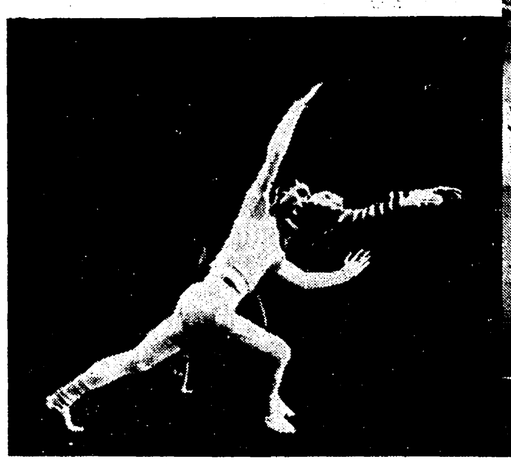
Per quattro mesi all'anno l'Olanda dà vita ad una delle più corpose rassegne di spettacoli: ce ne parla il suo direttore, Frans De Ruiter



Qui accanto, la Merce Cunningham Dance Company che si è esibita ad Amsterdam; sopra, «Il flauto magico» allestito da un gruppo olandese

Ma che pazzo festival! È proprio una Babele

Nostro servizio

AMSTERDAM — «So bene che questo festival può sembrare un po' caotico, ma noi olandesi preferiamo la babilonia piuttosto che rifiutare spazi e occasioni agli artisti, soprattutto se giovani».

Seduto nel suo studio luminoso, affollato di carte e materiali per la stampa, Frans De Ruiter da quattro anni direttore artistico del Festival d'Olanda, racconta pacificamente, con distaccata eleganza nordica, la storia di una delle rassegne più intense e conosciute in Europa, il Festival d'Olanda giunto quest'anno alla sua 35ª edizione. Nell'affollatissimo cartellone, difficile da consultare, sono messi in colonna 500 spettacoli distribuiti in 4 mesi su tutto il territorio urbano del piccolo, ma ricco paese dei mulini a vento.

Nel programma, che dura sino a settembre, sono segnati in rosso una nutrita sezione teatrale dedicata all'Italia, due cicli musicali di particolare interesse su Mozart e Stravinski, due ponti ideali di raccordo culturale: Berlino/Amsterdam e Olanda/America (con musica, teatro, danza e arti visive), un'ampia sezione di danza riesplosa proprio in questi giorni in un ennesimo *clou* con la presenza ad Amsterdam, Rotterdam e L'Aia del Tanztheater Wuppertal di Pina Bausch e del Nederlands Dans Theater di Yiri Kilyan.

Per Frans De Ruiter organizzare questo festival macroscopico non sembra una fatica, ma un piacere colorato con una punta di orgoglio nazionale. «Vede», ci spiega l'alacre funzionario della cultura olandese perennemente vestito in *blue jeans*, «questa rassegna è nata dopo la guerra, ha una forte tradizione e ha segnato l'inizio della rinascita culturale del nostro paese dopo anni oscuri. All'inizio è stata una rinascita elitaria con grandi serate di gala e pomposi avvenimenti soprattutto musicali. Poi, poco alla volta, alla musica si sono affiancati teatro, danza, arti visive mentre il festival perdeva le sue vesti aristocratiche».

Quando si è imposto esattamente questo cambiamento?

«Intorno agli anni Settanta è incominciato anche da noi un ampio processo di democratizzazione della cultura; nel Festival hanno trovato spazio il teatro marginale, di strada, il teatro politico, le attività sperimentali. È stata una svolta radicale, non indolore, ma credo necessaria».

Come definirebbe l'attuale modello culturale di questo Festival?

«Multidisciplinare e di rottura. I suoi obiettivi sono solo quattro: provocare gli spettatori e i critici presentando tutto ciò che non potrebbe mai essere presentato nelle altre stagioni dell'anno perché non appartiene alla cultura "ufficiale"; dare spazi agli artisti locali facilitandoli e favorendoli in tutti i modi; produrre, come è avvenuto per Il flauto Magico allestito in collaborazione con il Teatro Comunale di Bologna e operare delle scelte oculate all'interno del repertorio delle diverse compagnie ospiti».

Come fate ad organizzare nei minimi dettagli una rassegna di questa portata?

«In anticipo, naturalmente. Ma ormai ci siamo fatti le ossa. Basta scegliere tre o quattro chiavi di volta intorno alle quali far ruotare il festival, poi il resto nasce di contorno».

Un contorno spesso deludente. Accanto ai nomi di prestigio da Peter Stein per il teatro, alla Bausch e Cunningham per la danza sino agli inventori più illustri della nuova musica americana (John Cage, David Tudor, ad esempio) e per la musica classica e antica il gruppo Deller Consort, il Schönberg Ensamble o il clavicembalista Gustav Leonhardt, il festival non nasconde proposte di quarto livello, come uno spettacolo teatrale proveniente dall'America intitolato *Camillo*, o messe in scena rudimentali che in Italia potrebbero essere collocate nella lista dei gruppi amatoriali e forse stonerebbero.

Di fronte a queste presentazioni, c'è il rischio che il pubblico prenda fischi per fiaschi, scambi cialtroneria per avanguardia soprattutto se ad avallarla è il nome di un festival di riguardo, non è d'accordo?

Frans De Ruiter non si scompone. Anche se gli dicessero che il «suo» festival è brutto da cima a fondo, ostenterebbe comunque la serenità dei giusti. Senza fare una piega, difende con il sorriso dei vincitori la formula democratica che è l'originalità e l'orgoglio della rassegna.

«Non facciamo un cartellone per far piacere ai critici — risponde soporifero — né vogliamo essere esterofili a tutti i costi. Se i nostri gruppi teatrali non sono evoluti o straordinari è bene che abbiano comunque uno spazio. Perché poi dovremmo rifiutare agli stranieri alle prime armi l'occasione di mostrarsi? Ci è successo solo una volta di cancellare uno spettacolo proveniente dal Belgio perché non decoroso da un punto di vista professionale, ma non credo che il livello di un festival o di qualsiasi rassegna debba essere giudicato su questo piano. Contano le idee complesive che circolano e le novità. Il pubblico, poi, farà le sue scelte. Lo ripeto il nostro obiettivo è la libertà di fare, con tutti i rischi che questo comporta».

Non avete rischiato, però, con la sezione teatrale dedicata all'Italia; il Collettivo di Parma, il Teatro Stabile di Genova, Pier'Alli, la Compagnia Marionettistica Carlo Colla e figli e il gruppo Pupi e Fresedde: tutti nomi quasi garantiti...

«Certo, in questo caso ci siamo fidati dei nostri contatti e informatori italiani, l'Ater di Modena e il CRT di Milano. Quanto alle scelte, ci serviva mostrare una panoramica sui diversi sistemi organizzativi e produttivi italiani, ecco perché abbiamo invitato una cooperativa, un gruppo sperimentale (l'Ouroborus di Pier'Alli), uno Stabile. È stato calcolato tutto sin nei minimi particolari».

Calcolate anche di diventare, poco alla volta, il più grande festival d'Europa?

«È un primato che ci interessa poco. Spendiamo parecchi soldi, ma non per la gloria. Abbiamo una precisa funzione culturale e informativa, vogliamo aprire gli occhi su quello che succede nel mondo. Se siamo internazionali è per vocazione e umiltà, non per vanagloria».

Con un anno d'anticipo, Frans De Ruiter sa che il Festival d'Olanda 1983 sarà in parte dedicato al Giappone...

«Quest'anno ci sembrava opportuno presentare le nuove esperienze del teatro-danza tedesco (Pina Bausch, Reinhild Hoffmann, Suzanne Linke), per la sua forte aderenza ai problemi della società contemporanea. L'anno prossimo il Giappone porterà i suoi celeberrimi padri e i nomi più nuovi emersi nella raffinatissima area del teatro di danza nipponico, anche contaminato dall'esperienza occidentale. Vedrà, sarà un festival straordinario. Spero proprio che il nostro pubblico reagisca con la stessa intensità viscerale e combattiva di quest'anno. Pina Bausch è riuscita a scuoterli, a provocarli presentando un teatro di danza totalmente anticonvenzionale. Chissà, forse i giapponesi sortiranno lo stesso effetto!».

Marinella Guatterini

CINEMAPRIME

«Vitelloni» d'inverno in cerca di emozioni

Nicola Di Pinto in «Fuori stagione»

FUORI STAGIONE — Soggetto, sceneggiatura e regia: Luciano Manuzzi. Interpreti: Nicola Di Pinto, Saura Fabbri, Gigio Morra, Ciro Severi, Pio Mazzotti, Franco Dell'Amore, Salvatore Di Pinto. Fotografia: Nino Celeste. Musiche: Amedeo Tommasi. Drammatico. Italiano. 1979.

Ogni tanto i premi servono a qualcosa. C'è da credere, infatti, che se non si fosse aggiudicato un doppio David di Donatello proprio una settimana fa, il film d'esordio di Luciano Manuzzi, *Fuori stagione*, difficilmente sarebbe apparso sugli schermi. E sì che questa interessante — e, a suo modo, coraggiosa — opera prima del trentenne regista romagnolo è pronta sin dal 1979, quando fu presentata con un certo successo di critica agli Incontri di Sorrento (l'anno successivo entrò nella terna dei finalisti del Premio Rizzoli). Comunque, meglio tardi che mai: coi tempi che corrono poteva anche capitargli di uscire in pieno agosto in qualche cineclub semiclandestino.

In attesa del secondo film di Manuzzi, *Sconcerto Rock* (anch'esso pronto da alcuni mesi), eccoci dunque a parlare di *Fuori stagione*, agghiacciante dramma invernale ambientato a Cesenatico, una cittadina come tante della costa adriatica, superaffollata d'estate e vuota, appunto, fuori stagione. La sabbia bagnata e impuditrita dai rifiuti, i capanni smontati, gli alberghi chiusi e la bora che di tre giorni in tre giorni tormenta la spiaggia; la Cesenatico di Manuzzi assume, sin dalle prime inquadrature, l'aspetto di una «regione dell'anima», di una gabbia tranquilla all'interno della quale bollono atroci frustrazioni esistenziali e sociali. L'inizio, infatti, è quasi da horror, con la classica coppia di forestieri spiata da misteriosi personaggi. Sentiamo che sta per succedere qualcosa, ma non sappiamo come e perché. I due, diretti al Sud, litigano: lei, una fanciulla un po' alternativa che dice «anch'io ho un'emotività...», pianta il ragazzo e si fa coinvolgere da un giovanotto napoletano con ambizioni da fotografo in un corteggiamento malizioso; lui, costretto a prolungare la sosta perché gli hanno messo della sabbia nel serbatoio, viene tramortito e trascinato in uno di quegli spettrali complessi residenziali vuoti per nove mesi all'anno. Il caso vuole, però, che anche la ragazza, Saura, divertita e preoccupata insieme dai giochetti erotici del fotografo, finisca nell'appartamentino accanto a quello dov'è tenuto prigioniero il fidanzato. Le due vicende scorrono dunque parallele, senza mai incrociarsi, in un ridicolo-crudele balletto di morte che si conclude nel più tragico dei modi. Nell'alba nebbiosa e pesante di Cesenatico i due malcapitati (il primo è stato stroncato, per l'imperizia dei rapitori, da un'overdose di Valium; la seconda ruzzola dalle scale e batte la testa) si ritroveranno, cadaveri, in un fetido canale di scarico, a poca distanza l'uno dall'altro.

Abbiamo deliberatamente svelato l'epilogo perché *Fuori stagione* non è un thrilling in salsa emiliana (alla Pupi Avati, insomma), né la cronaca di un sequestro assurdo finito male. Racchiuso in uno stile compatto, essenziale, appena squilibrato da qualche ingenuità di dialoghi (ma forse è colpa del doppiaggio), che la scarsa esperienza del regista rende ancora più sorprendente, il film di Manuzzi sfugge alle facili definizioni. Potremmo dire, ad esempio, che *Fuori stagione* è una lucida osservazione della follia criminale, prodotta da uno sviluppo economico ingovernabile ed effimero, che si cela dietro le aride coscienze degli anni Ottanta.

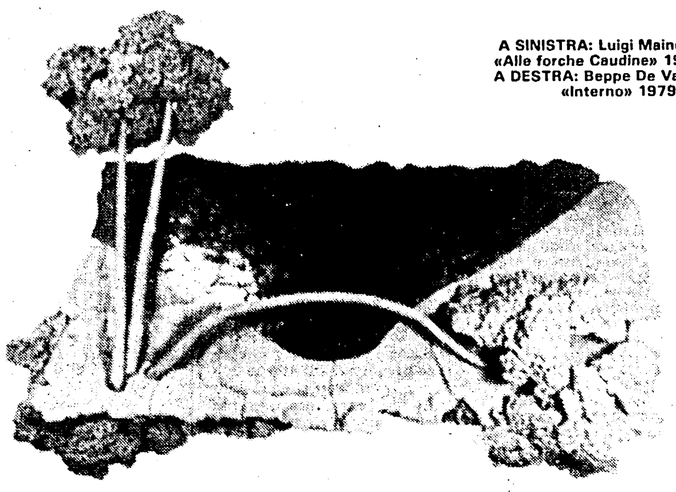
Ma è anche qualcosa di più. In quell'intreccio di umori grotteschi e di spietata oggettività ci si ritrovano, stravolti, i miti di una società consumistica che si nutre di imitazione. Prendete i sequestratori, esseri fragili, complessati, vitelloni incattiviti che scimmiottano i «professionisti» del crimine presentandosi alla vittima con il viso coperto da calze di nylon, con il tubo di cartone per alterare la voce e col «Carlino» del giorno per rendere verosimile la fotografia formato Polaroid. D'estate, così ce li presenta Manuzzi nel curioso finale, ritraggono le famigliole al sole, imbarcano i turisti, ripuliscono la spiaggia dalle cartacce: bravi ragazzi che pochi mesi prima (o dopo, non importa) sono stati capaci di uccidere uno sconosciuto per sbaglio; vagheggiando un ipotetico miliardo di cui non sapevano nemmeno che fare.

E che dire del fotografo (interpretato da Nicola Di Pinto, unico attore professionista con Gigio Morra), guardone poco innocente e artista dall'aria falsamente stralunata? Anche lui, a suo modo, sequestra Saura: ci fa all'amore, la spoglia, ci gioca, la spaventa con un bastone, liberandosene senza una lacrima quando le muore tra le mani. Un pestilenziale odore di vitalità malata, di violenza schizofrenica sembra uscire allora dal film, quasi a ricordare che i mostri sono persone come le altre, alimentate da un'orribile indifferenza di massa. Ecco perché *Fuori stagione* è un'opera da vedere con occhio attento, un esempio di cinema «nero» che scava nella nostra testa, fino a suggerirci che l'orrore in questi tempi impazziti, va a braccetto con la normalità. Infischiandosene dei giudizi morali. È un discorso appena accennato: a Manuzzi e alla sua intelligenza il compito di proseguirlo.

Michele Anselmi

Nel Padiglione Italia vivacità creativa non più recitata a soggetto

La selezione italiana da Vedova a Consagra, da Tadini a Pozzati, da De Valle a Mainolfi, evita il gioco di squadra e documenta situazioni reali di una ricerca artistica assai intricata



A SINISTRA: Luigi Mainolfi: «Alle forche Caudine» 1981
A DESTRA: Beppe De Valle: «Interno» 1979-80

VENEZIA — Il padiglione italiano curato da Luciano Caramel ancora prima dell'inaugurazione si è trovato nell'occhio del ciclone, al centro di polemiche che si sono sviluppate non appena è stato reso pubblico l'elenco dei venticinque artisti invitati. Non è che la cosa possa stupire più di tanto anche perché gli interessi di parte e di clan, di cui sono sempre più spesso portatori questi strani personaggi che sono i critici d'arte, li costringe a comportamenti rissosi non sempre giustificati da un giudizio di merito chiaramente esplicitato.

Le operazioni di cui siamo stati testimoni in questi ultimi anni si sono sempre più connotate come tappe di una strategia di puro potere economico e politico all'interno della quale gli artisti subivano, coscienti o meno, una sorta di riduzione strumentale, di utilizzazione mafiosa.

Il merito di Caramel è quello di non aver accettato il gioco aberrante di squadra, di non aver costretto artisti ed opere ad una recita a soggetto ma di aver tentato di testimoniare situazioni reali e significative all'interno della ricerca artistica italiana degli ultimi decenni, concedendo spazio anche ad artisti ingiustamente tenuti in ombra solo perché il loro lavoro si presentava non facilmente utilizzabile all'interno dei giochi che si andavano facendo. Se mai appare fuori misura l'obbiettivo di esplicitare una «linea italiana» che ci sembra operazione intorno alla quale, se perseguibile, occorrerebbe uno studio e una ricerca ben più approfondita e larga di quanto non permettessero i tempi e i modi concessi nell'attuale occasione.

I tempi e i modi consentivano tuttavia di esemplare situazioni di lavoro intorno alle quali costringere ad un meditato giudizio di valore (scomodo e solo per questo rifiutato) superando tentazioni «segnaletiche» che non consentono una lettura in profondità delle singole proposte e sollecitano noi tutti (proprio così, anche gli addetti ai lavori e non solo il pubblico generico di questa kermesse artistica) al riconoscimento del già noto, alla avvilente pratica della disattenzione e della superficialità.

Nessuna obbiezione all'uso «segnaletico» di Fontana e di Licini, entrambi presenti con un'opera che poteva essere scelta meglio, che aprono il padiglione italiano come indicazioni di due linee di ricerca che rappresentano il prologo della presunta «continuità» italiana nell'arte contemporanea ma, se questi artisti dovevano costituire un punto di riferimento di un percorso e di un discorso che si andava ad articolare, non si capisce perché le loro opere non siano state opportunamente isolate, anziché poste a fungere da terzo incomodo nello scontro tra la violenza segnico-cromatica di Vedova e la lirica trasparenza delle sedimentazioni cromatiche di Turcato. Lo spazio tiranno ha pure costretto Derazio e Nigro, Consagra e Cascella a presentare una sola opera, a tutto vantaggio della godibilità della sala che li ospita; mentre le quattro prove di Lucio Del Pozzo, che per la verità potevano esserci risparmiate, sbilanciano la sala nella quale si contrappone quella sorta di grande vetrina di segni quotidiani che è il lavoro di Emilio Tadini alla enorme tela di Pozzati affollata da ironiche marionette, da pupazzi di un immaginario ed emblematico presepe.

Ceroli mette in atto un maldestro tentativo di aggiornamento che lo vede sovrapporre segni approssimativi alle tradizionali sagome lignee facendo il verso ai tanti riferimenti di moda, da Füssli a Savinio, mentre Aricò, al quale giustamente va riconosciuto il ruolo di capostipite di una parte non marginale della ricerca figurativa italiana tra gli anni 60 e gli anni 70, propone una delle sue installazioni di maggior equilibrio formale. Con la grande terracotta e parete di Valentini e con le tre tele contigue di Renata Boero, sulle quali l'artista traccia ampi gesti carichi di energia fisica ed emotiva, si realizzano quelle fascinazioni psicologiche e quelle inquietudini magiche che spesso si accompagnano alle manipolazioni delle materie elementari; e così per Mainolfi e la sua proposta plastica in terracotta bruciata e spugnosa con la quale realizza abbacinanti paesaggi meridionali di territori arosici e simbolici.

Ma le prove più convincenti di questo padiglione, gli incontri più sorprendenti e stimolanti sono quelli con Marco Gastini, con Beppe Devalle e con Mario Schifano. Il primo, forse nel suo momento creativo più alto, invade lo spazio con due grandi tele nelle quali il segno, in una tela «aperta», marginata, si fa pittura e la pittura segno. Anche Devalle, certo uno degli artisti più colti della sua generazione, affronta il problema del margine che però risolve tutto all'interno delle immagini proposte. Accanto agli antichi temi, all'amore per l'artificio come unica strada di accesso ad una spontaneità chimerica e impossibile, al desiderio di imprigionare entro fitte trame geometriche volti e persone care, Devalle sembra ora spinto dal bisogno di superare l'apparenza del reale per ritrovare una immagine che di quel reale sia metafora seducente.

Per Schifano invece la spontaneità non è impossibile, anzi. Le tele sulle quali l'artista traccia i suoi cieli popolati di aerei-giocattolo, i suoi «orti botanici» dipinti in presa diretta con una felicità creativa sprezzante e infantile ad un tempo sono il campo d'azione di una visionarietà folgorante, il terreno dal quale si sprigiona, con spericolata sicurezza, il canto armonioso e lirico della pittura.

Infine i giovani, Notargiacomo e Jori, che accedono a questa ribalta anche per la loro appartenenza a una delle scuderie che oggi si contrappongono, sarà bene attenderli a successive verifiche. Comunque il loro lavoro appare pesantemente condizionato da una *industria culturale* che propone *miti* a *mode* verso le quali dimostrano una disponibilità sin troppo sospetta e, se i riferimenti più espliciti sono Vedova per Notargiacomo e Villon per Jori, sembra che più che le opere di questi o d'altri artisti essi abbiano come referente la resa patinata e caramellosa dei fotocolor e della stampa patinata. Ma non è la stessa cosa!

Paride Chiapatti

Pitture e azioni del «Ramo d'Oro» di Aurelio Caminati

GENOVA — Oggi, all'età di 58 anni, il pittore genovese Aurelio Caminati sembra un pallido fanciullo dai capelli bianchi, corrucciato fantasma uscito dal mondo ipercinetico delle sue tele. La caratteristica di questa singolare figura di artista è quella di aver elaborato immagini che non gli appartengono, pur appartenendo l'autore alla civiltà dell'immagine. La riserva culturale da cui ha principalmente attinto le sue raffigurazioni mitologiche di voli e cadute, di salvamenti e dannazioni, di lotta e di estasi si identifica nel visionarismo di fine settecento, da Blake a Füssli. Operando, dai tempi del *Falso Ideologico* (1966), sui testi mitici dei maestri della storia dell'atrte, ha prodotto un testo che attua un percorso trasversale degli stili, anticipando di molti anni il grande frammentario eclettico della cosiddetta «condizione postmoderna». L'occasione per parlare di questo artista, oggi, viene da una mostra di 21 opere (10 oli su tela e 11 tecniche miste su carta) realizzata a Palazzo Bianco a cura dell'Assessorato alla Cultura del Comune di Genova: i testi critici a catalogo sono di Attilio Sartori, Guido Giubbini e Vittorio Fagone. L'iconografia della mostra è mutuata dal testo letterario de «Il ramo d'oro» di Frazer; le tele, riproposte in un ordinamento museale, si fregiano di una cornice in falso barocco, ridipinta d'azzurro «velenoso».

Caminati è uomo di eccessi. Nella sua pittura c'è chimica e alchimia, abilità e contraffazione, intuizione e ripetizione. La sua attitudine è tutt'altro che riduttiva: egli tende a enfatizzare, a sottoscrivere sempre un iper, un doppio. Il suo rituale pittorico mitizza il mito, dà immagine all'immaginario, teatralizza il tragico. Ombrosità e passione, lucidità e follia sono aspetti della sua figura di uomo e di artista che lo fanno apparire figlio di quel genio un po' satanesco che era Alessandro Magnasco.

Anche nelle *trascrizioni* animate (Caminati è stato il primo a usare questo termine, preceduto da quello più colto di trans-codificazione, per azioni nate da un testo pittorico) di opere del Magnasco, Cerano, Goya, Ingres, David, Tintoretto, Max Ernst, etc. aleggia uno spirito «casaccesco», da confraternita medievale. Il rituale processionale, quello della vestizione delle cappe e dei cappucci, le prove di resistenza fisica e psicologica, il rumore dei carri sull'asfalto, l'apparizione di un barcone sull'acqua con un carico di «appestati», lo scivolamento del corpulento San Marx al Falcone, il rituale dell'uccisione in Marat e Abele riattivano nel pubblico, che è talmente numeroso, alle sue inaugurazioni, da diventare spettacolare, la memoria di una identità storica arcaica.

Come nelle processioni dei flagellanti medievali e nelle ripetizioni rituali più vicine a noi, Caminati vuole con le sue azioni far salire la temperatura del pubblico, riattivare il senso della moltitudine e della memoria collettiva. Quando, quasi sottraendoli a un sonno profondo, l'artista «manipola» i suoi giovani (scelti nella fantasmagoria della città metropolitana) per metterli in posa e in scena, sembra richiamare dal profondo suoni e gesti magici. Nelle sue tele e nelle sue trascrizioni l'eterno trova la sua continuità nell'effimero, il sacro nel profano, il mito nella retorica del rito. L'immagine di un dio o di un eroe si tramuta in danza, gesto e suono; per questo la pittura e le trascrizioni di Caminati non sono che il prolungamento dell'una nelle altre: la teatralizzazione del dialogo tra mythos e logos.

Viana Conti

NELLA FOTO: «Egeria e il saggio re Numa» (part.)

Cooperazione e società d'oggi: 200 artisti alla Rocca Paolina

PERUGIA — In quello straordinario labirinto di spazi che è la Rocca Paolina è allestita, fino al 30 giugno, una mostra di pittura, bianco e nero e scultura assai sorprendente, e per due ragioni. La prima è che è così chiusa alla valorizzazione di piccoli clan l'attività delle gallerie private e altrettanto chiusa, se non peggio, la spettacolare attività degli assessorati culturali delle grandi città, da essere tristemente diventata cosa eccezionale, miracolosa direi, per gli artisti d'oggi, i giovani in particolare, farsi vedere, incontrarsi, confrontarsi, avere verifiche con il pubblico più largo: e di artisti qui a Perugia ce ne sono circa duecento con più di quattrocento opere. La seconda ragione è che l'organizzatrice di questa ricchissima rassegna, che ha per titolo «La cooperazione e la società in crisi», è l'Associazione Nazionale Cooperative di Consumo.

«... In un momento in cui la crisi economica accentua la disgregazione dei valori morali, in cui la competitività diventa sempre più violenta e in cui la convivenza civile e la pace sono continuamente messe in discussione» come scrive nell'introduzione al catalogo il presidente Ivano Barberini, l'Associazione con la sua fortissima tradizione di pratica e di principi di aggregazione, di dialogo e di solidarietà entra in campo come grande organizzatrice di mostre, di incontri tra artisti e pubblico, tra artisti e critici, cercando di abbattere le barriere che avvelenano la vita artistica italiana.

Questa prima mostra è un'azione di rottura della quale oggi non è facile prevedere tutte le positive conseguenze che ne deriveranno soprattutto se gli interventi dell'Associazione ubbidiranno a un progetto chiaro che esalti la qualità e la varietà delle ricerche artistiche. Certo è che da questa iniziativa si può costruire molto e bene, che si intravede la possibilità di un luogo pulito e illuminato dove tutti quelli che lavorano per l'arte italiana moderna possano incontrarsi, che è possibile una committenza che risponda ai bisogni spirituali di un pubblico vecchio e nuovo, che il mostruoso sistema di potere che alcuni pochi hanno costruito sul lavoro artistico potrebbe anche essere rotto.

L'Associazione ha delegato una commissione (composta da Gianfranco Bruno, Mario De Micheli, Giuseppe Gatt, Dario Micacchi, Mario Negri, Roberto Sanesi e Roberto Tassi) a segnalare le opere per l'acquisto. La mostra è itinerante e un bilancio si potrà fare meglio quando il gran tour avrà toccato altre tappe.

Dario Micacchi

VENEZIA — Il 4 luglio si aprirà, in Palazzo Grassi, la mostra «I tesori della terra di Atahualpa». Saranno esposti circa 800 reperti archeologici appartenenti a collezioni private e al Museo del Banco del Pacifico di Guayaquil, Ecuador. Oggetti che documentano 6 mila anni di storia di grandi culture della regione ecuadoregna fino al genocidio della conquista spagnola e alla morte di Atahualpa, ultimo re Inca, fatto strangolare da Pizarro.