi necessarie polarità d'una visione unitaria, divenute le due facce, nell'unità appunto dell'immagine, della muta figura di donna nel tema dell'amore, dell'enigma Johnson, di quanta realtà racchiude, o spalanca, il braccio lungo dell'onda. Le due o le mille facce.

Dunque, precisa coerenza, della quale conviene individuare alcune componenti qualificanti. Che la fase genericamente guttuziana non abbia lasciato tracce nel lavoro di Sarnari credo sia indubitabile; ma cos'era, e cos'è diventato, quel fare senza definire, quello spazio in cui presenze premevano senza prender corpo, non già deformate o disfatte ma appunto indefinibili, non individuabili, impossibili controparti di rapporti impossibili? Intanto è da dire che si trattava di presenze perfettamente equivalenti alle altre, oggettive, per contro, e definite al limite dell'allucinazione, che abitavano, misuravano e scandivano le tele dell'altro versante. Il medesimo diaframma separava Sarnari dalle prime come dalle seconde, le une e le altre, per eccesso e per difetto, fuori dalla misura di un possibile rapporto conoscitivo. Questo mi sembra da tener fermo, perché, a scorno dell'apparente esasperata oggettività, conoscenza e giudizio restano nell'arte di Sarnari le polarità negative, definendosi quelle positive proprio nella disperata coscienza —su cui la realtà lascia i suoi depositi vitali— dell'irraggiungibilità delle prime.

Quella equivalenza è la chiave, a mio parere, del lavoro di Sarnari; senza di essa ogni equivoco è possibile, e lo stesso pittore sembra anzi incoraggiare i più ovvii. Nella serie assai bella

RIESUMO dal cassetto, dov'è rimasto per cinque anni, un dattiloscritto sulla prima mostra di Franco Sarnari a Roma, nel '65; vi si legge tra l'altro: "... la premessa di Sarnari, dettata a voce, ripetuta per tutti, chiaramente, dalla Personale, è di non presentare un punto d'arrivo, un risultato raggiunto, un panorama unitario. Neanche, egli dice, una direzione sicura. Soltanto lo stato del suo lavoro, di lui, pittore, alla ricerca del punto d'incontro della realtà in cui vive con quell'altra realtà, ch'è lui stesso. Punto d'incontro che sia senso e misura, comprensione e giudizio, non cifra magica che tutto acquieta e risolve. E punto d'incontro (anche lo scontro, come Sarnari lo chiama, rileva nella misura in cui è incontro) dunque di assai difficile —tormentosa— individuazione, tuffato, com'è, ora tutto di qua, nelle contraddizioni, nelle incertezze, negli ambigui possibilismi dell'io, ora tutto di là, nell'anomima consistenza delle cose 'oggettive'". E più oltre: "... un avvicinamento a quelle contraddizioni e al loro dialettico rapporto è necessario, come necessario ci sembra sottolineare una sorta di involontaria e singolare opposizione di Sarnari a se stesso, o, se questo non è vero, una strana, faticosa altalena tra poli opposti, quasi lo zigzagare —da un estremo all'altro— di una strada in salita, che per superare le asperità moltiplica il suo percorso. Sarnari viene da una fase guttuziana, ma non per pedantesca o fetichistica devozione ad uno schema formale, ché già in quelle tele (1957, '58, '59) era una presenza fantastica, l'invasenza, non riconosciuta, non dichiarata, d'un'esperienza tuttavia più baconiana che surrealista. La realtà respirava in un ambito emotivo e drammatico senza perdere la sua concreta determinazione, in una materia pittorica a volte non pulita, a volte immatura, ma sicuramente sul filo d'una sensibilità viva. Poi, un certo tipo di chiarezza d'indirizzo si smarrì; ma non vi fu, in un'economia più ampia, battuta d'arresto: l'artista dubitava, ma viveva profondamente, da pittore, il suo dubbio". Concludeva infine: "... il quale (Sarnari) prima o poi finirà per cedere a quel suo modo nativo di essere pittore, non sull'onda d'un abbandono romantico e tuttavia in

(con alcuni risultati stupendi) sull'amore —in cui pure resisteva decantata quanta malinconia e dolce abbandono e struggimento— guai a lasciarsi incantare dal muto colloquio tra le due figure, tra la mano e la spalla: dal cui contatto anzi più che sensuale calore c'era da attendersi lo sfrigiolo secco del corto circuito. O a riscontrare facili emblematismi nella lunare immobilità del Johnson. La realtà, quanto più indagata, insistita, inchiodata, tanto più si mostrava impenetrabile, indecifrabile; senza alcuno dei giochi psicologici della metafisica storica ma con il fondato sospetto che tutto il conoscibile e il verificabile restasse inderogabilmente al di là. E non v'è differenza tra la realtà che non riesce a prender corpo e quella che non si riconosce più in un corpo dato.

E donna, quella figura di spalle dalla mano affondata nel nero dei capelli? è, cioè, essere umano, *partner* di rapporto d'amore o quant'altro? certamente no, e certamente non per motivazioni di ordine sociologico: pop e mass-media sono tutt'altra cosa. La figura dipinta da Sarnari non è svuotata di contenuto a fini utilitaristici o denunciatori. Il tentativo di individuazione è condotto anzi oltre ogni limite, nel plastico digradare della luce, nella definizione delle dita, delle pieghe della pelle, dell'unghia: affinché non soltanto di donna si tratti, sembrerebbe, ma di *quella* donna. Eppure, terminata l'operazione, la realtà, legata a fil doppio alla sua apparenza, se ne sgancia inopinatamente, e fluttua, e non sai, in quella forma, quanto e soprattutto che cosa sia rimasto di essa.

Ovvero nel Johnson; Johnson? Johnson. Dita pieghe crateri naso avvallamento notte buio bianco capelli grigio spazio, ecc. - Johnson?

Ed eccoci all'onda. Qualcuno vi ha intravisto una remora ottocentesca; credo assolutamente di no. Qualche altro il compendio di tutto il lavoro di Sarnari: sì e no. Certamente la messa a fuoco più precisa della sua poetica. Qui si taglia corto su componenti che potevano distorcere la lettura dell'amore, della madre, della Marilyn, del Johnson: potevano distorcere ma in realtà, quasi sempre, arricchivano. L'antinaturalismo di questi colori freddi (anche se di sapientissima solidità), il ritaglio troppo netto che delimita il bianco della schiuma dalla gola d'ombra sottostante, una certa rigidità dell'insieme, la castigata rinuncia, specialmente nella parte inferiore, ad ogni giuoco di luce o di riflessi, dicono chiaramente che l'intento è ben altro che una simbologia naturalista. Resta traccia di questa negli studi più piccoli, spesso superbi a

ribadire che i fatti smentiscono i pregiudizi. Ma se si passa a ciascuna delle tre parti dell'enorme pannello la dilatata misura sembra cancellare ogni traccia di riconoscibilità, la forma si irrigidisce, ricomincia l'ambiguo altalenare, lancinante, tra una realtà che è e non è, pieno vuoto presenza assenza, o ancora possibilità smentita irruenza rinuncia; e intanto l'onda resiste: si leva, esita, irrompe furiosamente. Il mare c'è —vale a dire una precisa apertura semantica con tutte le sue implicazioni— ancora più di quanto non ci fosse, nello stesso senso, Johnson, o Marilyn; ma la tensione che prima percorreva ('percorrere' era termine che ossessionava Sarnari) le superfici, gli anfratti, le increspature, senza definire se non il mare delle possibilità —e l'anonimo era la maschera della disperazione, l'asettico dissimulava il massimo della compromissione— ora si sostanzia altrimenti.

Come sottrarsi allo sbattere convulso e doloroso, a quella frustata che, nel pannello centrale, contiene il traboccare dell'onda: e si torce, smotta, si rialza, come un serpente ferito a morte? Come non abbandonarsi a quel tenero sospiro d'orizzonte, dolce trasalimento, speranza, inaspettata promessa? o non restare inghiottiti da quella notte senza fondo e senza fine, densa d'ogni sgomento, d'ogni sospetto, dal concavo buio che incombe e risucchia? E necessario riportare, perché fortemente sintomatiche, alcune frasi pronunziate da Sarnari come per caso dinanzi alla sua opera: del punto dove la cresta è più alta e la spuma divide più sottile il cielo dall'antro spalancato, dalle viscere cupe dell'onda, egli ebbe a parlare di una "pena di esistere"; di quella nera voragine, della fatica di dipingerla standone a tu per tu, egli disse di essersi sentito "sospeso nel vuoto, nel nulla". Ciò conferma quanto si tentava di dire. L'immagine di Sarnari s'arricchisce oggi di quanta esperienza del mondo, della vita, dell'uomo, e di sensi molteplici, con una pienezza di risultato forse mai così colma di risonanze. Il crudele scetticismo di ieri, o meglio, a fil di paradosso, la lotta per la sconfitta, trova oggi una sostanza quasi impreveduta; frustrando l'ipotesi conoscitiva la realtà si concede tuttavia, segretamente e fascinosamente.

Cinque anni fa la pittura di Sarnari suggeriva "una misura emotiva che non può essere raggelata da schemi mentali"; con le motivazioni che si sono tentate e negli arricchimenti di un quinquennio fecondo, l'affermazione può considerarsi valida tutt'ora.

GUIDO GIUFFRÈ

FRANCO SARNARI
è nato nel 1933 a Roma, dove vive e lavora. Nel 1964 ha formato il Collettivo cooperativistico del Girasole. Sue Personali furono allestite, nel 1965 a Roma dalla Galleria della Libreria Internazionale Terzo Mondo, di grafica, e dalla Galleria del Girasole citato; nel 1968, sempre a Roma, dalla Galleria Odyssia, e di grafica, e a Milano dalla Galleria Vinciana; nel 1969, a Brescia alla Galleria Fant Cagni, di grafica, e a Bologna dalla Galleria dei Carbonesi; nel presente anno, a Roma dalla Galleria della Nuova Pesa e a Ferrara al Palazzo dei Diamanti. Dal 1957 partecipa frequentemente a Collettive: in quell'anno stesso a Roma alla III Mostra d'Arte Giovanile al Palazzo delle Esposizioni; nel 1959, al Premio Golfo della Spezia; dal '63 al '65 alle Rassegne di Arti Figurative di Roma e del Lazio al Palazzo delle Esposizioni di Roma; nel '65, a Prospettive 1 della Galleria dei Due Mondi a Roma, Ferrara, Reggio Emilia e Parma, e alla IX Quadriennale d'Arte, Ro-

ma; nel '66, a Immagini degli Anni 60 alla Galleria dei Due Mondi a Roma, e a Milano alla Galleria delle Ore; nel '67, al 18° Salone della Giovane Pittura presso il Museo di Arte Moderna di Parigi, ad Autoverifica '67 al Girasole a Roma, al 12° Premio Ramazzotti di Milano (guadagnandovi il 2° premio ex aequo), a Tempo dell'Immagine alla 2° Biennale d'Arte Giovanile di Bologna, al 15° Premio Genazzano (consegnandovi il 3° premio), al Premio Tevere a Roma e a Colonia, al Premio Lissone, alla Biennale Romana; nel '68, al Premio Portolano di Napoli (2° premio ex aequo), alla Rassegna Nazionale di Disegno ad Appiano Gentile (1° premio Aldo Mazza), ad Alternative Attuali 3 all'Aquila; nel '69, al Premio del Comune di Pistoia, assegnatogli. Di lui hanno scritto: Luciano Carra, Giorgio Cortenova, Enrico Crispolti, Antonio De Gasperi, Giorgio Di Genova, Guido Giuffrè, R. C. Kenedy, Dario Micalci, Duccio Morosini, Franco Solmi, Lorenza Trucchi, e altri.

In questa Mostra il pittore presenta un'opera unica dal titolo *Il mare si muove* che misura nel suo insieme m. 17,55x1,95, divisibile in 3 opere autonome di m. 5,85x1,95 ciascuna. Saranno inoltre esposte, nelle altre sale, opere di periodi precedenti: *Sull'Amore e Addio, Lyndon Baynes Johnson!* Tutti i dipinti sono olii su tela.

La mostra rimarrà aperta dal 20 maggio al 20 giugno 1970 ore 10-12,30 e 15,30-19,30 tutti i giorni tranne la domenica e la mattina di lunedì.

CATALOGO MORANDI

2 foto cm 18 x 24 attendiamo da possessori di dipinti ad olio di Giorgio Morandi, accompagnate dalla relativa scheda, per il Catalogo a cura di Lamberto Vitali che intendiamo pubblicare entro il 1971.

Dei dipinti ad olio di Ennio Morlotti andiamo formando da qualche tempo un Archivio fotografico, come abbiamo ripetutamente comunicato ai nostri lettori. Nell'interesse stesso dei possessori di tali dipinti rinnoviamo la nostra preghiera di favorirci di ogni opera foto cm 18 x 24, una delle quali verrà prontamente restituita all'amatore con l'autentica dell'Artista. Come per il Catalogo Morandi, invieremo a richiesta le schede da compilare per L'ARCHIVIO MORLOTTI

LE NOSTRE MOSTRE

TESTIMONIANZE NELLA RACCOLTA POMINI, la Mostra che abbiamo ora chiusa, non aveva altro scopo — oltre quello, ovvio di ogni mostra, di far conoscere o di ripresentare opere importanti, o interessanti in un loro momento, o ritenute tali — che di proporre raffronti di autori e di opere, di interessi e di tendenze, di tempi e di formazioni. Se tale scopo è stato pienamente raggiunto, con un'accoglienza, spesso polemica, sempre viva, da parte di un pubblico largamente concorso — di artisti, di intellettuali, di amatori, di iniziati comunque e di non iniziati spesso non meno ferventi — lo

sappiamo ben noi, quanti siamo a farne parte; ma non lo si saprà mai dalla critica, che sempre più oberata si è lasciata dagli anni. Questa occasione, in un certo senso unica, di un discorso responsabile per un orientamento di fondo nell'incalzare ossessivo di quotidiane sollecitazioni.

MARCO VALSECCHI, *Il Giorno*, Milano, 7 maggio, ha dedicato alla Mostra la più ampia e precisa fra le poche indicazioni apparse, a nostra conoscenza, finora: "Un mosaico d'artisti dalla guerra a oggi".

Al primo sguardo le 55 opere esposte sembrano mancare di un nesso che ne giustifichi l'insieme. Infatti vi appaiono, fra gli altri, Licini e Bacon, Savinio e Birolli, Rauschenberg e De Stael, Fontana e Vasarely, Soulaiges e Hartung, Burri e Morlotti, e per citare solo un paio di giovani, Ruggieri e Pasce. Del Pezzo e Romiti, 55 opere, 55 artisti; e come si vede dal breve elenco, distanti, spesso anche in contraddizione tra di loro. Però quando si apprende dal catalogo che si tratta della collezione Pomini, la mostra assume diversi motivi di interesse. Il Pomini è un industriale metallurgico di Legnano e cominciò a collezionare opere d'arte a Roma nel 1944, per continuare la raccolta a Milano negli anni seguenti. "Eravamo giovani testimoni di folle, di odii, di atrocità e di inspiegabili nefandezze" scrive il Pomini: "ci restava soltanto il desiderio di verificare se, dopo la catastrofe, ce l'avevamo fatta a ricostruire tutto".

Questo è il momento della raccolta: un tentativo di rimettere insieme il mosaico delle situazioni culturali e artistiche in questi anni del dopoguerra fino a oggi, da parte di uno che visse nel vortice della guerra e giunta la pace, voleva ritrovare la zona dello spirito oltre le tragiche prove di questi e di questi anni. Dice ancora il Pomini dinanzi alle sue opere: "Vi ritrovo le mie gioie e i miei dolori: il mondo visibile, le idee, la mente del mio mondo".

Anche senza seguire il proposito di voler documentare l'arte moderna, così ricca e complessa, e dichiarando esplicitamente di aver fatto soltanto una sua scelta personale, il collezionista non ha potuto far a meno di selezionare che le vie aperte alle esperienze degli artisti si sono moltiplicate e le sue scelte hanno subito molte attrazioni a motivo dei suoi sentimenti. Ci sono in mostra gli astrattisti

MANIFESTI

di *Mostre allestite nelle nostre sale e al 21 di via Bigli dal 1966, ancora disponibili per la vendita*

BONNARZ alla Galleria del Milione aprile-maggio 1967: cm 34 x 48 L. 500
Mostra di PAUL KLEE alla Galleria del Milione dicembre 1968 - gennaio 1969: cm 50 x 70 L. 1.500

Testimonianza per MORANDI al Milione al 21 di via Bigli marzo 1969 [Mostra di acquarelli e incisioni di M.]: cm 50 x 70 L. 1.000

Mostra di RAUL DUFFY alla Galleria del Milione marzo-maggio 1969: cm 50 x 70 L. 1.000

Mostra di lito per 2 libri di Joan Miró con gli originali al Milione al 21 di via Bigli giugno 1969: 500 esemplari num. cm 58 x 76 L. 2.500

LEGER alla Galleria del Milione 13 dicembre 1969 - 18 gennaio 1970: cm 50 x 70 L. 1.000

geometrici: Licini, Vasarely, Herbin; il surrealista Savinio e il neodadaismo revisionato di Del Pezzo e Tano Festa fino alla pop di Rauschenberg; c'è l'espressionismo astratto nelle diverse declinazioni: la versione drammatica di Hartung, Soulaiges, Ruggieri, Morlotti, Chigline, e la versione variazionalmente lirica di Afro, Birolli, Cassinari, Singier, Brunori, Ajmone, Vieira Da Silva; ci sono i "buchti" di Fontana, un "bianco" di Burri e un ritratto duplicato, in serigrafia, di Andy Warhol; l'immagine conturbante di Bacon e il realismo più o meno ideologico di Ziveri, Treccani, Faraoni, Guerreschi, Calabria e altri ancora. La stessa situazione si verifica con le sculture: accanto al cubo-futurista Zadkine, ci sono Minguzzi, Milani, Negri, Consagra, Fabbri, Dzamonja. Il Pomini non ha timore di ammettere che è una raccolta eclettica. Il limite non è qui; è nello scarto di talune scelte per cui, accanto a opere stupende, si vedono cadute clamorose. L'ultima sala, dov'è il quadro di Bacon, lo prova più volte.

LEGER con la Mostra da noi tenuta in dicembre e gennaio scorsi, presentata da Mario De Micheli (Bollettino 137), aveva ricevuto dalla critica, salvo poche eccezioni, il tributo che una incontestata fama mondiale gli assicura da tempo in ogni ordine di interessi e di preferenze, già

scontata anche in Italia almeno fin dal 1952, quando Rodolfo Pallucchini volle di lui una sala alla Biennale veneziana.

MARCO VALSECCHI (*Tempo*, Milano 31 gennaio 1970: "Il poeta dell'industria") ricordava appunto questo precedente risalendo da esso alla prima apparizione di opere di Léger nel nostro Paese, nel lontano 1932, e poneva a quest'ultimo proposito una domanda, che siamo lieti di poter soddisfare.

Già nel 1932 la Galleria del Milione aveva esposto, per la prima volta in Italia, una serie di opere di Fernand Léger (1881-1953). A ricordo di quell'esposizione è rimasto soltanto il catalogo; e bisognerà fare, una volta, lo spoglio dei giornali dell'epoca per riscontrarne la reazione. Ma non c'è da sperare molto, prima di tutto perché erano in pochi ad occuparsi di pittura moderna, e poi il clima culturale allora imperante, novecentesco e neo-tradizionalista, non permetteva troppe simpatie per artisti del tipo di Léger. Si era perfino riusciti a seppellire il futurismo; figurarsi se trovava comprensione una pittura che, venuta da Cézanne, cresciuta al dinamismo della vita industriale, passata attraverso il cubismo, percorreva una strada che oggi riconosciamo fondamentale per l'arte contemporanea, ma che allora doveva sembrare poco meno che barbara e stravagante.

Ora, questo spoglio abbiamo fatto; e per quanto ci indicano i documenti sui quali abbiamo messo le mani, queste induzioni intese ad una ricostruzione storica di quel momento della vita italiana, sembrano smentite. Del resto, il clima neo-tradizionalista non era fenomeno italiano ma europeo ancora nel 1932, mentre venivano tuttavia ribaditi i vari Rappels à l'ordre, né lascia credere che esso mancasse di una sua ragione, che ci ha dato la pittura di un Sofici e qualche libro di un Cardarelli; e non è potesse essere in antitesi con l'inegnamento futurista, o di Cézanne, o con una particolare sensibilità per il dinamismo della vita industriale, che anzi, dal caso più illustre, Sironi (che Leo Longanesi arrivava a definire, dall'opposta sponda di Strapaesa, "metallurgico") si diluiva fino ad una retorica di regime. Pur-

ché, naturalmente, si faccia considerare il discorso nelle solite minoranze: le quali erano allora sì di pochi, ma non così pochi quanto si è soliti pensare oggi, dall'alto dei nostri tempi di una generale infarinatura radio e TV. Che se si tenesse un altro conto, ci sarebbe piuttosto da ridire sull'attuale fortuna dell'insegnamento cubista. Comunque, la carezza accusata da questo spoglio della stampa del tempo è, come prevedeva Valsecchi, notevole. Ma non v'è traccia di una rozza e irriverente incomprensione totale, e la scarsità d'informazione è tradita piuttosto da una giornalistica navigazione al largo. Non abbiamo reperito interventi né di Raffaello Giolli né di Sironi; ma c'è quello di Carrà, che basta, malgrado le pieghe di riserve caduche, a testimoniare con la sua chiarezza di idee della validità del suo tempo qual'era veramente, nella sua propria realtà. (*L'Ambrosiano*, Milano 14 dicembre 1932). Si può, e giustamente, osservare che Carrà era un'eccezione scontata. *Le Arti Plastiche* (Vincenzo Costantini, si direbbe senz'altro; il ritaglio non include la firma) danno pure prova di una lettura pertinente, anche se sbrigativa e non senza riserve per qualche "monotonia" e per taluni "rapporti arbitrari" e "preziosi giochetti specie negli inchiestri", ma riconoscendo una "sensibilità chiara e forte" fuori "dei pericoli di una esteriotà decorativa senza ricorrere ad eccessi culturali ma cercando di far coincidere vita e schema".

ERRATA CORRIGE

Bollettino 139
p. 1 l. 1 Dürrer:
Welches Werk kein
Falsch hat, das ist
schön. ...das ist schön.
Bollettino 140
p. 8 col. 1 l. 36
49. Negri
Garance, bronzo
esemplare unico
p. 8 col. 2 l. 23
Alloisi
Ragazza in ascolto,
bronzo
esemplare unico
esemplari vari
da precisare

LE NOSTRE EDIZIONI

AUBREY BEARDSLEY, *Bianco e nero*, testo di GIUSEPPE MARCHIONI, A. Ronzon editore in Roma, è il 4° volume della Collana *Quaderni di Grafica* di nostra Distribuzione esclusiva: dopo *Le Incisioni* di MORANDI, *Le Incisioni* di GOYA, *Le Acqueforti* di REMBRANDT; sempre a lire 2.000. Beardsley è "una delle espressioni più tipiche dell'arte fin de siècle. Aveva cercato i suoi maestri in Burnes-Jones e nel Morris, in Gustave

Moreau e in Puvis de Chavannes, tra i preraffaelliti e i simbolisti". "Un artista" come lo definisce il Mariller, "la cui maniera di disporre e trattare il soggetto, di rappresentare la figura umana, l'uso del paesaggio, era subordinata all'effetto decorativo finale". Ligio alla "ferrea disciplina del dandy", egli stesso si considerava un artista del grottesco. Nella sua breve vita (1872-1898), trascorsa quasi tutta in Inghilterra all'infuori di tre anni in Francia per ragioni di salute, conobbe sempre il successo.

Prossima mostra: Collettiva di pittura e scultura

AL 21 DI VIA BIGLI

CHIGHINE ha conosciuto un autentico successo con gli Acquarelli e i Disegni recenti che formavano il nucleo più importante della Mostra da poco chiusa nella nostra Sala al 21.

GIANNI CAVAZZINI nella *Casazza di Parma* del 1° aprile segnalava la sua fedeltà a se stesso, virtù sempre più rara oggi, per la quale egli ha continuato ad indagare sotto la scorza rugosa del visibile, oltre il bagno intenso dello spessore tonale per trarre alla luce il suono inedito dei fondi ignoti.

Negli acquarelli esposti si riconosce il filtro rischiarato di un sentimento di natura che avvolge l'uomo e lo decanta nell'equilibrio dello spazio ammorbido. La luce si espande sotto il velo lieve del tono... in un riverbero disciolto nel respiro ampio e pacato. Nei disegni la sottile linea nera si muove in piena libertà inventiva sul suggerimento che le proviene da una intima persuasione figurale. Tutto un mondo si svela sotto l'adesione del colore o per l'incisione del segno in virtù di una nettezza intellettuale che non conosce compromissioni epidermiche e avanza per la via dritta nelle sfere dell'emozione lirica.

In virtù di questa coerenza Alfredo Chighine procede tranquillo tra le affannose mutazioni delle mode e delle trovate. E alla lunga risulta che ha ragione lui nel confidare sul proprio sentire; le novità autentiche scaturiscono dal corso fluente dell'immaginazione interiore.

GIORGIO MASCHERPA nell'*Avvenire* di Milano del 15 aprile metteva in evidenza questa mostra in un sobrio quadro del suo significato.

Tra i più scontrosi e sensibili artisti operanti a Milano, Alfredo Chighine non è giunto alla notorietà facilmente. Ha fatto l'operaio mentre studiava scultura con Manzù, ha cominciato a farsi notare attorno al 1950 (aveva 36 anni) e da allora ha proseguito con un rigore e una auto critica esemplari. I suoi disegni esposti a questa mostra sono assai belli e altrettanto gli acquarelli: il segno è pulito ed espressivamente essenziale, il colore altrettanto arricchito com'è di sensibilità da anni di meditazione e di continuo filtro della materia.

SERGIO SARONI espone attualmente, dal 15 maggio al 2 giugno tempere e acqueforti datate dal 1967 ad oggi. Le acqueforti sono state tirate da Giorgio U'piglio. La Mostra è presentata nel Catalogo da Marco Valsecchi.

L'eco della stampa

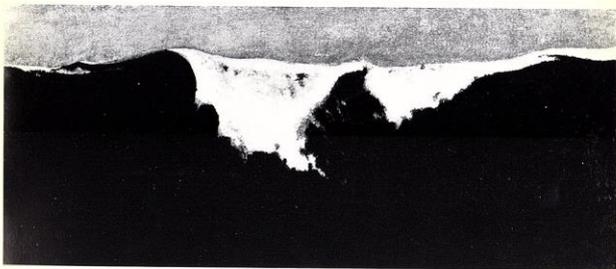
Ufficio Ritagli da Giornali e Riviste
Via Giuseppe Compagnoni 28 - MILANO - Telefono 723.333 - Casella postale 3549

OFF. GRAFICHE ESPERIA - MILANO



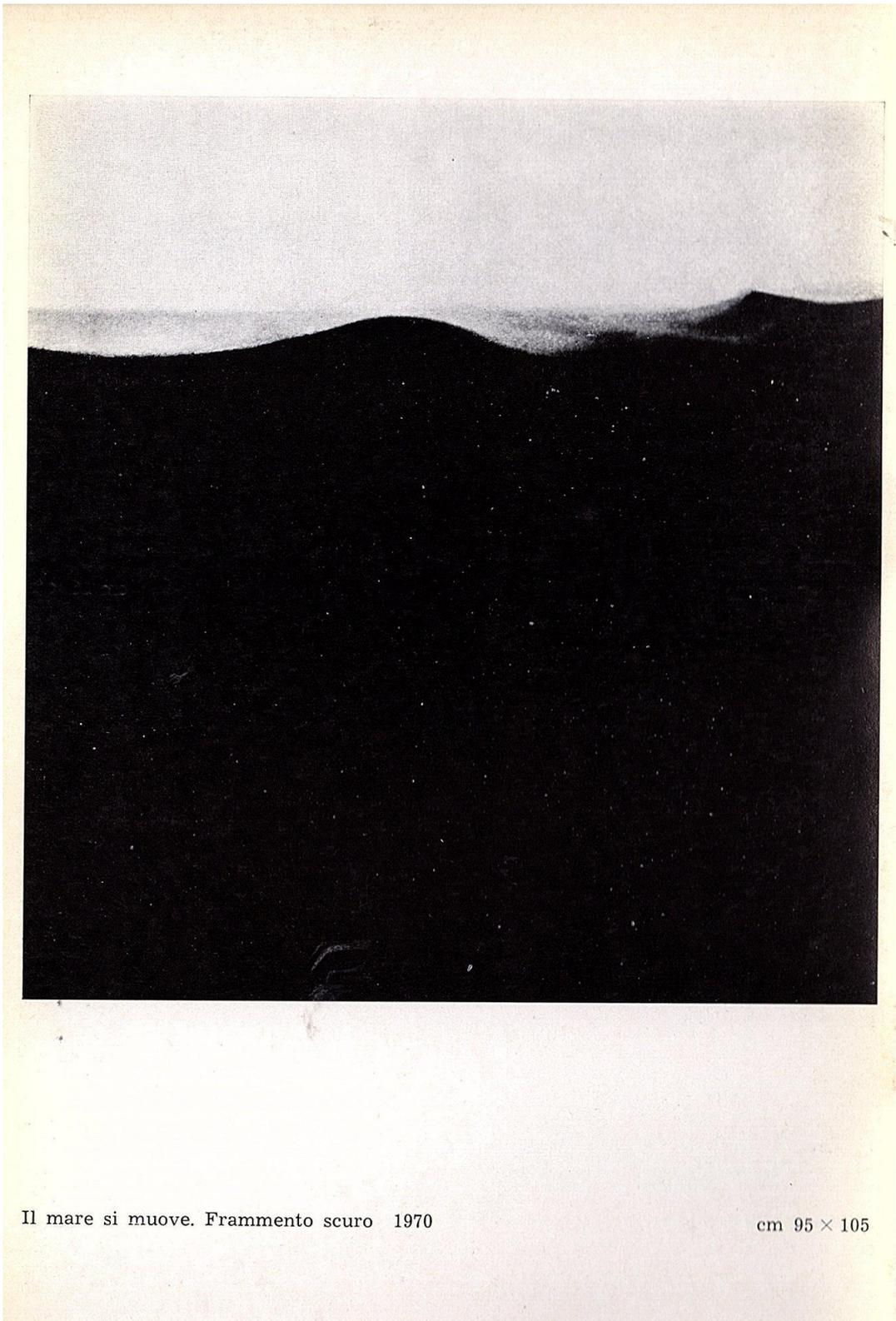
Sull'onda 1970

cm 60 x 32



Sull'onda 1970

cm 69 x 29



Il mare si muove. Frammento scuro 1970

cm 95 × 105